

PREUSSEN

IM FILM



stag
oro
oro
oro

Ausstellung „PREUSSEN - Versuch einer Bilanz“ Berlin 1981

Der vorliegende Band ist Bestandteil der Katalog-Ausgabe zur
Berliner Preußen-Ausstellung

Band 1 Preußen - Versuch einer Bilanz

Ausstellungsführer
und vollständiges Verzeichnis der ausgestellten Stücke
mit zahlreichen farbigen Abbildungen und Karten.

Herausgegeben von Gottfried Korff,
Texte von Winfried Ranke

Band 2 Preußen - Beiträge zu einer politischen Kultur

Aufsätze zur Geschichte Preußens
Herausgegeben von Manfred Schlenke

Band 3 Preußen - Zur Sozialgeschichte eines Staates

Eine Darstellung in Quellen
Bearbeitet von Peter Brandt
unter Mitwirkung von Thomas Hofmann
und Reiner Zilkenat

Band 4 Preußen - Dein Spree-Athen

Beiträge zu Literatur, Theater und Musik in Berlin
Herausgegeben von Hellmut Kühn

Band 5 Preußen im Film

Eine Retrospektive
der „Stiftung Deutsche Kinemathek“, Berlin
Herausgegeben von
Axel Marquardt und Heinz Rathsack

*Kassette wie Einzelbände sind nicht nur in der Ausstellung,
sondern auch überall im Buchhandel erhältlich.*

Preußen im Film

**Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche
Kinemathek**

Herausgegeben von Axel Marquardt
und Heinz Rathsack

Band 5

Rowohlt

Gesamtherausgeber: Berliner Festspiele GmbH, Berlin,
Intendant: Dr. Ulrich Eckhardt
Lektorat für den Verlag: Winfried Ranke
Bandredaktion: Wolfgang Müller
Schlussredaktion: Volker Weigold
Umschlagentwurf: Heinz Waldvogel unter Verwendung der Abbildung:
Reichsproklamation im Spiegelsaal von Versailles,
Paul Hartmann als Bismarck in einer Szene aus dem
Spielfilm ‚Bismarck‘ (1940, Regie: Wolfgang Liebeneiner),
Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek
Fotos im Textteil: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek

Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Ham-
burg, August 1981

Copyright © by Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1981

Papier: Scheufelen, Oberlenningen

Satz: Times (Linotron 404); Clausen & Bosse, Leck

Reproduktionen: Rembert Faesser, Berlin

Gesamtherstellung: Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany 1000-ISBN 3 499 34005 4

Eingescannt mit ABBYY Fine Reader

Preußen

Versuch einer Bilanz

Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH

15. August – 15. November 1981, Gropius-Bau
(ehemaliges Kunstgewerbemuseum) Berlin

Katalog

in fünf Bänden

Inhaltsverzeichnis

<i>Heinz Rathsack</i> Preußen im Film	7
<i>Gerhard Schoenberger</i> Das Preußenbild im deutschen Film Geschichte und Ideologie	9
<i>Ulrich Gregor</i> Verdrängung, Satire und Innerlichkeit Preußen im Film nach 1945	39
<i>Anthony Slide</i> Preußen im amerikanischen Film Ein Überblick	55
<i>Hans Feld</i> Potsdam gegen Weimar oder Wie Otto Gebühr den Siebenjährigen Krieg gewann	68
<i>Dietrich Kuhlbrodt</i> Preußische Filmästhetik und ihre Strategien	74
<i>Peter Czerwinski</i> Die Welt als Wille und Anschauung: Irrationalität und Ästhetisierung im Film	98
<i>Eberhard Spiess</i> Es war nicht immer nur ‚Lützows wilde verwegene Jagd‘, die über die deutsche Leinwand galoppierte Eine Anmerkung zum Preußentum im Film	121
<i>Helmut Regel</i> Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik	124

<i>Friedrich P. Kahlenberg</i> Preußen als Filmsujet in der Propagandasprache der NS-Zeit	135
<i>Wilhelm van Kämpen</i> Das «Preußische Beispiel» als Propaganda und politisches Lebensbedürfnis Anmerkungen zur Authentizität und Instrumentalisierung von Geschichte im Preußenfilm	164
<i>Bernt Engelmann</i> Sonntagnachmittag im Preußenfilm	178
<i>Hubertus Fischer</i> Gespenstische Leibhaftigkeit Figur- und Bildtradition in den historischen Preußenfilmen	183
<i>Hansjörg Pauli</i> Borussia cantat Zur Bild-Ton-Dramaturgie im Preußenfilm	195
<i>Jan-Christopher Horak</i> Liebe, Pflicht und die Erotik des Todes	205
<i>Gertrud Koch</i> Der höhere Befehl der Frau ist ihr niederer Instinkt Frauenhass und Männer-Mythos in Filmen über Preußen	219
<i>Wolfgang Jacobsen / Klaus Nothnagel</i> Vorbemerkung zur kommentierten Filmografie «Preußen im Film»	234
Zitierte Literatur	283
Herausgeber und Autoren	285
Filmregister	286

Preußen im Film

Heinz Rathsack

Verwirrt von der Fülle des Angebots an Ausstellungen, Kolloquien, Konzerten und Publikationen und – wohl etwas mühsam – seine Auswahl treffend, wird sich der potentielle Zuschauer, Zuhörer oder Leser fragen: Was wird mir schon der Film an neuen Erkenntnissen über Preußen vermitteln?

Nichts. An dieser unmissverständlichen Antwort kommen wir nicht vorbei. Zugleich müssen wir uns fragen lassen, warum wir trotzdem im Zusammenhang des Preußen-Projekts 1981 an die 60 grosse Filme zeigen und ein Buch publizieren. Die Antwort lautet, dass der Film zwar mit vorgefertigten Geschichtsklitterungen, Legenden und Anekdoten arbeitet und damit nichts eigentlich Neues zum Thema «Preußen» bietet, dass aber die Kontinuität, mit der die deutsche Filmgeschichte von Skladanowsky bis zu Helma Sanders-Brahms diesen Themenkomplex abhandelt, und der enorme Publikumserfolg, den solche Filme in den zwanziger, dreissiger und vierziger Jahren hatten, ein eigenes Phänomen darstellt, das des Nachdenkens wert ist. Wir glauben also nicht, einen Beitrag zur Geschichte Preußens, wohl aber zur Geschichte des deutschen Films leisten zu können.

Die deutsche Filmgeschichte der zwanziger und der beginnenden dreissiger Jahre verbinden wir mit Titeln wie ‚Das Kabinett des Dr. Caligarh‘, ‚Die Nibelungen‘, ‚Metropolis‘, ‚Faust‘, ‚Der letzte Mann‘, ‚Nosferatu‘, ‚Menschen am Sonntag‘, ‚Mutter Krausens Fahrt ins Glück‘, ‚Berlin – Alexanderplatz‘ oder ‚M‘. In unserer Retrospektive werden wir zeigen, dass damit nur ein Teil, wenn sicherlich auch der wertvollste, der damaligen Filmproduktion umschrieben ist. Wir werden zur Kenntnis nehmen müssen, dass die Gunst des grossen Publikums etwa folgenden Filmen galt: ‚Fridericus Rex‘, ‚Der Alte Fritz‘, ‚Der Katzensteg‘, ‚Kadetten‘, ‚Luise, Königin von Preußen‘, ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘, ‚Theodor Körner‘ oder ‚Der Choral von Leuthen‘. Wir dürfen nicht verschweigen, dass nicht nur in der Zeit des Nationalsozialismus Preußen unkritisch und pathetisch verherrlicht wurde, sondern dass diese Entwicklung sich spätestens zu Beginn der zwanziger Jahre abzeichnete und dass Preußenkritik im Film, wie etwa im ‚Hauptmann von Köpenick‘ und in ‚Mädchen in Uniform‘

zu den Ausnahmen gehörte. Kennzeichnend für das Verhältnis des deutschen Films zu Preußen ist die Tatsache, dass ‚Der Choral von Leuthe‘, von Carl Froelich, 1932 produziert, seine Uraufführung nach Hitlers Machtantritt in unveränderter Form erleben konnte.

Dieses Buch ist ein Versuch, den bisher nur punktuell behandelten politischen Trivialfilm als eine Jahrzehnte währende kontinuierliche Erscheinung, als einen Hauptstrom in der deutschen Filmgeschichte darzustellen. Gerhard Schoenberger und Ulrich Gregor geben einen zusammenfassenden Überblick über die Behandlung der Preußenthemen von den Anfängen bis in die Gegenwart, der durch Beiträge von Dietrich Kuhlbrodt, Peter Czerwinski und Eberhard Spiess ergänzt wird. Einzelaspekte wie Frauenhass und Männer-Mythos (Gertrud Koch), Liebe, Pflicht und Erotik des Todes (Jan-Christopher Horak), die Bild-Ton-Dramaturgie im Preußenfilm (Hansjörg Pauli) oder die Figur- und Bildtradition des Preußenfilms (Hubertus Fischer) erhellen den Gesamtzusammenhang. Das Verhältnis der Filme zur Geschichte Preußens und zu ihrer Entstehungszeit wird von Friedrich P. Kahlenberg, Helmut Regel und Wilhelm van Kämpen untersucht. Hans Feld und Bernt Engelmann tragen persönliche Erinnerungen an die Zeit der Preußenfilme bei. Um zumindest auf einen Aspekt des Preußenthemas im ausländischen Film hinzuweisen, veröffentlichen wir den Aufsatz «Preußen im amerikanischen Film» von Anthony Slide. Die unentbehrlichen filmografischen Daten haben Wolfgang Jacobsen und Klaus Nothnagel zusammengestellt.

Anlässlich des Preußen-Projekts in Berlin veranstaltet die «Stiftung Deutsche Kinemathek» gemeinsam mit den «Freunden der Deutschen Kinemathek» im Herbst 1981 eine umfassende Retrospektive, die bis zum Beginn unseres Jahrhunderts zurückgreift. Diese Filmreihe und das vorliegende Buch wollen durch die Darstellung des Preußenbildes im deutschen Film anregen, über deutsche Geschichte in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts nachzudenken, und den Filmhistorikern Materialien übermitteln, die ihnen helfen sollen, die Geschichte des deutschen Films vollständiger und differenzierter zu erfassen.

Mein Dank gilt allen Autoren und Mitarbeitern, im besonderen Masse Gerhard Schoenberger für die redaktionelle Beratung und Axel Marquardt, der beharrlich mit ebensoviel Liebeshwürdigkeit wie Energie die vielen Stränge unserer Arbeit zu einem Buch und zu einer Retrospektive zusammengefügt hat.

Heinz Rathsack
Vorstand der Stiftung Deutsche Kinemathek

Das Preußenbild im deutschen Film

Geschichte und Ideologie

Gerhard Schoenberger

Keine andere Epoche der deutschen Geschichte hat solche Spuren im Bewusstsein der Nachgeborenen hinterlassen, ist von solch mythenbildender Kraft gewesen wie die Geschichte Preußens. Das gilt besonders von der friderizianischen Zeit, in der alles zusammenzufließen scheint, was den Begriff Preußen ausmacht. Allein die Nennung dieses Wortes genügt bis heute, um bei vielen Menschen ein ganzes Arsenal von Assoziationen und Emotionen in Bewegung zu setzen, ja eine bestimmte Haltung auszulösen.

Preußen ist längst abgehoben von seiner realen geschichtlichen Gestalt, die weitgehend unbekannt geblieben ist, es existiert nahezu unabhängig davon als Vorstellung, Mythos, reine Ideologie. Literatur und Kunst haben die zur Legende geronnene Geschichte verbreitet, in Anekdoten bewahrt, in Medaillons gefasst, wohlpräparierte Ausschnitte eines grösseren Wirklichkeitszusammenhangs, oft auch pure Erfindung, Genrebilder in direktem Gegensatz zur historischen Wahrheit, und das alles tausendmal repetiert und abgewandelt, geglättet, auf die ihm innewohnende «Moral» hin stilisiert und auf den Begriff gebracht, verselbständigt und mit eigenem Leben begabt.

So mächtig war diese Ideologie, dass am Ende auch Wirklichkeitspartikel einfließen konnten, die man – ausserhalb des Verblendungsmechanismus gestellt und bei Licht betrachtet – nur als ungeheuerlich bezeichnen kann. Freilich, es blieb bei ihrer blossen Erwähnung; die realistische Schilderung, wie zeitgenössische Berichte sie geben, wurde mit Fleiss vermieden, nur der Tatbestand selbst benannt, stets auch verharmlost, auf jeden Fall aber gerechtfertigt, seine Ursachen nie geklärt. Dass Preußens Armee zur einen Hälfte aus zum Wehrdienst gepressten, leibeigenen Bauern, zur anderen aus gekauften Söldnern und Verschleppten von jenseits der Landesgrenzen bestand, die mit barbarischen Zwangsmassnahmen von der Desertion abgeschreckt und in Kriege gejagt werden mussten, die nicht die ihren waren, das lernten die Kinder in der Schule nicht. Aber Geschichten vom Treiben der Werber, also dem Einkaufen oder Einfangen von Menschen und ihrem Abtransport in fahrbaren Särgen; vom Spiessrutenlaufen, dessen grausame Einzelheiten und oft tödliche Folgen man

verschwieg, so dass es wie eine derbe Tracht Prügel erscheinen mochte; selbst von der Enthauptung Kattes, der zuzusehen der König seinen Sohn zwang, diese Geschichten wurden erzählt und verstanden als Beispiele harter, aber im Interesse der Staatsräson notwendiger und also ethisch gerechtfertigter Massnahmen.

Man empfand die eiserne Strenge der Disziplin, die Unerbittlichkeit der Gesetze, die Härte der Strafen, aber man lernte gleichzeitig, dass sie einem höheren Prinzip dienen, zum Wohle des Staates unumgänglich waren und also hingenommen werden mussten.

Auflehnung gegen dieses Gebot, das in den Rang göttlicher Gesetze erhoben wurde, galt als Charakterschwäche. Der Staat insistierte auf dem masochistischen Ritus der Unterwerfung, die nicht nur notgedrungen der Gewalt sich beugt, sondern sie auch innerlich akzeptiert und ihr zustimmt bis zur Selbstaufgabe; er wurde den Untertanen auch im 20. Jahrhundert am historischen Muster eingeübt.

Die Umwandlung Friedrichs II., dessen Persönlichkeit gebrochen und dann neu zusammengeschmiedet werden musste wie Eisen auf dem Amboss, um ihn in die Rolle des Staatenlenkers wachsen zu lassen, sie war das prominenteste Beispiel, das dem einfachen Mann vorgehalten wurde, ihn zu beschämen; denn wenn es die Grossen so traf, wie durfte er da noch zögern, seinen eigenen, ungleich bescheideneren Beitrag nach Kräften zu leisten? So stark ist der Einfluss dieser Erziehung bei jenen Generationen, die sie noch erfahren haben, dass Bruchstücke von ihr, gänzlich unvermittelt mit dem Bewusstsein des heutigen Bürgers, in vielen noch immer fortleben.

Die höfische und später die bürgerliche Geschichtsschreibung ist daran nicht unschuldig, sie vor allem leistete die vielzitierte «Riesenarbeit der Idealisierung», die Schiller 1791 nicht übernehmen wollte. Hier begann die Selektion, die Zurechtstutzung von Geschichte zu Geschichten, die über Populärdarstellungen in die Schulbücher und Anekdotensammlungen sickerten und das historische Verständnis ganzer Generationen prägten. Auf ihnen konnten später die Verfilmungen aufbauen, sie als bekannt voraussetzen. Das machte ihren Erfolg aus.

Legende, Mythos, Ikonographie – hier im Film, der doch selbst Ikonographie ist, fanden sie ihre stärkste, an Massenwirksamkeit in der Breite wie in der Tiefe unvergleichliche Ausprägung. Hier wurden die Lesebuchgeschichten sichtbar und erlebbar, nahm der Mythos menschliche Gestalt an. Das Geschichtsbild von Millionen Deutschen wurde von diesen Bildern gespeist. Friedrich Wilhelm I., Friedrich II., Bismarck lebten in ihrer Phantasie, wie sie sie aus den Darstellungen von Jannings, Gebühr und Hartmann kannten.

So sehr waren diese Filme auf ihre Botschaft aus, dass sie sich nicht einmal die Mühe machten, aussenpolitische Konstellationen, Kriegsverlauf und Abfol-

ge der einzelnen Schlachten zu entwirren. Wie undeutlich das Geschehen im Einzelnen blieb, klar hob sich heraus, worauf es allein ankam: das Vorbild, das Grundprinzip, die Einübung einer Haltung. Alles andere war Beiwerk.

Das Thema: Die Herrscher und ihre Kriege

Schon eine erste Durchsicht macht deutlich: Die deutsche Filmproduktion der ersten 50 Jahre hat sich nie für eine andere Epoche der deutschen Geschichte interessiert als die Preußens. Von den fünf Jahrhunderten preußischer Geschichte werden jedoch nur die Ereignisse weniger Jahrzehnte und Jahre herausgegriffen. Drei Zeitabschnitte vor allem werden in Kaiserreich, Weimarer Republik und Hitlerdeutschland stets von neuem dargestellt: die friderizianische Epoche, und von ihr fast immer die Jahre 1756 bis 1763; die napoleonische Zeit 1806 bis 1815, jedoch meist nur die letzten drei Jahre; schliesslich die wilhelminische Ära, aber auch hier fast ausschliesslich die Jahre 1914 bis 1918; das heisst also: der Siebenjährige Krieg, die Freiheitskriege und der Erste Weltkrieg. (Der Krieg 1870/71 spielt vergleichsweise eine viel geringere Rolle.)

Die Auswahl gerade dieser Zeitabschnitte ist aufschlussreich genug. Die Filme behandeln weder die frühen Eroberungskriege Friedrichs II. noch die späteren Friedensjahre, sondern die Verteidigung der Eroberungen; also nicht die beiden ersten Schlesischen Kriege, sondern nur den dritten, den Siebenjährigen. Sie zeigen den Aufbruch Preußens und Deutschlands, ein halbes Jahrhundert später, aber nur den militärischen und nationalen, nicht die inneren Reformen, die den Befreiungskriegen vorausgingen, und nicht die Zeit der Reaktion und des Polizeisystems, die ihnen folgte.

Der Erste Weltkrieg wird als Kampf gegen eine Welt von Feinden geschildert, aber der Weg, der von 1871 – spätestens 1890 – dahin führte, bleibt im Dunkeln, denn die Abbildungen der Vorkriegszeit zeigen nur die schöne Oberfläche, das Leben zwischen Garnison, Gutshof und Manöverball.

Parallel zu den historischen entstehen die biographischen Filme. Auch hier eine Begrenzung: Man könnte glauben, Friedrich II., die Königin Luise und Bismarck seien die einzigen politischen Persönlichkeiten von historischer Bedeutung, die Preußen in seiner langen Geschichte hervorgebracht hat.

Die Zahl der Filme über Luise (1912, 1927, 1931 – und 1956) und Bismarck (1913, 1925, 1940/42) bleibt freilich weit hinter derjenigen über Friedrich II. zurück. Die meisten Fridericus-Verfilmungen finden sich in der Weimarer Republik. Dreizehn Produktionen aus dieser Zeit stehen vier aus der Zeit vor 1918

und sechs der Periode nach 1933 gegenüber. Dreiundzwanzigmal erschien der Alte Fritz auf der Leinwand, davon nicht weniger als sechzehnmal in der Besetzung mit Otto Gebühr, der – wie Berichte belegen – für viele Menschen eine Art Ersatz-König wurde, dem sie huldigten, als wäre er die Majestät selbst.

Noch etwas anderes fällt bei Betrachtung der deutschen Filmgeschichte auf: Die historischen Themen waren ausschliesslich eine Domäne der nationalen Rechten und ihr allein überlassen. Eine kritische Aufarbeitung, die Geschichte gegen den Strich bürstet, Versuche einer Gegendarstellung, die jene von konservativer Seite bevorzugten historischen Perioden in neuer Beleuchtung zeigen und populäre Legenden an Hand zeitgenössischer literarischer oder dokumentarischer Berichte hätte zerstören können, fanden nicht statt.

Die Lebensgeschichte eines Ulrich Bräker, dessen Zeugenschaft aus plebejischer Perspektive ergänzt, was in den Chroniken der Mächtigen fehlt, oder die bissigen Zeitbilder, die Lenz in seinen Stücken ‚Der Hofmeisten und ‚Die Soldaten‘ gibt – um nur zwei Autoren der friderizianischen Epoche zu nennen –, sie scheinen nicht interessiert zu haben.

Ausgeklammert ist ein grosser Teil des geistigen und kulturellen Erbes der Nation, sind die von der bürgerlichen Historiographie verschütteten, fortschrittlichen Traditionen der preussischen und deutschen Geschichte und die zahlreichen Politiker, Dichter und Philosophen, die sie repräsentieren. Von allen diesen Aufklärern und Reformern, Demokraten und Revolutionären, unter ihnen viele grosse Namen und nicht wenige zu Unrecht Unbekannte, wurde keiner eines Films für würdig befunden. Dieses Verdikt traf Kant wie Marx, Lessing wie Heine, Bettina von Arnim wie August Bebel, den Freiherrn vom Stein wie Robert Blum. Filmdramaturgische Bedenken waren sicher nicht der Grund.

1910 bis 1916: Mit Filmen in den Ersten Weltkrieg

Die ersten Versuche, Spielfilme mit preussischen Themen zu Zwecken patriotischer Erbauung herzustellen, gehen zurück bis auf die Zeit des Kaiserreiches vor der Jahrhundertwende. Der Film war noch kein Jahr alt, da erschien schon Fridericus auf der Leinwand. Die ersten Filme, von denen man zumeist nicht mehr als die Titelangaben kennt, waren ‚Der alte Fritz‘ (1896), ‚König und Page‘ (1910), ‚Der grosse König und sein Kammerhusar‘ (1911) und ‚Fridericus als Ehestifter‘ (1912).

Aus den Jahren 1911 bis 1913 sind weitere 30 patriotische Titel überliefert, deren Nennung allein schon das Klima der Vorkriegszeit widerspiegelt (‚Fürs Vaterland‘, ‚Aus schwerer Zeit‘, ‚Das eiserne Recht‘, ‚Der Feind im Land‘, ‚Der Spion‘, ‚Hurrah! Einquartierung‘). Filme, die historische Stoffe aufgrei-

fen, spielen zur Zeit der Freiheitskriege gegen Napoleon („Harte Zeiten“), des Deutsch-Dänischen Krieges („Unter dem deutschen Adler“) oder des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 („Die Mutterfreuden des Landwehrmanns“, „Edelmut unter Feinden“, „Aus Deutschlands Ruhmestagen“).

Daneben gab es eine beachtliche Gruppe von Filmen, die als «Drama in Offizierskreisen» oder «Offizierstragödie» angekündigt wurden („Perlen bedeuten Tränen“, „Das Ehrenwort“, „Der wankende Glaube“, „Jugendstürme“), und bereits die ersten «Militärhumoresken». Alle diese Filme bestanden nur aus zwei Akten, und ihr technisches wie künstlerisches Niveau kann man sich nicht bescheiden genug vorstellen. Aber das spielte damals keine Rolle und tut es für unsere Betrachtung auch heute nicht. Das verblüffende Resultat dieser ersten Durchsicht besteht nämlich darin, dass wir hier in nuce bereits den vollständigen Katalog der Themen vorgeprägt finden, die der Film auch in der Folgezeit bis 1945 nicht mehr verlassen, sondern in ständig erneuten Versuchen immer deutlicher ausformen wird.

Nach Ausbruch des Krieges setzte sich dieses Programm verstärkt fort. Der Ausschluss der ausländischen Produktionen vom deutschen Kinomarkt und die Aktualität vaterländischer Stoffe bewirkten eine doppelte Konjunktur. Die Zahl der Filmfirmen verzehnfachte sich nahezu, Patriotismus wurde ein gutes Geschäft. Historische Kriegsdarstellungen traten jetzt zurück, die Mehrzahl der Filme spielte in der Gegenwart. Siegfried Kracauer schreibt: «Was den Spielfilm angeht, so machten sich Dutzende von patriotischen Dramen, Melodramen, Komödien und Grotesken auf der Leinwand breit – Kitsch, randvoll mit Kriegsbräuten, wehenden Fahnen, Offizieren, Gefreiten, hehren Gefühlen und Kasernenhumor.»

Die Filmtitel dieser Zeit, die populäre Schlagworte und Liedertexte zitieren, sind ein Programm: „Das Vaterland ruft“, „Es braust ein Ruf wie Donnerhalh“, „Es lebe der Könige“, „Ich hatt’ einen Kameraden“ (Aus dem Tagebuch eines Kriegsfreiwilligen), „Ich kenne keine Parteien mehr“ (Aktuelles Kriegsdrama), „Leben heisst kämpfen“, „Lieb’ Vaterland, magst ruhig sein“, „Stolz weht die Fahne schwarz-weiss-rot“.

Neben den heroischen und sentimentalischen Geschichten von Front und Heimat stehen die Militärschwänke wie „Fräulein Feldgraue und Mudickes Fahrt zum Kriegsschauplatz (Heitere Bilder aus ernster Zeit), „Mobilmachung in der Küche“ (Eine Burleske in Feldgrau) oder „Musketier Kaczmarek“ (Der Trottel der Kompagnie).

„Das ganze Deutschland soll es sein“ (1914) nimmt die später in zahlreichen Filmen propagierte Idee der sogenannten «Volksgemeinschaft» vorweg, die zum sozialdemagogischen Arsenal der NS-Ideologie gehört; der Film zeigt die Aufhebung der Klassengegensätze als Frage subjektiver Gefühle: Arbeiter und

Fabrikant, die vor dem Krieg «verstritten» waren, versöhnten sich angesichts des gemeinsamen äusseren Feindes.

In einigen Filmen wirkten bereits bekannte Bühnenschauspieler mit, die später auch im Tonfilm eine Rolle spielen (Henny Porten, Adele Sandrock, Gertrud Eysoldt, Fern Andra, Käthe Haack, Conrad Veidt, Albert Bassermann, Eduard von Winterstein, Otto Gebühr, Theodor Loos, Harry Liedtke, Paul Bildt, Emil Jannings und Paul Hartmann).

Allein im ersten Kriegsjahr wurden über 50 solcher Filme produziert, später verringerte sich die Zahl von Jahr zu Jahr. Die Konjunktur verebbte so rasch, wie sie gekommen war. In der Hungersnot des dritten Kriegsjahres fand der Hurra-Patriotismus kein Publikum mehr.

Aber schon nach wenigen Jahren sollte eine neue Welle von Filmen einsetzen, in denen der Erste Weltkrieg aus der Retrospektive der Erinnerung dargestellt und verklärt wurde.

1914 bis 1917: Ludendorff will den Staatsfilm

Wenn man von den Preußenfilmen und ihren Tendenzen spricht, können die Produktionsbedingungen, die ihnen zugrunde liegen, das heisst die Besitzverhältnisse und die Verfügungsgewalt über diesen Industriezweig, nicht ausser acht gelassen werden.

Die erhaltenen Dokumente belegen, dass bereits im Ersten Weltkrieg Versuche unternommen wurden, die Filmindustrie unter staatliche Kontrolle zu bringen und gezielt als Instrument der politischen Massenbeeinflussung zu benutzen. Dabei gingen die Absichten der Obersten Heeresleitung und national-konservativer Wirtschaftskreise zusammen. Die Namen des Generals Ludendorff, Hindenburgs rechte Hand im kaiserlichen Hauptquartier, und des Geheimen Finanzrats Hugenberg, damals Direktor des Krupp-Konzerns, stehen für diese Bemühungen.

Im Sommer 1914, eine Woche vor Kriegsausbruch, trafen sich in Leipzig auf Initiative des Verlagsdirektors Ludwig Klitzsch 129 Bankiers und Industrielle, um die «Organisation einer nationalen Filmpropaganda» zu besprechen. Unabhängig davon schlossen sich im selben Jahr die beiden damals grössten deutschen Filmfirmen, Vitascope und Union zu einem Unternehmen zusammen. 1916 wurde von Regierung und Schwerindustrie gemeinsam die Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft gegründet (DLG), die unter Hugenberg und Klitzsch als Deulig-Konzern besser bekanntgeworden ist.

Um der wachsenden Kriegsmüdigkeit der Bevölkerung organisiert entgegenzuwirken, wurde in dem berüchtigten Kohlrübenwinter, im Januar 1917, auf Initiative Ludendorffs vom Kriegsministerium das Bild- und Filmamt (BUFA) gegründet, zu dessen Aufgaben die Herstellung von Kriegsreportagen, die Or-

ganisation von Filmvorführungen für die Truppe, die Zuteilung von Rohfilm und die Finanzierung von Filmvorhaben gehörten.

Im Sommer des gleichen Jahres wies Ludendorff in einer Denkschrift besorgt auf den grossen Vorsprung der Alliierten hin, die den Film «als politisches und militärisches Beeinflussungsmittel» früher erkannt hatten und weit geschickter nutzten. Er forderte, die wichtigsten Filmfirmen in einer Gesellschaft zusammenzufassen und die Aktienmehrheit zu erwerben, um dem Reich den bestimmenden Einfluss zu sichern. Zusatz: «Bekannt werden darf nicht, dass der Staat der Käufer ist. Die gesamte finanzielle Transaktion muss durch eine fachkundige, einflussreiche ... der Regierung unbedingt ergebene private Hand (Bankhaus) erfolgen. Die Unterhändler dürfen in keiner Weise erfahren, wer der wirkliche Auftraggeber ist.»

Die ergebene private Hand war die Deutsche Bank. Auf ihr Betreiben wurde im Dezember 1917 im Haus des Generalstabes die Universum-Film-AG (Ufa) gegründet, die über Strohleute die Aktien der Firmen Nordisk, Messter und Union aufkaufte. Das Firmenvermögen wurde von 6,5 auf 25 Millionen Goldmark aufgestockt. Acht Millionen gab das Kaiserreich, den Rest brachte, mit Hilfe verschiedener Grossbanken und Industrieunternehmen, die Deutsche Bank auf. Ihr Direktor wurde Vorsitzender des Aufsichtsrats der neuen Gesellschaft.

Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches wurden die Aktienanteile des Reiches von der Deutschen Bank erworben. Personell und politisch änderte sich dadurch bei der Ufa nichts. Die nationale Rechte benutzte die Filmindustrie, soweit ihr Einfluss reichte, auch in der Weimarer Republik, um das Bewusstsein der Massen in ihrem Sinn zu manipulieren.

1922 bis 1928: Die Rückkehr des Alten Fritz

Es war die Zeit der Fememorde, der Ruhrbesetzung, des Hitlerputsches und der Inflation, als die Filmindustrie erneut den Marsch in Deutschlands Vergangenheit antrat.

Die Serie der Fridericus-Filme beginnt – sieht man von einem unbedeutenden Vorläufer ab – mit dem vierteiligen ‚Fridericus Rex‘ (1922/23), der das Leben des Königs von seiner Jugend bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges behandelt. Hier wird zum erstenmal der gesamte Stoff ausgebreitet, aus dem die späteren Verfilmungen jeweils bestimmte Zeitabschnitte auswählen. Wenn der Film auch kein realistisches Bild der Zustände in Preußen zu zeichnen wagte, so hielt er sich doch noch weitgehend an die tatsächliche Biographie, verzichtete auf direkte Schönfärberei und liess auch heikle Episoden nicht aus.

Die Themenwahl dieses Films, der vom Verleih der Ufa herausgebracht wurde, war gleichwohl ein Programm und wurde von Monarchisten wie Republikanern auch so verstanden. Entsprechend waren die Reaktionen. Die «Aufforderung an die Arbeiter, den Film überall dort zu boykottieren, wo sie die Mehrheit des zahlenden Publikums bilden», den die ‚Weltbühne‘ veröffentlichte, wurde vom sozialdemokratischen ‚Vorwärts‘ bis zur ‚Roten Fahne‘ aufgegriffen. Die Presse berichtete in den folgenden Wochen über Proteste in den verschiedenen Städten der Republik, wo der Film gezeigt wurde. Aber die Zustimmung von rechts überwog.

(Der geschäftliche Erfolg war so gross, dass die Ufa sich entschloss, nachträglich die Verleihgebühren heraufzusetzen und die ursprünglich als Trilogie geplante Serie auf vier Teile strecken zu lassen. Wie aus dem Programmheft zum Film zu ersehen ist, wurden in den Kinos eine Fridericus Rex-Postkartenserie, eine Fridericus Rex-Mappe mit Aufnahmen der Hauptdarsteller und ein Heft mit Klavierauszügen der Fridericus Rex-Musik angeboten. Gleichzeitig brachte Walter von Molo ein Fridericus Rex-Buch heraus, eine Auswahl von Szenen aus dem ersten Band seiner Romantrilogie, der Cserépy's Werk zugrunde lag, illustriert mit Aufnahmen aus dem Film.)

Monarchisten und Militaristen fanden hier, was sie suchten, aber nicht nur sie. Die militärische Niederlage von 1918 und die verzweifelte wirtschaftliche Lage liessen vielen die Vergangenheit als die verlorene, gute alte Zeit erscheinen, deren Glanz die Not der Gegenwart überstrahlte.

Die weiteren Filme folgten dem Gesetz der Serie. Sie versuchten, die entstandene politische Konjunktur zu nutzen und den geschäftlichen Erfolg so oft wie möglich zu wiederholen. (‚Die Mühle von Sanssouci‘, ‚Zopf und Schwert‘, ‚Des Königs Befehl‘). Sogar in einem abendfüllenden Kulturfilm über Hunde («Lieblinge der Menschen») musste Gebühr vor der Kulisse von Sanssouci im Kostüm des Zweiten Friedrich mit den Windspielen auftreten.

Viele Produzenten waren sicher ohne politischen Ehrgeiz, sie wollten es sich mit niemand verderben und versuchten nur, nach dem Motto «Für jeden etwas» die Balance zu halten, um Monarchisten wie Republikaner jedenfalls vor der Kinokasse zu vereinen. Bei kleinen Firmen, die mit den Einnahmen aus einem Film den nächsten finanzierten, entschied der Erfolg oder Misserfolg unter Umständen über die Existenz des ganzen Unternehmens. Man ahnt die Sorge um das Geschäft, wenn man liest, dass ‚Des Königs Befehl‘ (1926) in der Reklame geradezu flehentlich als «ein sonniger, höchst unpolitischer Grossfilm um den Alten Fritz» angepriesen wurde. Aber es liegt in der Natur des Mediums, dass es Bedürfnisse nicht nur befriedigt, sondern auch neue schafft, und ein bestimmtes Zeitklima nicht reflektieren kann, ohne multiplizierend darauf zurückzuwirken.

1928 führte Lamprecht mit einer zweiteiligen Arbeit, ‚Der Alte Fritz‘ nach Bruno Frank, die 1922 von Cserépy begonnene Biographie zu Ende. Der ‚Film-Kurier‘ (21.1.1928) bestätigte ihm den «Willen zur unfeierlichen Gestaltung des gefährlichen Inhalts». Der ‚Vorwärts‘ (22.1.1928) fand den Film «durchaus geeignet, allen verständigen Zuschauern Argumente gegen die Monarchie und gegen den aufgeklärten Despotismus, den Friedrich vertrat, zu liefern». Aber auch ‚Der Angriff der NSDAP (30.1.1928) lobte den Film als «erschütternd, aufwühlend bis ins Tiefste ... Nie sah man unter Kinopublikum am Ende einer Aufführung so viele ernstversonnene Männergesichter, so viele von verhaltenem Schluchzen noch bebende Frauenlippen.»

1925 bis 1928: Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg

Im Gefolge der Filme über Fridericus und andere gekrönte Häupter wurde ab 1925 auch wieder die Darstellung des Ersten Weltkriegs aufgenommen. Am Schema hatte sich nichts geändert, die Genres blieben die gleichen wie vor 1918. Neben wenigen Militärschwänken (‚Mikosch rückt ein‘) waren es vor allem melodramatische und heroische Episoden von Heimat und Front, deren patriotische Moral sich wie von selbst ergab. Die Inhaltsangaben, die man in den alten Programmheften nachlesen kann, Personnage und szenische Situationen scheinen sich stets gleichzubleiben, nur die Namen und Orte wechseln.

Es sind schlichte und rührende Geschichten von heldenhaften Offizieren und Soldaten hier, tapferen Müttern und liebenden Frauen dort, die im Konflikt zwischen Neigung und Pflicht allen Versuchungen widerstehen, dem persönlichen Glück entsagen und im Dienst für das Vaterland aufgehen (‚Das deutsche Mutterherz‘, ‚Volk in Not‘, ‚Deutsche Frauen, deutsche Treue‘ usw.).

Dabei ist es für den heutigen Betrachter interessant, dass diese Filme, die offen deutschnationale Propaganda treiben und einem militärischen Erziehungsideal folgen, in der sogenannten Rassenfrage, die zu dieser Zeit bereits auch ausserhalb der NSDAP in rechtsextremen Kreisen eine Rolle spielte, noch völlig unbefangen sind. In dem Film ‚Ich hatt‘ einen Kameraden‘ (1926), der in Afrika spielt, opfert sich ein schwarzes Mädchen, um dem von ihr geliebten deutschen Schutztruppler das Leben zu retten. In ‚Leichte Kavallerie‘ (1927) sind die treuen Helfer gegen den russischen Feind ein jüdischer Ladenbesitzer und die Tochter des Rabbiners, die anschliessend den im Hause ihres Vaters einquartierten Leutnant heiraten darf.

Und in ‚Prinz Louis Ferdinand‘ (1927) ist einer der Schauplätze neben dem Berliner Schloss der Salon der Rahel Levin, in dem einige der besten Köpfe

Preußens verkehrten. Nun ist bekannt, dass auch deutschnationale Filmfirmen damals zahlreiche jüdische Regisseure, Autoren und Schauspieler beschäftigten, aber eben das ist der Punkt: weder die einen noch die anderen fanden etwas dabei.

Auffällig ist die Zunahme von Filmen über die Kriegsmarine, die Ende der zwanziger Jahre durch die heftigen Auseinandersetzungen um den Bau eines Panzerkreuzers wieder ins öffentliche Interesse rückte (,Die eiserne Braut', ,U 9 Weddigen' – Ein Heldenschicksal, ,Drei Tage auf Leben und Tod' – Aus dem Logbuch des U C 1, ,Scapa Flow' – Das Grab der deutschen Flotte). Im Programmheft zum Film ,In Treue stark' heisst es: «Die Aufnahmen zu dem Marinefilm fanden an Bord der deutschen Kriegsflotte in Kiel ... statt.» ,Unsere Emden' wird angekündigt «unter persönlicher Mitwirkung bekannter Emden-Offiziere und Mannschaften in ihren historischen Rollen». Der Kieler November war fern, die Zeit lief wieder rückwärts.

Die republikanischen Zeitungen und Zeitschriften machten in Rezensionen und Übersichtsartikeln immer wieder auf die Tendenzen der nationalistischen Filmwelle aufmerksam. Das ,Berliner Tageblatt' (12.9.1928) zählte in einer Untersuchung zwanzig Militärfilme in anderthalb Jahren und vierzehn weitere Filme der laufenden Produktion, die bereits angekündigt waren. An kritischen Kommentaren fehlte es also nicht. Aber die Filme fanden offenbar ihr Publikum, sonst wäre ihre Produktion wohl nicht fortgesetzt worden.

1927/28: Hugenberg kauft die Ufa

Nach der Stabilisierung der Mark 1924 ging das Exportgeschäft, das in der Inflationszeit geblüht hatte, zurück. Selbst die finanzstarke Ufa geriet in eine ernste Krise und musste bei Paramount und Metro-Goldwyn einen Kredit aufnehmen. In dieser Situation brachte Hugenberg, der bereits den Scherl-Zeitungskonzern und den Deulig-Filmkonzern besass, mit Hilfe der Deutschen Bank und der Schwerindustrie auch die Aktienmehrheit dieses Konzerns in seine Hände und setzte seinen Stellvertreter als Generaldirektor ein.

Der Eindruck, dass Hugenberg der Filmkonzern «in erster Linie als Propagandainstrument und erst in zweiter Linie als Geschäft» interessierte (,Volkswirt', 1.4.1927), bestätigte sich rasch. «Die nationalbewusste Haltung unter der neuen Leitung [machte sich] sogleich überall bemerkbar. Man könnte sie an einer Fülle täglicher Entscheidungen nachweisen.» (Traub 1943) Der kommende Führer der Deutschnationalen Volkspartei, der sechs Jahre später Minister im ersten Kabinett Hitler werden sollte, sorgte dafür, dass die Ufa von

nun an verstärkt im Sinne des Rechtskartells arbeitete. Der politischen Zielsetzung wurden nur noch durch privatwirtschaftliche Rücksichten Grenzen gesetzt.

Eine der grössten Firmen nach der Ufa, die sich mit zahlreichen politisch einschlägigen Spielfilmproduktionen hervortat, war die Phoebus-Film, die im März 1922 gegründet worden war und Mitte der zwanziger Jahre noch weiter expandierte. Dass es hier ein Zusammenspiel von Reichswehr und Industrie gab, wurde 1927 bekannt, als die Firma bankrott machte.

Wie sich herausstellte, hatte ein gewisser Kapitän Lohmann vom Reichsmarineamt, der offensichtlich als Strohhalm diente, der Phoebus mit Wissen von Regierungsmitgliedern in Form von Aktienkäufen und verschiedenen Bürgschaften öffentliche Mittel in Höhe von insgesamt neun Millionen Reichsmark zukommen lassen. Diese Veruntreuung von Steuermitteln und ihre politischen Motive wurden zum Gegenstand einer Pressedebatte und einer Anfrage im Reichstag.

Die Angelegenheit ist dokumentiert in den Protokollen des Deutschen Reichstags, auf dessen 363. Sitzung am 20. Januar 1928 der damalige Reichskanzler Dr. Marx sämtliche Anschuldigungen bestätigen musste und seine Erklärung mit der apokryphen Wendung schloss: «Mittel haben Kapitän Lohmann aus der Abwicklung des Krieges und seiner Folgeerscheinungen zur Verfügung gestanden. Diese Mittel sind heute völlig ausgeschöpft.» Die personellen Konsequenzen: der Reichswehrminister Gessler wurde durch General Groener ersetzt, der bisherige Generaldirektor der Phoebus zum Produktionschef der Ufa berufen.

Die Herstellung von Filmen mit monarchistischen, nationalistischen und militaristischen Tendenzen blieb nicht auf diese marktbeherrschenden Konzerne beschränkt. Aber ihre aufwendigen Produktionen setzten die Trends, denen sich zahlreiche kleine und mittlere Firmen anschlossen, um die Konjunktur geschäftlich auszunutzen.

Dabei konnten die Produzenten auf wohlwollende Unterstützung staatlicher Stellen der Weimarer Republik rechnen, die einer indirekten Subvention gleichkam. Polizei und Feuerwehr sperrten bereitwillig den Verkehr, wenn Aufnahmen an historischen Plätzen der Innenstadt nötig wurden, die Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten öffnete ihre Tore. Teile der Reichswehr wirkten bei Kriegsdarstellungen als Komparserie mit; zu Anfang wurde das noch gelegnet, später stand es im Programmheft.

Die Berliner Filmprüfstelle, die in Fällen wie ‚Im Westen nichts Neues‘ oder ‚Kuhle Wampe‘ rasch mit Verboten zur Stelle war, hatte keine Einwände gegen die Tendenzen dieser Filme; der Bewertungsausschuss verlieh ihnen auch noch die Prädikate «volksbildend» und «künstlerisch wertvoll», die eine Herabsetzung bzw. den vollkommenen Erlass der Vergnügungssteuer bewirkten. (Filme

wie ‚Panzerkreuzer Potemkin‘ kamen selbstverständlich nie in den Genuss solcher Privilegien.) Schliesslich gab es Schulbehörden, die einem Angebot der Ufa folgten, «zur Belebung des Geschichtsunterrichts» die ihnen anvertrauten Kinder während der Unterrichtszeit klassenweise in ihre Filme zu schicken (Lehrern und deren Angehörigen wurde freier Eintritt gewährt). Wie aus den Sitzungsprotokollen des Ufa-Vorstands und Pressemeldungen hervorgeht, wurden diese Filme auch von den Parteileitungen der Deutschnationalen und der Nationalsozialisten in geschlossenen Veranstaltungen ihren Anhängern vorgeführt.

1924 bis 1932: Ansätze kritischer Filmkunst

Der Flut von Apologien der Vergangenheit stehen nur wenige Arbeiten gegenüber, die tradierte Verhältnisse und Konventionen kritisch beleuchten und in Frage stellen. Die Mehrzahl von ihnen hebt sich auch durch ihren künstlerischen Rang aus der Masse der Produktionen heraus.

Siegfried Kracauer hat in seinen Analysen nachgewiesen, dass auch ihre Kritik oft halbherzig bleibt und Konsequenzen ausweicht. Trotz seiner begründeten Einwände erweisen sich diese Filme in der Retrospektive als Lichtpunkte der deutschen Filmgeschichte jener Jahre.

‚Der letzte Mann‘ (1924, F.W. Murnau), der die Welt der Hinterhöfe mit jener eines Luxushotels kontrastiert, mag in seiner Zeichnung des sozialen Milieus ungenau und in der Schilderung des zum Toilettenwärter degradierten alten Portiers gegen Ende larmoyant sein. Hier wird zum erstenmal, wenn auch an einem zivilen Beispiel, der Fetischcharakter der Uniform gezeigt, der in Preußen ganz besonders stark ausgebildet war.

‚Die Hose‘ (1927, Hans Behrendt), obwohl nicht mehr von der bissigen satirischen Schärfe Sternheims, dieses erbarmungslosen Kritikers des wilhelminischen «juste milieu», hat die Jahrzehnte dank Werner Krauss überdauert, der mit seiner Porträtstudie des Beamten Maske dem preußisch-deutschen Spiesser und Untertanen ein bleibendes Denkmal gesetzt hat.

An die weiteren Stücke des Zyklus ‚Aus dem bürgerlichen Heldenleben‘ wagte sich freilich niemand mehr. Auch Diederich Hessling, ‚Der Untertan Heinrich Manns‘, wurde nicht verfilmt, sondern nur ‚Professor Unrat‘, und auch das nur, nachdem – wie es im Sitzungsprotokoll des Ufa-Vorstands heisst – «der Stoff vollkommen umgearbeitet» worden war, so dass zu «Angriffen kein Anlass» mehr bestand (‚Der blaue Engel‘, 1931).

Schliesslich muss ‚Der Hauptmann von Köpenick‘ (1931, Richard Oswald) genannt werden, die Geschichte des Schusters Voigt, die mehrfach verfilmt wurde, allein dreimal im Jahr seiner Verhaftung 1906, später noch einmal 1926. Nach der erfolgreichen Dramatisierung durch Carl Zuckmayer entstand dann

mit Max Adalbert in der Hauptrolle der klassisch gewordene Film, der dem Stoff seine endgültige Form gab und bis heute unübertroffen ist.

Im selben Jahr erschien ‚Mädchen in Uniform‘ (Leontine Sagan), gleichfalls die Adaption eines Bühnenstücks, innerhalb der damaligen Produktion ein durchaus ungewöhnlicher Film, der die Lebensfeindlichkeit und Verknöcherung des preußischen Erziehungsreglements am Beispiel eines Potsdamer Mädcheninternats kritisiert, das System selbst jedoch nicht in Frage stellt.

Nicht nur der Autoritätsgläubigkeit wurde jetzt widersprochen, auch der Glorifizierung von Militär und Krieg. ‚Westfront 1918‘ (1930, G.W. Pabst), nach E. Johannsens Roman ‚Vier von der Infanterie‘ war der erste deutsche Film, der die Barbarei des Krieges ohne Gloriole und ohne Retuschen zeigte, seine Ursachen allerdings unerörtert liess.

Die späte Gegenbewegung zeigte sich auch in den neuen Versuchen eines dokumentarischen Realismus, der sich, wie ‚Menschen am Sonntag‘ (1928, Robert Siodmak u.a.), die soziale Realität der Gegenwart zum Thema wählte. Gleichzeitig entstanden, ermutigt durch das Beispiel des frühen sowjetischen Films, noch in der Stummfilmzeit die ersten proletarischen Filme, die sich auch stilistisch an ihrem Vorbild orientierten.

Zu den bekanntesten Arbeiten zählen eine Verfilmung von Hauptmanns Drama ‚Die Weber‘ (1927, Friedrich Zelnik) sowie ‚Ums tägliche Brot/Hunger in Waldenburg‘ (1929) und ‚Mutter Krausens Fahrt ins Glück‘ (1929), zwei Filme von Phil Jutzi, in denen die Lebensbedingungen des Proletariats im schlesischen Kohlenrevier und im Berlin Ende der zwanziger Jahre geschildert werden. In der Zeit der Massenarbeitslosigkeit während der Weltwirtschaftskrise entstand ‚Kuhle Wampe‘ (1932, Brecht/Dudow), das reifste Werk dieser Reihe, das nach Schwierigkeiten mit der Zensur acht Monate vor Hitlers Machtantritt herauskam.

Auch alle diese Filme handeln von Preußen. Die einen untersuchten die Risse in seiner glanzvollen Fassade, die anderen zeigten das Land und seine Menschen, die man bis dahin auf der Leinwand noch nie gesehen hatte. Ihr Gegenbeispiel eines anderen, neuen Kinos demonstrierte nur noch einmal, wie obsolet und anachronistisch die übrigen Produktionen waren.

Siegfried Kracauer hatte schon 1926 vorgeschlagen, die Fridericus-Serie im Licht des ‚Panzerkreuzer Potemkin‘ zu betrachten. Tatsächlich ist es schwer vorstellbar, dass gleichzeitig mit dem neuesten Gebühr-Opus und der letzten wilhelminischen Militär-Schmonzette die Filme von Sergej Eisenstein und Wsewolod Pudowkin in Berlin liefen (wenn auch nicht in den Kinosälen der Ufa, die prinzipiell keine sowjetischen Produktionen zeigte); dass die neuen Explorationen der inneren und äusseren Welt von Robert Flaherty, René Clair und Luis Bunuel damals schon zu besichtigen waren; und dass im selben Land

und zur selben Zeit, in dieser Weimarer Republik, die ersten Schritte zu einer realistischen Filmkunst getan wurden.

Hier werden nicht nur zwei verschiedene Auffassungen von Kino deutlich, hier stehen sich zwei Welten gegenüber. Der Widerspruch, der in dieser gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit lag, ist der Grundwiderspruch der Epoche.

1930 bis 1933: Mit Ufa-Filmen ins Dritte Reich

Die letzten drei Jahre der Weimarer Republik zeigten eine veränderte Szenerie. Der Tonfilm beherrschte die Leinwand. Mit der Weltwirtschaftskrise verschärfen sich die politischen Gegensätze. Die nationale Rechte trat nun auch im Kino zum Generalangriff gegen die Republik an. Die Zahl der Kriegsfilme und der Militärschwänke, die alle im kaiserlichen Deutschland vor 1918 spielen, nahm zu.

Politisch bedeutsamer ist, dass in dieser kurzen Zeitspanne nicht weniger als acht Filme die Befreiungskriege gegen Napoleon behandeln, in denen man Parallelen zur Gegenwart suchte (,Die letzte Kompanie', ,Luise, Königin von Preußen', ,Yorck', ,Die elf Schillschen Offiziere', ,Der schwarze Husar', ,Marschall Vorwärts', Theodor Körner' und als Tiroler Variante ,Der Rebell').

Gleichzeitig wurde die Fridericus-Serie wiederaufgenommen. ,Das Flötenkonzert von Sanssouci' (1930) stellte einen politischen Wendepunkt dar. Wie in der Mehrzahl dieser Filme seit 1918 wurde die Volksnähe des Königs und sein Verständnis für die Sorgen der Untertanen betont, Politik mit Unterhaltung gemischt. Aber die Tendenz war eindeutig. Das Exempel bewies, dass eine Nation in Krisenzeiten gut daran tut, sich einer allwissenden Vaterfigur anzuvertrauen, und bestätigte den Ruf nach einem starken Mann, der sich zu dieser Zeit den Wählern bereits als Retter des Vaterlands empfahl.

Die Ankündigung des Films, eine Woche nach dem Verbot von ,Im Westen nichts Neues', löste Proteste aus. Zu Recht verbanden die Demonstranten beide Fälle in der Parole «Weg mit dem Hugenberg-Kitsch, her mit dem Remarque-Film». Die Premiere, die nur unter Polizeischutz stattfinden konnte, endete als rechtsextremistische Kundgebung. Erschrocken über den frenetischen Jubel des Publikums, schrieb Siegfried Kracauer am 22. Dezember 1930 in der ,Frankfurter Zeitung': «Wie sehr muss das Volk eines Halts entbehren, dass es ihn in einem solchen Glanzkriegsstück zu entdecken glaubt! Denn die Begeisterung ist ja nicht nur künstlich gemacht, das echte Verlangen nach ihr sucht vielmehr einen Gegenstand, an den es sich zu klammern vermag. Ihn kann es begreiflicherweise im Remarque-Film nicht finden, der sich darauf beschränkt,

das Grauen des Krieges zu veranschaulichen, und den Frieden so faul sein lässt, wie er seit Langem schon ist. Nur aus dem Ungenügen an diesem Frieden erklärt sich die Verwechslung der nationalsozialistischen Illusionen mit Idealen, die in der Wirklichkeit standhalten. Die Massen sind irreführt, und möchten doch richtig geführt werden. Wenn es nicht gelingt, ihrem Sehnen gute, menschenwürdige Ziele zu geben, werden ihre Explosionen fürchterlich sein.»

Die Ufa bewies einen ebenso guten politischen wie kaufmännischen Instinkt für das Klima der Zeit, als sie in dieses Projekt die damals ungewohnt hohen Produktionskosten von über 600'000 Reichsmark investierte und den Film mit der bis dahin unerreichten Rekordzahl von 60 Kopien in ganz Deutschland auf den Markt warf. Der Erfolg gab ihr recht.

Ein anderes Beispiel, das die nun folgende Entwicklung charakterisiert, ist ‚Yorck‘ (1931). Dieser politisch wichtigste Film aus der Serie über die Befreiungskriege legte den Gedanken nahe, dass auch in verzweifelten Situationen die Entschlossenheit eines grossen Mannes das Schicksal wenden könne. Von der ‚Vossischen Zeitung‘ bis zum ‚Angriff‘ wurde er als Appell zur Sammlung aller «nationalen» Kräfte und zum Kampf gegen die Regierung der Republik verstanden. Im selben Jahr einigte sich die Ruhrindustrie auf Hitler; Hugenburgs Deutschnationale, Stahlhelm und NSDAP gründeten die Harzburger Front.

Im Sommer 1932 erklärte der Produktionschef der Ufa Hugo Corell bei der Ankündigung des neuen Programms: «Wenn auch heute noch die Gegenwart ausserordentlich trübe erscheint, lebt doch ein starkes Glaubensgefühl an eine Neubildung geistiger Anschauung auf, dämmert eine Hoffnung auf sichere Neugestaltung. Es ist notwendig, dass die führenden Persönlichkeiten im Film die Entwicklung fühlen. Denn aus ihr bildet sich auch der kommende Film.» Wie das zu verstehen war, sollte sich bald zeigen.

Noch im selben Jahr entstanden zwei weitere Grossfilme, die von der Ufa herausgebracht wurden. ‚Morgenrot‘, ein Epos aus dem U-Boot-Krieg, entfaltete einen Todesmythos, als sei es grundsätzlich besser, für das Vaterland zu sterben denn zu leben. ‚Der Choral von Leuthen‘, der historisch da anknüpfte, wo das ‚Flötenkonzert‘ endete, trieb nicht nur offene Kriegsverherrlichung, er zeigte zum erstenmal einen anderen Friedrich, die magische Führergestalt, deren Blick oder blosses Erscheinen allein schon die Menschen in ihren Bann schlägt. Die Freigabe des Films durch die Zensur erfolgte am 30. Januar 1933. Zur Premiere von ‚Morgenrot‘, drei Tage später, erschien «der Führer» persönlich.

Es hatte Symbolcharakter, dass diese Filme, die noch in der Weimarer Republik entstanden waren, dem NS-Regime als Morgengabe der deutschen Filmindustrie präsentiert werden konnten. Weder ‚Morgenrot‘ noch ‚Der Choral von Leuthen‘ waren nationalsozialistische Filme, aber beide bewiesen eine innere

Affinität zum Faschismus, die den Wünschen und Plänen der neuen Machthaber weit entgegenkam. Sie konnten davon ausgehen, dass eine Filmindustrie, die freiwillig solche Produkte hervorbrachte, und dass Regisseure, Autoren und Schauspieler, die dabei mitwirkten, auch willige Diener in einer staatlichen Propagandamaschinerie sein würden. Und in dieser Annahme täuschten sie sich in der Tat nicht.

Die deutsche Filmproduktion wurde in der Folgezeit zum systematisierten Ausdruck jener Tendenzen, die in ihr bereits lange vor 1933 angelegt waren und die der Hitlerbewegung psychologisch den Boden bereiten halfen.

1933 bis 1942: Goebbels kauft den deutschen Film

Goebbels hatte früh erkannt, dass der Film durch seine Suggestionskraft und emotionale Wirkung, beliebige Reproduzierbarkeit und unbegrenzte Verbreitungsmöglichkeit ein ideales Instrument der Massenbeeinflussung war, das im totalitären Staat politisch und organisatorisch optimal eingesetzt werden konnte. Unbeschadet der überwiegenden Rechtstendenz der Filmindustrie waren seine Massnahmen nach 1933 denn auch konsequent darauf gerichtet, dieses Medium unter Kontrolle zu bekommen und den eigenen Zwecken dienstbar zu machen.

Der Gründung der Reichsfilmkammer, einer ständischen Berufsorganisation für «rassisch und politisch Unbedenkliche», und der Filmkreditbank, die bald die Mehrzahl der Spielfilme vorfinanzierte, folgte 1934 die politische «Ausrichtung» der Filmzensur und ihre Ergänzung durch eine Vorzensur, die «unerwünschte» Filme bereits im Stadium der Planung verhindern sollte. Das Verbot der Kritik 1936 und ihre Ersetzung durch die «Kunstaberachtung» sowie die Praxis der geheimen Presseanweisungen, die den Redaktionen für alle Gebiete von der Aussenpolitik bis zum Film vorschrieben, wann und wie ein Ereignis zu bewerten war, vervollständigten das Lenkungssystem.

Dem Regime politisch wichtige Filme wurden propagandistisch entsprechend herausgestellt. Durch organisierte Filmveranstaltungen für Schulen, Kasernen, Betriebe und Massenorganisationen sowie durch weitere Massnahmen steigerten die Nazis in einem Jahrzehnt ihrer Herrschaft die Zahl der jährlichen Kinobesucher von 245 Millionen auf eine Milliarde. Geheime «Meldungen aus dem Reich», in denen die Gestapo die Stimmungsberichte ihrer lokalen Agenten zu den jeweils aktuellen Fragen zusammenfasste, machten die Wirkung der Filme für das Propagandaministerium überprüfbar.

Parallel zum Aufbau dieses lückenlosen Kontrollmechanismus ging die ökonomische Eroberung der Filmindustrie. Dabei kam eine schwere Krise den Plänen der Nazis entgegen. Die Herstellungskosten waren durch die Umstellung auf Tonfilm erheblich gestiegen, der Export ging infolge des ausländischen Boykotts von Filmen aus Hitlerdeutschland laufend zurück. Da der Verleih im Inland die Kosten nicht mehr einspielen konnte, wuchs das Defizit bis 1937/38 auf fünfzehn bis zwanzig Millionen. Die Verschuldung der Filmindustrie stieg weiter an.

Ein Konzentrationsprozess setzte ein, bei dem eine Vielzahl kleiner Firmen aufgekauft oder liquidiert wurde. Aber auch die vier marktbeherrschenden Grossfirmen (Ufa, Bavaria, Terra, Tobis) wurden von der Krise erfasst. Getreu dem von Ludendorff schon 1917 empfohlenen Rezept liess Goebbels über eine Tarnfirma, die sogenannte Cautio Treuhand GmbH, bis zum Kriegsende die Aktienmehrheiten der vier Gesellschaften aufkaufen. 1941 befanden sich praktisch alle in staatlichem Besitz. 1942 wurden sie, mit den inzwischen dazugekommenen Auffanggesellschaften Wien-Film und Prag-Film, unter einer Konzernspitze zusammengefasst, der man den Namen Ufa gab. Gleichzeitig wurden die Verleihgesellschaften in einen staatlichen Filmvertrieb überführt. Der Prozess der totalen Gleichschaltung der Filmindustrie war damit abgeschlossen.

Die Nazis benutzten das neue Instrument mit Klugheit. Selbst in den ersten Jahren machten die manifesten Propagandafilme nie mehr als fünfzehn Prozent aus, später ging ihre Zahl noch zurück. 1942 dekretierte Goebbels, die Produktion auf einige Filme «politischen, militärischen oder sonst besonders wertvollen Inhalts» zu beschränken und im Übrigen Unterhaltungsfilm herzustellen, auf deren Ablenkungsfunktion er offensichtlich setzte.

Man konzentrierte alle finanziellen, organisatorischen und künstlerischen Anstrengungen auf eine begrenzte Zahl politisch sorgfältig ausgewählter Projekte und hob diese Propagandafilme durch Ausstattung, Starbesetzung und Publizität so deutlich aus der übrigen Produktion heraus, dass sie spektakuläre Ereignisse wurden, das Massenpublikum anzogen.

Die Summe dieser veränderten Bedingungen der Produktion und Rezeption muss man berücksichtigen, um Themenbearbeitung, operative Funktion und psychologische Wirkung der Darstellungen Preußens im Spielfilm der Hitlerjahre richtig einzuschätzen.

1935 bis 1942: Hitlers Kronzeugen – Fridericus und Bismarck

Im Dritten Reich wurde die Fridericus-Serie, die mit den Tonfilmen ‚Das Flötenkonzert‘ und ‚Der Choral von Leuthen‘ eine neue Stufe erreicht hatte, weitergeführt.

„Der alte und der junge König“ (1935) zeigt die barbarischen Erziehungsversuche Friedrich Wilhelms I. an seinem Sohn rein apologetisch als unerlässliche Vorbereitung auf dessen künftige Herrscherrolle und Voraussetzung seiner späteren Grösse. Das „12 Uhr Blatt“ (6.2.1935) schrieb über Jannings als König: «Er spielt ihn so, dass man noch Mitgefühl mit diesem Mann hat, als er mit dem Krückstock seinen eigenen Sohn zu Boden schlägt.»

Ob die sich damals aufdrängenden Parallelen zwischen der Verbrennung der französischen Bücher des Kronprinzen und dem Autodafé vom 10. Mai 1933 oder der Begründungen für die Hinrichtung Kattes und die Mordaktion gegen die SA-Führung beabsichtigt waren oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Das Bekenntnis zur Despotie war unmissverständlich und der Satz «Sein Wille ist Gesetz, und was sich ihm nicht beugt, muss er vernichten» hätte sich auch auf Hitler beziehen können.

Mit „Fridericus“ (1936), der das Thema von „Der Choral von Leuthen“ noch einmal aufgriff, liessen sich am historischen Beispiel gleichzeitig das Führerprinzip, die Einkreisung durch die europäischen Mächte, die Notwendigkeit einer starken Armee und die Unvermeidbarkeit des Krieges demonstrieren.

Seinen Höhepunkt findet der Führerkult in dem Film „Der grosse König“ (1942), dem Endprodukt aller bisherigen Friedrich-Darstellungen, die im Vergleich mit ihm wie Vorstufen wirken. Was in jenen versucht wurde, erscheint hier in reiner Ausformung und definitiver Gestalt. Das ist nicht mehr der volkstümliche «Alte Fritz», der das Publikum der zwanziger Jahre umwarb, sondern ein Feldherr und Staatenlenker von einsamer Grösse, der den Willen der Geschichte vollstreckt. Einem solchen Führer, suggerierte der Film, muss das Volk folgen, auch wenn es seine Wege nicht versteht. Sein Genie führt sicher durch alle Krisen bis zum Sieg, solange die Gefolgschaft nicht wankt und fest im Glauben bleibt.

Als der Film herauskam, stellten sich neben der beabsichtigten Analogie zwischen Friedrich und Hitler auch Bezüge zwischen den Krisensituationen des Siebenjährigen Krieges und der aktuellen militärischen Lage her, die nicht im Sinne der Propaganda waren. Die Presse erhielt daher strikte Anweisung, sich zu diesem Punkt nicht zu äussern. Goebbels behielt es sich vor, die offizielle Interpretation in einer Rede zum Geburtstag seines Führers selbst zu geben.

Welche Bedeutung dem Film beigemessen wurde, zeigt die Tatsache, dass der „Völkische Beobachter“ die Nachricht von der Premiere als Schlagzeile auf der Titelseite brachte, ihm den Leitartikel widmete und der Besprechung eine volle Seite einräumte.

In „Bismarck“ (1940) und „Die Entlassung“ (1942) musste der Eiserne Kanzler als historisches Beispiel dienen. Die Durchsetzung seiner Politik gegen die parlamentarische Mehrheit, mit exekutiver Gewalt und unter Bruch der Verfas-



Der Vater-Sohn-Konflikt: Friedrich Wilhelm I. (Emil Jannings) und Kronprinz Friedrich (Werner Hinz) in ‚Der alte und der junge König‘ (1935)



Der Herrscher: Friedrich der Grosse (Otto Gebühr) und die Müllerstochter (Kristina Söderbaum) in ‚Der grosse König‘ (1942)

sung, wird hier als eine kraft höherer Einsicht und Verantwortung getroffene Entscheidung des berufenen Führers dargestellt, als habe es sich um die Verteidigung der Lebensinteressen des Vaterlandes und nicht der Privilegien einer Klasse gehandelt.

Die Auseinandersetzung mit seinen Opponenten im preußischen Landtag bietet eine willkommene Gelegenheit zur Diffamierung der Liberalen, der Sozialdemokraten und des ganzen Parlamentarismus. Der Anblick tobender Fraktionen, die den Staatsmann bei der Durchführung seiner Arbeit behindern, liess die Diktatur der NSDAP als wahren Segen erscheinen. Ähnliche Szenen finden sich auch in ‚Robert Koch‘ (1939) und ‚Carl Peters‘ (1941).

Bei einem Vergleich fällt auf, dass die Titelhelden dieser und zahlreicher weiterer historisch-biographischer Filme sich auf beängstigende Weise ähneln und sämtlich im Stile Hitlers zu reden beginnen. Selbst der Entdecker der Tuberkelbazillen spricht über seine wissenschaftliche Arbeit wie ein Feldherr über eine historische Schlacht.

Sie alle, Staatsmänner und Heerführer, Wissenschaftler oder Künstler sind Sehernaturen und Führergestalten; Titanen, die von ihrer Umwelt nicht verstanden werden, aber voll unerschütterlichen Glaubens und eisern entschlossen, den ihnen vom Schicksal bestimmten Auftrag zu erfüllen. Dieses Sendungsbewusstsein gibt ihnen die Kraft zum Kampf, in dem sie am Ende gegen jede Erwartung und alle Feinde den Sieg erringen, weil sie den Sturz in den Abgrund nicht fürchten.

Diese Filme arbeiten mit der Einschüchterung durch die Autorität der Geschichte. Nun wird man Versuche, den Durchhaltewillen der Bevölkerung im Krieg durch den Rückgriff auf Beispiele aus der eigenen Vergangenheit zu stärken, auch in anderen Ländern finden. Im Dritten Reich jedoch waren die Filme darüber hinaus direkt auf die Person Hitlers bezogen. Sie dienten seiner Legitimierung und der Rechtfertigung seiner Taten aus der Geschichte. Sie legten den Schluss nahe, seine Politik der Diktatur im Inneren wie der Eroberungskriege nach aussen folge nur ewig gültigen Gesetzen und knüpfte an grosse Traditionen an.

Da sie Geschichte nicht als Prozess, sondern als Wiederholung des immer Gleichen darstellten, erschien Hitler als Verkörperung der historischen Kontinuität. Mehr noch: die Nationalgeschichte schien in ihm ihre Krönung zu finden, weil er offenbar das Werk vollendete, das Friedrich II. und Bismarck begonnen hatten. Manche ihrer Worte schienen bereits prophetisch auf ihn zu deuten. Das lenkte den Strom von Ehrfurcht und Verehrung, der jenen galt, ihm zu. Ihre Verklärung zu heroischen Monumenten übte den Zuschauern exakt die Haltung ein, die sie gegenüber ihrem «Führer» einnehmen sollten.

1937 bis 1940: Verfilmte und verfälschte Literatur

Wenn man von preußischen Themen im Film nach 1933 spricht, müssen auch die Literaturverfilmungen erwähnt werden. Unter diesen Romanen und Theaterstücken befinden sich einige, deren Wahl auf den ersten Blick erstaunt, weil sie den herrschenden Tendenzen direkt zuwiderlaufen. .

Nun ist die Bearbeitung literarischer Vorlagen insgesamt ein zwiespältiges Kapitel der Filmgeschichte. Wie sich zeigt, besteht eine durchgehende Tendenz zu Veränderungen von Fabel und Sinngehalt, die aus den Zwängen der Adaption des Stoffes für ein anderes Medium allein nicht erklärt werden können. Sie reichen von der Entschärfung jeder Gesellschaftskritik bis zu deren Verfälschung in reine Apologie. Das gilt verstärkt für die Filmproduktion des Dritten Reiches, die unter einem staatlich verordneten ideologischen Diktat steht.

Dass man sich die beiden heiteren Klassiker der deutschen dramatischen Literatur, Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm* und Kleists Komödie *Der zerbrochene Krug* nicht entgehen lassen wollte, ist einleuchtend. Da waren auch diese Autoren genehm, die ein Preußen verkörperten, das so nicht im Schullesebuch stand. Auch dass man den Film *Der zerbrochene Krug* (1937) auf vordergründige Situationskomik stellte und nicht im Sinne von Georg Lukacs als «klassische Satire auf Zustände in Preußen» anlegte, versteht sich. Bei Lessing aber, wo alles darauf ankommt, die politischen Bezüge herauszuarbeiten, die das Lustspiel als kritisches Zeitstück ausweisen, das die Obrigkeit provozierte, wurde nicht nur durch Textstreichungen jeder Hinweis darauf eliminiert, sondern noch durch Bildzusätze das Ganze dem traditionellen Klischee angeglichen (*Das Fräulein von Barnhelm*, 1940).

Ob Sudermanns Roman *Der Katzensteg* literarische Gerechtigkeit widerfahren ist, wäre von geringem Belang, aber hier ist eine politische Verfälschung festzuhalten. Im Roman wie auch in den beiden frühen Verfilmungen (1915, 1927) verfolgen «die durch Leibeigenschaft und den Dienst in der Armee verrohten Bauern» noch den toten Gutsherrn mit ihrem Hass, weil er 1807 «aus Liebe zu Polen preußische Soldaten an die Franzosen verriet». Nachdem der aus dem Feldzug von 1813 heimgekehrte Sohn mit Waffengewalt die Beisetzung seines Vaters erzwungen und einen Mordanschlag überlebt hat, muss er 1815 an der Spitze seiner Bauern erneut in den Krieg ziehen.

Der Film von 1937 macht den alten Freiherrn zum Vaterlandsverräter, zeigt den Fanatismus der Dörfler mit unverkennbarer Sympathie und erfindet eine versöhnende Schlussansprache des jungen Gutsherrn, in der er die gemeinsame Pflicht über alle persönlichen Konflikte stellt.

Wahre Meisterschaft in der Kunst, einem Stoff durch «Bearbeitung» alle gesellschaftskritische Brisanz auszutreiben, zeigt sich in der Verfilmung *Der*



Nationaler Fanatismus: Der junge Graf Schranden (Hannes Steltzer) mit der von einer Kugel getroffenen Magd Regine (Brigitte Horney) in ‚Der Katzensteg‘ (1937)

Biberpelz‘ (1937). Die Komödie, die drei Jahre nach dem Sturz Bismarcks entstand, spielt, wie aus einem Vermerk des Dichters klar hervorgeht, nahe Berlin in der Zeit der Sozialistenverfolgung, also des Spitzelwesens und der Gesinnungsschnüffelei. Hauptmanns Baron von Wehrhahn ist ein preußischer Amtsvorsteher, der im Eifer seiner Suche nach angeblichen Staatsfeinden die Diebe vor seiner Haustür nicht mehr sieht.

Der Film verlegt die Handlung in eine kleine Vorkriegsresidenz, macht aus dem Prototyp eines Systems den privaten Sonderfall eines Mannes, der bemüht ist, bei seinem Landesherrn eine Scharte auszuwetzen, und von ihm am Ende milde korrigiert wird. So bleibt die Autorität der Obrigkeit, die Hauptmann in Frage stellt, nicht nur unangetastet, sondern wird noch affirmiert.

Ein weiteres Beispiel: ‚Effi Briest‘, das Meisterwerk des fünfundsiebzigjährigen Fontane. In seiner Spätzeit, der Romanperiode, entwickelte der Autor gegenüber dem preußischen Adel, seinem Lebensthema, eine kritische Einsicht,

die seiner Zeit weit voraus war. Das bezeugen auch seine Briefe, in denen er den «altregierenden Klassen» von Adel und Bourgeoisie die Arbeiterschaft gegenüberstellt, die er als die historische Kraft des neuen Jahrhunderts erkennt.

Die Inszenierung von Gründgens („Der Schritt vom Wege“, 1939), die sich ihrem Gegenstand mit liebevollem Respekt nähert, taucht die Vorgänge in ein mildes Licht und ebnet sie dadurch historisch ein, so dass alle Widersprüche sich auflösen. Ähnlich behandelt er die drei entscheidenden Drehpunkte des Romans. Die Debatte zwischen Baron von Instetten und seinem Amtskollegen vor dem Duell, Fontanes Auseinandersetzung mit einem hohl gewordenen Ehrenkodex, «die grösste Sprechszene des deutschen Romans» (Conrad Wandrey), lässt er eher beiläufig, als verhalten private Unterredung sprechen. Effis anklagender Monolog nach dem Besuch der Tochter bleibt erhalten, wird aber durch ihr Gespräch mit der Mutter entkräftet, das wie ein versöhnliches Schlusswort klingt. Was Fontane mit Mut aufdeckte, wird hier mit grosser Kunst wieder zugedeckt. (Gleichwohl mag der Film angesichts der brutalen Gegenwart des Dritten Reiches von vielen als nostalgisches Refugium empfunden worden sein).

Ausserhalb des Themas Preußen gibt es allerdings weit krassere Fälle, wie die Verfilmungen eines Dramas von Ibsen („Ein Volksfeinde“, 1937) und des Schauspiels von Hauptmann „Vor Sonnenuntergang“ („Der Herrschen“, 1937). Hier werden aus den Protagonisten, dem norwegischen Badearzt wie dem deutschen Geheimrat, NSDAP-Mitglieder gemacht, die mit dröhnender Stimme Nazi-Reden halten.

Die Liste könnte fortgesetzt, die Untersuchung im Detail ausgeführt werden. Am Resultat würde sich nichts ändern. Für die Verfilmungen literarischer Darstellungen Preußens wie die seiner realen Geschichte gilt übereinstimmend, dass sie ihren Gegenstand der herrschenden Ideologie oder der aktuellen Propaganda unterwerfen und ihn so lange präparieren, bis er sich dem geltenden Bild einpasst.

1937 bis 1945: Mit Kriegsfilmen in den Untergang

Parallel zur militärischen Aufrüstung begann ab 1933 die psychologische Mobilisierung und Kriegsvorbereitung, für die natürlich auch der Film gespannt wurde.

Die Befreiungskriege verloren jetzt an politischem Interesse, doch wurde bis 1941 weiterhin jedes Jahr ein Film über dieses Sujet gedreht. Zentrales Thema in dieser Phase war der Erste Weltkrieg, wobei man vorerst jede negative Zeichnung der ehemaligen Kriegsgegner vermied. Klassische Beispiele sind drei Filme von Karl Ritter aus dem Jahre 1937.

„Patrioten“ ist die Geschichte eines deutschen Bomberpiloten, der nach dem

Abschuss seiner Maschine von einer jungen Französin gesundgepflegt wird und mit ihr lebt, bis ein deutscher Luftangriff, den er im Luftschutzkeller unter Franzosen miterlebt, ihm klarmacht, dass er zu seinen Kameraden zurück muss.

«Unternehmen Michael», das den Kampf um eine zerstörte französische Ortschaft während der Frühjahrsoffensive 1918 schildert, glorifiziert das Führerprinzip, einen militärischen Gehorsam, der nach Gründen nicht fragt, und den Opfertod, auch wenn sein Sinn nicht erkennbar ist. In einem Dialog wird bereits die imperialistische These vom deutschen Lebensraum vertreten.

„Urlaub auf Ehrenwort“ beschreibt die Erlebnisse, die einige Soldaten, auf der Durchreise vom Osten an die Westfront, während eines mehrstündigen Zwischenaufenthalts in Berlin haben. Familienvater, bürgerlicher Pazifist oder sozialistischer Arbeiter, sie melden sich alle zurück. Dabei zeigen sich Kameradschaft, Soldatenpflicht und militärisches Ehrenwort als Werte in sich. Gegenargumente werden nicht widerlegt, sondern durch innere Haltung überwunden. Allen drei Filmen gemeinsam ist ein deutlicher Zug zum Irrationalismus.

In engem Zusammenhang mit den Filmen über den Ersten Weltkrieg stehen jene über das Schicksal ehemaliger Offiziere, die sich im Deutschland der Nachkriegszeit fremd fühlen und eine zivile Existenz als Degradierung empfinden. Sie alle demonstrieren Frontsoldatentum als Weltanschauung. Ihr Beispiel sollte beweisen, dass ein aufrechter Deutscher in der Republik von Weimar nicht atmen konnte. Die Errichtung der NS-Diktatur, die stets das erlösende Happy-End bildet, erscheint folgerichtig als Beendigung eines widernatürlichen Interregnums und Wiederaufnahme der 1918 gewaltsam unterbrochenen Traditionen deutscher Geschichte. „Togger“ (1937), „Pour le mérite“ (1938), „Blutsbrüderschaft“ (1940) und andere gehören in diese Reihe.

Einen Sonderfall stellt der nationalistisch-antisemitische Film „... reitet für Deutschland“ (1942) dar. Die Geschichte des Rittmeisters und Gutsherrn von Brenken – der 1918 verwundet und durch einen Sturz vom Pferd zeitweilig gelähmt wird, wenige Jahre darauf jedoch bei einem internationalen Reitturnier den ersten Preis gewinnt – gerät zu einem aufdringlichen Symbol für Deutschlands Niedergang nach 1918 und das Wunder seiner Auferstehung unter Hitler.

Auch jene Filme, die bereits in den Kasernen des Dritten Reichs spielen, beschwören die militärische Tradition. In „D III 88“ (1939) schlägt eine Rückblende zu den Jagdfliegern des Ersten Weltkriegs «die lebende Brücke von dem Geist von 1918 zum wiedergekehrten heutigen Frontgeist». In „Kameraden auf See“ (1938) beruft sich der Kommandant in seiner Ansprache an die Mannschaft bei der Forderung nach Gehorsam und Pflichterfüllung ausdrücklich auf den Geist Preußens.

Nach 1939 wurde das Thema des Ersten Weltkriegs nicht mehr aufgenommen. Aber auch der Zweite Weltkrieg bildet in der Mehrzahl der Spielfilme nur den Zeithintergrund. Die propagandistische Darstellung der Kriegsereignisse überliess man den Wochenschauen und «Dokumentarfilmen». Nur in fünf Spielfilmen aus dem Jahre 1941 stehen Kampfhandlungen noch im Mittelpunkt der Darstellung. (Zwei weitere Filme aus den beiden folgenden Jahren wurden wegen der Kriegslage verboten).

Stattdessen bemühte man erneut Beispiele aus den früheren Epochen der preußischen Geschichte: ‚Kameraden‘, (1941); ‚Kadetten‘ (1941); ‚Der grosse König‘ (1942); ‚Affäre Roedern‘ (1944); ‚Kolberg‘ (1945).

Politisch besonders bezeichnend ist der Film ‚Kadetten‘, der noch vor dem deutsch-sowjetischen Pakt fertiggestellt, aber erst nach dem Überfall auf die Sowjetunion herausgebracht wurde. Er gehört eigentlich in die Serie antikomunistischer, antirussischer und antisowjetischer Filme, die entsprechend Hitlers Hauptkriegsziel von 1933 an in grosser Zahl produziert wurden. Es ist sicher kein Zufall, dass der Darsteller des als «russischer Untermensch» gezeichneten Kosakenführers später in dem vom selben Regisseur gedrehten Film ‚GPU‘ (1942) die Rolle des sowjetischen Kommissars spielte.

Die der russischen Übermacht trotzenden Kadetten von 1760, durch die Jugendfilmstunden der HJ populär gemacht, waren das Vorbild Hunderttausender Hitler jungen, von denen nicht wenige noch selbst an die Front geschickt wurden.

Schliesslich griff man noch einmal auf einen Stoff aus der napoleonischen Zeit zurück. Am 1. Juni 1943, vier Monate nach der Schlacht um Stalingrad, als der Krieg längst verloren war, schrieb Goebbels an Veit Harlan: «Hiermit beauftrage ich Sie, einen Grossfilm ‚Kolberg‘ herzustellen. Aufgabe dieses Films soll es sein, am Beispiel der Stadt, die dem Film den Titel gibt, zu zeigen, dass ein in Heimat und Front geeintes Volk jeden Gegner überwindet.»

Mit einem für die damalige Kriegslage immensen Aufwand wurde diese Auftragsarbeit, die den ‚Grossen König‘ womöglich noch übertreffen sollte, in den folgenden anderthalb Jahren ausgeführt.

Beschwörungen preußischen Geistes, die zu Gespensterbeschwörungen wurden, standen am Anfang und am Ende des Films im Dritten Reich. Mit dem ‚Choral von Leuthen‘ hatte es am 30. Januar 1933 begonnen. Mit ‚Kolberg‘ hörte es auf den Tag zwölf Jahre später auf. Hatte Otto Gebühr als Friedrich II. in seiner Ansprache an die Generäle schon damals Hitler seinen künftigen Rollentext vorgesprochen, so liehen nun Horst Caspar als Gneisenau und Heinrich George als Nettelbeck ihre Stimme Parolen, die wie ein Echo des Aufrufs zum Volkssturm klangen, den Goebbels als letztes Aufgebot zusammentrommeln liess.



Lichtgestalt und Untermensch: Rittmeister von Tzülów (Mathias Wieman) und sein Gegenspieler, Kosakenhetman Oberst Goroschew (Andrews Engelman) in ‚Kadetten‘ (1939/1941)

Aber ‚Kolberg‘ kam in jeder Beziehung zu spät, um noch wirksam zu werden. Die Wirklichkeit hatte die Propaganda bereits eingeholt. Die den Film noch sahen, wurden durch ihn eher erschreckt als mobilisiert. Doch die meisten sahen ihn nicht mehr. Am Tag der Premiere befanden sich grosse Teile des Publikums, für das er gedacht war, bereits auf der Flucht vor den heranrückenden Fronten. Die Rote Armee stand an der Oder, die Amerikaner näherten sich von Westen. Das Ende Hitlerdeutschlands war nahe. In dem verbleibenden Vierteljahr bis zur Kapitulation waren die meisten Deutschen damit beschäftigt, am Leben zu bleiben. Die Preußenfilme hatten sie nur das Sterben gelehrt.

50 Jahre Propaganda gegen die Vernunft

Am Ende bleibt die Frage: Waren die Preußenfilme überhaupt Filme über Preußen? Oder was war ihr Thema?

Es liegt in der Natur der Filmproduktion allgemein, dass sie ein bestimmtes



Deutscher Wille gegen welsche List: Der preußische Ministerpräsident (Paul Hartmann) und Napoleon III. (Walter Franck) in ‚Bismarck‘ (1940)

Weltbild vermittelt, selten ein Bild der Welt, wie sie war und ist. So geben auch die Preußenfilme weniger Aufschluss über die Epochen, in denen sie spielen, als über jene, in denen sie gedreht wurden. Insofern sind sie historische Dokumente über Verhältnisse in Deutschland. Sie sind ein Spiegel nicht der geschichtlichen Realität, sondern einer Ideologie, die freilich – wo sie sich als bestimmend durchsetzt – selbst zur handfesten Realität wird.

Stand am Anfang noch der Versuch, ein bestimmtes historisches Sujet darzustellen, und sei es mit der Absicht der Idealisierung, so verflüchtigte sich dieser Gegenstand im Laufe der Jahre immer mehr. Die Verklärung der Herrscher, ihrer Herrschaft und ihrer Kriege wird zum eigentlichen Thema.

Ab Ende der zwanziger Jahre wurden die Stoffe zunehmend nach dem Kriterium ausgewählt, ob sie Parallelen zu Konflikten der Gegenwart aufwiesen, bei deren Lösung das historische Beispiel sich zur Nachahmung anbot. Zu diesem Zweck musste alles, was dem gewünschten Schema widersprach, aus der

Handlung getilgt, musste Geschichte korrigiert werden.

Die freundlichen Abziehbilder vom guten König, in denen die Despotie zur patriarchalischen Idylle wurde, und die patriotischen Bilderbögen aus vergangenen Kriegen, die heroische Gesten und romantische Stimmungen beschworen, um kommende Kriege zu rechtfertigen, entfernten sich immer mehr von den historischen Vorgängen.

In den Filmen des Dritten Reiches wurden die schon vorher erprobten Methoden zur Erzeugung erwünschter Emotionen und Ausschaltung der unerwünschten Ratio technisch vervollkommenet und noch skrupelloser angewandt.

Ihr veränderter Darstellungsstil entsprach der Einsicht, dass man neue Mittel anwenden musste, weil die alten dem Vergleich mit der Realität, für die das Kinopublikum konditioniert werden sollte, nicht mehr standhielten.

Schliesslich ging es überhaupt nicht mehr um die Darstellung Preußens, sondern um eine Selbstdarstellung der NS-Propaganda, die sich mit Versatzstücken aus dem historischen Fundus drapierte, um ihren Parolen mehr Glaubwürdigkeit und Gewicht zu verleihen.

Die von den Nazis angerufenen Kronzeugen der deutschen Geschichte waren von ihnen selbst präpariert. Bezahlte Schauspieler im historischen Kostüm spielten nach Drehbüchern, die der Propagandaminister redigiert hatte. Auf der Leinwand erschienen Otto Gebühr mit Dreispitz und Stock des Grossen Königs, Jannings und Hartmann in Rock und Maske des Eisernen Kanzlers, aber ihre Texte hörten sich an wie Zitate aus den Reden des «Führers».

Ein halbes Jahrhundert lang wurde in Deutschlands Kinos mit dem Geist Preußens mobil gemacht, sei es gegen den äusseren Feind oder einen inneren, den manche Leute für kurze vierzehn Jahre sogar in der demokratisch gewählten Regierung erblickten. Diese Mobilmachung diente der Vorbereitung zweier Weltkriege ebenso wie jenem anderen Krieg, der auch im Frieden gegen die Lebensrechte der Bevölkerung geführt wurde.

Im Grunde erzählten alle Filme in zahllosen Varianten stets dieselbe Geschichte und hatten nur eine Botschaft. In sich stereotyp wiederholenden Handlungsmustern und Bildmotiven, untermalt von Volkslied, Marschmusik, Choral und Glockenklang, wurde den Zuschauern an historischen Beispielen aufdringlich demonstriert und vorgespielt, welche Rolle ihnen zugeordnet war.

Sie sollten sich unterwerfen, Befehle befolgen, dienen, arbeiten, keine Fragen stellen, glauben, nicht denken, die eigenen Interessen nicht wahrnehmen, verzichten, Opfer bringen, Zwang als Tugend verinnerlichen, ihre Pflicht erfüllen, kämpfen, töten und sich töten lassen.

Das Ganze lässt sich in ein einziges Symbolbild fassen, das tatsächlich oft als grosses Schlusstableau der Filme diente: die formierte, uniformierte und bewaffnete Kolonne, die unter wehenden Fahnen und anfeuernder Musik im Gleichschritt marschiert. In dieser Apotheose ist beides beschlossen: die Zusammenfassung der Individuen zum Kollektiv, das von einem fremden Willen gelenkt wird, wie dessen Marschrichtung – in den Krieg.

Das ist, auf den Begriff gebracht, Moral und Aussage fast aller Preußenfilme. Sie verkörpern, zusammengenommen, ein in sich geschlossenes Weltbild, dem man immanente Logik nicht absprechen kann. Das Ziel dieser Massenerziehung, die von der NS-Propaganda nur mit brutaler Konsequenz zu Ende geführt wurde, hiess Zerstörung der Vernunft. Ihr Endprodukt aber war jenes scheinbare Paradoxon, das Heinrich Mann schon während des Ersten Weltkriegs geschildert hatte: «ein Herrenvolk aus Untertanen».

Verdrängung, Satire und Innerlichkeit Preußen im Film nach 1945

Ulrich Gregor

Das Jahr 1945 und der Zusammenbruch des Deutschen Reiches bedeuten auch in der Geschichte des deutschen Films eine Zäsur – obwohl nur eine oberflächliche, die wirksam wurde im administrativen, produktionstechnischen und filmpolitischen Bereich. Was jedoch den Inhalt und die Form der nach 1945 in Deutschland produzierten Filme betrifft, sind die Veränderungen, jedenfalls im Film der westlichen Zonen und nach 1949 in der Bundesrepublik Deutschland, nur peripher. Tiefere Grundströmungen, dramaturgische Formeln, bestimmte Sujets und Topoi, erst recht formale Verfahrensweisen, wie sie in der handwerklichen Perfektion des sogenannten Ufa-Stils zusammenfliessen, konnten sich nicht nur über das Jahr 1945 hinweg erhalten, sondern feierten in den Filmen der fünfziger Jahre geradezu Auferstehung. Das gilt jedenfalls für die grosse Hauptströmung der Entwicklung, für die Filme, die Erfolg beim Publikum hatten.

Genauso wie die wenigen offen propagandistischen Filme des NS-Regimes nach 1945 mit einem Verbot belegt und von den Kinos zurückgehalten wurden (aus anderen operierte man nur einzelne Szenen oder Dialogpassagen heraus), wurden im Nachkriegs-Deutschland bestimmte Themen oder Figuren anfänglich tabuisiert. Das galt insbesondere für historische Themen, darunter auch für alles «Preußische». Der deutsche Film der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre ist charakterisiert durch eine grosse Scheu vor der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Denn die kritische Darstellung der deutschen Geschichte, die nach 1945 möglich und wünschenswert gewesen wäre, fand im Film dieser Ära praktisch nicht statt, weder was die Nazizeit noch was die weiter zurückliegenden Perioden des wilhelminischen Deutschlands und Preußens betraf. Vielmehr begann der deutsche Film nach 1945 an einer Restauration des nationalen Selbstbewusstseins zu arbeiten, indem er an traditionelle Verhaltensformen und Werte anzuknüpfen suchte, die unterhalb und jenseits des Historisch-Politischen lagen. In diesem Bereich tiefenpsychologisch verankerter Leitbilder, ob sie nun aus der Historie, aus der Literatur oder aus der Fiktion kommen, ob sie mit «preußischem» Kolorit versehen sind oder nicht, liegt die Kontinuität des deutschen Films vor und nach 1945. «Preußenfilme» im unmittelbaren Sinne gibt es im deutschen (und internationalen) Kino nach 1945 zwar

nur wenige. Aber die Wurzeln dieser verhängnisvollen Filmtradition sind noch lebendig. Viele Filme entwickeln erneut einen Kult der grossen Persönlichkeit. Sie betreiben die Apologie des «kleinen Mannes», der für die Ereignisse der Zeit nicht verantwortlich gemacht werden kann, zeigen wieder das Dekor vergangener grosser Zeiten, wenngleich jetzt unter einem «menschlichen», «unpolitischen» Blickwinkel. Idealistisch gesinnte Helden, die an der Geschichte scheitern, stehen hoch im Kurs. In diesem Umfeld entwickelt sich der «Preußenfilm» nach 1945.

Allerdings gilt diese Trendanalyse nicht für den Film in der DDR, der seinen eigenen Weg verfolgte. In der ostdeutschen Filmproduktion gab es einige höchst beachtliche Beispiele kritischer Auseinandersetzung mit deutschen und preußischen Traditionen, kulminierend in Wolfgang Staudtes satirischem Meisterwerk ‚Der Untertan‘. Später allerdings spezialisierten sich die Filme der ostdeutschen DEFA thematisch mehr auf die revolutionären Traditionen der deutschen Arbeiterbewegung, wobei der Klassenkampf in der Weimarer Republik (bzw. die Auseinandersetzung zwischen Nazis, Sozialdemokraten und Kommunisten) in den meisten historischen Filmen eine dominierende Rolle spielte und die Erscheinungsformen des Preußentums bzw. der mit ihm verbundenen Traditionen und Verhaltensweisen aus dem Blickfeld verschwanden.

In der Geschichte des deutschen Films stellt nicht das Jahr 1945, sondern vielmehr die Zeit zwischen 1962 (Oberhausener Manifest) und 1965 (erste Spielfilme des «Neuen Deutschen Films») die eigentliche Zäsur dar. Erst danach begann die wirkliche Auseinandersetzung des deutschen Films mit der Vergangenheit. «Preußen» war allerdings für die Regisseure dieser jüngeren Generation (die sich ohnehin dem Genre des Historienfilms abgeneigt zeigten) kein so aktuelles Thema mehr. Nur hier und da mochte in den Filmen Alexander Kluges und Jean-Marie Straubs ein fernes Echo auch dieser Geschichte aufklingen. Erst in den siebziger Jahren entstanden einige Filme, die zum Teil aus literarischer Motivation wieder in die Zeiträume der preußischen Geschichte zurückgriffen.

Das Paradebeispiel eines kritischen «Preußenfilms» – vielleicht des einzigen, den es überhaupt gibt, wenn man von Eric Rohmers ‚Die Marquise von O...‘ absieht – lieferte Wolfgang Staudte mit seiner 1951 in der DDR als DEFA-Produktion hergestellten Heinrich Mann-Bearbeitung ‚Der Untertan‘. In seiner kongenialen Verfilmung des Romans gab Staudte ein satirisch zugespitztes, mit ätzender Schärfe, mit Brillanz und Verve ausgeführtes Porträt des autoritätshörigen Kleinbürgers wilhelminischer Prägung. Ein gesellschaftlicher Prototyp wurde hier vor das Objektiv der Kamera gerückt, wie er in der deutschen Geschichte eine verhängnisvolle Rolle gespielt hatte, als Mitläufer, aber auch über-

zeugter Repräsentant und als Werkzeug der Obrigkeit; angesiedelt in der Epoche des wilhelminischen Deutschlands, reichten doch die Wurzeln des hier beschriebenen Menschentyps viel weiter zurück. Aber der Film war nicht von der Aktualität losgelöst, sondern zeichnete das Porträt seines Helden von einer modernen Warte aus, von einer Position, in die alle Erfahrungen der späteren deutschen Geschichte eingegangen waren; im Typ des Diederich Hessling, des «zappelnden Unmenschen», in dessen Denken und Verhalten soviel genuin und auch wieder verzerrt Preußisches zusammenkam wie in einem Brennspeigel der Geschichte, nahm der Film kommende Entwicklungen schon vorweg.

„Der Untertan“ nimmt in seinen Anfangskapiteln, in der Biographie des Diederich Hessling und auch zwischendurch eindeutig Bezug auf preußische Bereiche von Ideologie, Erziehung und politischer Ordnung, so wenn er Kindheit und Jugend des Protagonisten beschreibt, wo in der Schulklasse strenge Disziplin herrscht und den Kindern die Aufeinanderfolge der Schlesischen Kriege eingepaukt wird, indem sie diese im Chor wiederholen müssen. Kindheit und Jugend seines Helden werden von Staudte brillant in wenigen Sequenzen zusammengerafft und dadurch unnachahmlich satirisch verdichtet. Auch das Element der Furcht spielt hier eine wesentliche Rolle: Furcht vor dem Vater, Furcht vor den Gestalten aus dem Märchen, Furcht vor dem Lehrer, alles dies trägt in der Perspektive des Films zum Entstehen der Untertanen-Mentalität bei.

Auf der anderen Seite öffnet der Film sich in seiner Schlusszene (der missglückten Einweihung eines Denkmals) auf die Zukunft, er nimmt, symbolisiert durch die heraufziehenden Wolken, den Untergang der Weimarer Republik und das Heraufkommen des Naziregimes vorweg, dem spätere Diederich Hesslings ihre treue Gefolgschaft nicht verwehren werden; in der plötzlichen Entleerung der Szene als Folge von Regen und Wind deutet sich sogar der Zusammenbruch von 1945 an.

Dazwischen zeigt der Film das Wachsen einer autoritären Persönlichkeit, wobei die Studenten- und die Rekrutenzeit eine wesentliche Rolle spielen. Auf dem Kasernenhof wird Diederich Hessling «geschliffen», bei den «Neuteutonen», einer studentischen Korporation, übt er sich im Biertrinken und anderen Ritualen. Diederich Hessling verinnerlicht die ihm eingepaukten Verhaltensweisen sogleich, auch das ist ein wichtiges Kennzeichen seiner Mentalität. Im Privatleben ist er halb Popanz, halb Karikatur, wenn er bei einem Rom-Besuch neben dem Wagen des Kaisers herläuft und sich unaufhörlich vor der Majestät verneigt. Alle diese Seiten im Verhalten seines Helden bringt Staudte mit glänzenden filmischen Stilmitteln zur Anschauung: Perspektive und Bewegungen der Kamera, Rhythmus der Szenen, Überblendungen und Montagen, die chiffrenhafte Verkürzung mancher Vorgänge werden als Mittel der Akzentuierung und der Gliederung eingesetzt. „Der Untertan“ ist ein zugleich höchst vergnüglic-

cher und aufklärerisch-didaktischer Film, der ein Geschichtsbild subversiv angreift und in sich zusammenbrechen lässt.

Dass Staudtes Satire des wilhelminischen Kleinbürgertums traf, liess sich unter anderem daran ablesen, dass der Film zunächst gar nicht und dann nur widerstrebend in die Bundesrepublik Deutschland hereingelassen wurde. Er zirkulierte zuerst nur in den Filmclubs und kam erst 1958 «offiziell» in die Kinos, wobei der Verleih es für nötig befand, sich von dem Film halb zu distanzieren; er hielt «das künstlerische Format des Films für so ungewöhnlich, dass er dem westdeutschen Publikum nicht vorenthalten werden sollte, einerlei, wie man zu seinem Inhalt stehen mag». Die Kritik qualifizierte den Film als «fragwürdig, böse, humorlos» ab. Auch der ‚Katholische Filmdienst‘ (Nr. 19, 15.5. 1953) konstatierte «hasserfüllten Zynismus» und nannte den Film ein «gemeines Pamphlet», das mit «trockenen Agitationskommentaren» und «sowjetisch aufgehetzter Tendenz» versehen sei, schätzte ihn aber richtig als eine «politische Satire auf den alten Preußengeist» ein.

Wolfgang Staudte hat auch in seinen späteren Filmen wiederholt die Autoritätshörigkeit des deutschen Spiessbürgertums gegeißelt, allerdings nie wieder mit dem gleichen Erfolg wie im ‚Untertan‘. In ‚Der Maulkorb‘ (1958, nach dem Roman von Heinrich Spoerl) versuchte er sich noch einmal an einer «schnarrenden Parodie auf preußisches Junkertum» und stattete den Staatsanwalt, der in der Maulkorb-Affäre unwissentlich gegen sich selbst ermittelt, mit den Zügen Wilhelms II. aus. In ‚Rosen für den Staatsanwalt‘ (1959) zeichnete er einen ähnlichen, diesmal in der Gegenwart angesiedelten Helden, der sich als Nationalist, Patriarch und Haustyran gebärdet, Fichtes Aussprüche über Deutschland und Charakter zitiert und daneben in seinem Amt eine höchst reaktionäre Rolle spielt. Karikaturen des deutschen Spiessbürgers sind auch noch in ‚Herrenpartie‘ (1963) präsent. In der Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms ist Wolfgang Staudte der einzige Regisseur, der immer wieder den Versuch einer kritischen Durchleuchtung der deutschen Vergangenheit unternommen hat.

Während Wolfgang Staudte ab 1956, von ‚Rose Bernd‘ an (der Film verlegte den Hauptmannschen Stoff von der Jahrhundertwende in die Gegenwart), in der Bundesrepublik Filme machte, gibt es noch einige weitere Produktionen der DEFA, die im Zusammenhang des Themas «Preußen» relevant sind: so Erich Engels Verfilmung von Gerhart Hauptmanns Diebeskomödie ‚Der Biberpelz‘ (1949), die der Vorlage einige Züge politischer Verschärfung hinzufügte und namentlich in der Darstellung des Amtsvorstehers Wehrhahn Akzente setzte: «... die törichte, äffische Attitüde dieser Karikatur preußischer Reserve durchzuckt noch jedes Fingerglied und jeden Wimpernschlag des Schauspielers (Werner Hinz), vor dem Waschtisch und hinter der Amtstür, beim Stiefelanzie-

hen und als Gastgeber einer Gesellschaft, die durch den Vortrag Loewescher Liedchen ermuntert wird» (,Welt am Sonntag', 23.10.1949); oder, zumindest in den Anfangspassagen, Kurt Maetzig's ,Die Buntkarierten' (1949) und Arthur Pohls ,Die Unbesiegbaren' (1954).

Beide Filme beschreiben die Welt der Arbeiter in Preußen kurz vor der oder um die Jahrhundertwende. ,Die Buntkarierten' erzählt durch mehrere Jahrzehnte das Leben der Arbeitertochter Guste aus der Fruchtstrasse im Berliner Osten, die als Dienstmädchen beginnt, später Rüstungsarbeiterin in einer Munitionsfabrik wird und nach dem Ersten Weltkrieg die Not der Arbeitslosigkeit kennenlernt. Buntkariert sind die Bettbezüge, die über Generationen vererbt werden und aus denen man schliesslich noch Kleider schneidert. Arthur Pohl schildert den Widerstand der deutschen Arbeiterschaft gegen Bismarcks «Sozialistengesetz»; durch den Film gehen auch die historischen Persönlichkeiten, Bismarck, seine Kabinettsminister und Wilhelm II, auch Bebel, erscheinen in kurzen Szenen, aber der Held des Films ist der Lokomotivschlosser Schulz bei Borsig, der gleichzeitig sozialdemokratischer Funktionär ist. Der Film «erreicht eine atmosphärische Dichte und Einheitlichkeit der Bilder und Szenen, die selbst über mancherlei konventionellen und überflüssigen fin-de-siècle-Zierat noch hinwegträgt» (,BerlinerZeitung', 17.4.1953). Filme wie diese konnten als notwendiges Korrektiv einer früheren Geschichtsschreibung gelten. Sie bieten mehr ernst zu nehmende Ansätze als die zur gleichen Zeit in der Bundesrepublik entstehenden Filme zum Thema «Preußen». In der einen oder anderen Weise können auch die Filme ,Wozzeck' (1947, nach Büchner) von Georg C. Klaren, ,Affäre Blum' von Erich Engel (1948, über den Antisemitismus in der Weimarer Justiz) und ,Kein Hüsung' von Arthur Pohl (1954, nach der Erzählung von Fritz Reuter) den Bestrebungen der ostdeutschen DEFA zugeordnet werden, zu einer neuen Darstellung der Geschichte und der Traditionen Preußens zu gelangen.

Eine interessante Leistung ist Wolfgang Lüderers 1968 für das Fernsehen der DDR gedrehte Verfilmung von Fontanes Roman ,Effi Briest', die sich um eine sehr differenzierte Zeichnung der gesellschaftlichen Hintergründe des Romans bemüht und dabei sogar ein gewisses Verständnis für das Verhalten des Barons von Instdetten aufbringt. Über diesen Film, der auch schauspielerisch gut besetzt ist (die Hauptrolle spielt Angelica Domröse) schrieb die ,Süddeutsche Zeitung' (10.2.1975): «Fontanes Realismus wird dabei freilich nicht wie eine museal gewordene Erzählhaltung nachgeahmt: die Verfassung der herrschenden Klassen im wilhelminischen Deutschland, die Effis Geschichte so scharfsichtig identifiziert, wird selbstverständlich mit heutigen Augen beschrieben.» Der Film kontrastiert jedenfalls sehr positiv zur westdeutschen Verfilmung von ,Effi Briest', die Rudolf Jugert 1955 unter dem schmachtenden Titel ,Rosen im Herbst' realisierte (das Drehbuch stammte von Horst Budjuhn, Autor von ,Meines Vaters

Pferde'!) und die im Oberflächlichen, Sentimentalen und Dekorativen steckenblieb. Frühere Fontane-Verfilmungen hatten im Vergleich dazu ein höheres Niveau gezeigt, so Gustaf Gründgens' «Effi-Briest»-Verfilmung ‚Der Schritt vom Wege‘ (1939), aber auch Rolf Hansens Verfilmung von ‚Mathilde Möhring‘, die schon 1945 unter dem Titel ‚Ich glaube an dich‘ abgedreht wurde, aber erst 1953 unter dem Titel ‚Mein Herz gehört dir‘ in die Kinos kam.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema «Preußen» und mit der preußisch-deutschen Geschichte im deutschen Film der fünfziger und sechziger Jahre ist – wenn man von den bis jetzt erwähnten Beispielen absieht – ein trauriges Kapitel, weil von fast allen Filmen die finstersten Mythen der Vergangenheit, die man eigentlich begraben wähnte, wieder zum Leben erweckt wurden, weil eine ernsthafte Kritik oder auch nur die vielbeschworene «Bewältigung» jener Aspekte preußischer und deutscher Vergangenheit, die einer schonungslosen Analyse bedurft hätten, nirgendwo stattfand, auch nicht in jenen wenigen Filmen, die eigentlich unter der Prämisse antraten, eine Kritik an der Vergangenheit vollziehen zu wollen. Was stattdessen vorherrschte, war Apologie oder milde Verklärung der Geschichte, wenn nicht gar eindimensionale Verherrlichung ausgesuchter «grosser» Persönlichkeiten.

Der deutsche Film der fünfziger Jahre zeigte im Zeichen des Heimatfilm-Genres eine starke Neigung zur sentimentalischen Versenkung in idyllisch-romantische Wunschvorstellungen. Unterschwellig ging es diesen Filmen aber auch um Moral und sogar um Politik. Die biographischen Filme, und nicht nur sie, woben an der Legende von Persönlichkeiten, an denen sich beispielhaft deutsches Schicksal, deutsche Tugenden reflektieren sollten, die sehr oft auch preußische Tugenden waren. Bezeichnend für diese Strömung sind drei Filme aus dem Jahre 1953: ‚Sauerbruch‘ von Rolf Hansen, ‚Meines Vaters Pferde‘ von Gerhard Lamprecht und ‚Geliebtes Leben‘ von Rolf Thiele. ‚Sauerbruch‘ war in verschiedener Hinsicht ein prototypischer Film: Hier erschien noch einmal oder schon wieder das Wunschbild der starken Persönlichkeit, begabt mit mystischen, universellen Kräften, die unbedingte Gefolgschaft heischen. «Der alte Geheimrat rettet einen Selbstmörder und erinnert sich an Vorkriegserlebnisse, die ihn als volksnahen Heiler und Helfer, als verdienten Erfinder, selbstlosen Arbeiter und jovial-autoritären Chef vorstellen. Da existiert nichts Schattiges im Charakter des grossen Chirurgen, er ist die ideale Verkörperung sämtlicher Patientenwünsche» (‚Film-Dienst‘, 27.8.1954). Besonders aufschlussreich und für das Preußenthema relevant ist die Begegnung Sauerbruchs mit dem sterbenden Hindenburg, bei der die beiden grossen Männer prophetische Sprüche austauschen und Hindenburg noch einmal seinen soldatischen Charakter und seinen Glauben an Deutschland bekräftigt.

Der zweiteilige Film ‚Meines Vaters Pferde‘ berichtet die Geschichte des preußischen Ulanenoffiziers Michael Godeysen, «die Geschichte eines Deutschen», wie es gleich zu Beginn des Films heisst, beginnend in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg; für den Helden sind die Beziehungen zu Pferden von schicksalhafter Bedeutung, ebenso wie das Tagebuch seines Vaters aus der wilhelminischen Epoche. Sentimentalität verbindet sich in diesem Film mit einem Plädoyer für konservative Lebensart, die ihre ideale Verwirklichung auf dem Gestüt des Konsuls Rittinghaus oder auf dem «Fohlenhof» findet, freilich nur bis zu einem bestimmten Moment, denn: «Da bricht der Krieg aus.» Der Autor des zugrundeliegenden Romans, Clemens Laar, schrieb übrigens auch den 1941 von Arthur Maria Rabenalt verfilmten Roman ‚... reitet für Deutschland‘. Die Verflechtung von mystischem Pferdekult und konservativ-elitärer Geschichtsauffassung hat sich in vielen deutschen Filmen der Zeit vor und nach 1945 niedergeschlagen, deren makabrer Höhepunkt der Film ‚Kamerad Pferd‘ von Walter Koch aus dem Jahre 1956 ist; in diesem Film werden die Werte des westlichen Europas gegen die «Reiterhorden aus dem Osten» ins Feld geführt.

Rolf Thieles ‚Geliebtes Leben‘ ist die «Schicksalsskizze einer deutschen Offiziersfamilie von 1900-1947». Ausgehend vom Jahr 1947 (eine weisshaarige Frau reist zum Heimkehrerlager Friedland, um ihren Mann abzuholen, der aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrt), blendet der Film alsbald in die Vergangenheit zurück und schildert die Hochzeit des Leutnants von Bolin auf einem westpreußischen Gut kurz nach der Jahrhundertwende. Der Lebensfaden der Familie wird dann in Etappen weiterverfolgt (die Heimat der Familie fällt schon nach dem Ersten Weltkrieg an Polen). In der Ausmalung ostpreußischen Gutsbesitzermilieus gefällt sich Rolf Thieles zweiteiliger Film ‚Die Barrings / Friederike von Barring‘ (1955/56), der den Helden, «in der preußischen Sparsamkeit seines Vaters erzogen», einer verschwendungssüchtigen Ehefrau gegenüberstellt, die durch ihre Extravaganzen das Gut zu ruinieren droht. Auch dieser Film rollt eine Familiengeschichte durch viele Jahrzehnte und zwei Generationen hindurch ab. Sie endet apokalyptisch mit dem Einmarsch der Russen 1945: Das Gut wird beschossen und begräbt die Gutsherrin und den Verwalter unter seinen Trümmern. Nach einer ähnlichen Formel ist auch Wolfgang Liebeneiners ‚Eine Frau fürs ganze Leben‘ (1960) aufgebaut: Hier heiratet noch zur Kaiserzeit die Tochter eines Berliner Militärmusikers einen adligen Offizier, wird zur Baronin und zur Herrscherin über ein pommersches Gut. Der Film überspannt in Episoden die Jahre 1902 bis 1946; Hauptdarstellerin ist die gleiche Ruth Leuwerik, die auch in ‚Geliebtes Leben‘ die westpreußische Gutsherrin spielte.

Alle diese Filme arbeiteten daran, einen Mythos von Preußen zu entwerfen, der den Erwartungen des deutschen Kinopublikums entgegen kam (und den

auch schon Filme aus der NS-Zeit in entsprechender Weise gepflegt hatten): den Mythos vom idyllischen Herrendasein auf ostelbischen Gütern, das Bild einer besonnenen Vergangenheit, deren Harmonie nur bedroht wird von verantwortungslosen «Gegenspielern» oder von den plötzlich hereinbrechenden Zeitereignissen, für die die Protagonisten keine Verantwortung trifft und die sie in der Haltung edler, leidender Opfer überstehen.

Da, wo der deutsche Film der fünfziger Jahre die Chance gehabt hätte, in der Schilderung preußischer Verhältnisse, die näher am Arbeitermilieu angesiedelt waren, auch soziale Widersprüche zu entdecken und damit die Patina romantischer Wunschvorstellungen abzutragen, wie sie ansonsten im «Preußenfilm» dominieren, liess er diese Chance vorbegehen und widmete sich stattdessen der Demonstration von guten Gefühlen oder von «Sozialpartnerschaft». Wo Kritik aufkommen könnte, wird sie in Larmoyanz abgelenkt: so in ‚Regine‘ (1955, von Harald Braun), dem «Gesellschafts- und Eheroman eines jungen Grossindustriellen» nach einem Stoff von Gottfried Keller, in welchem ein Fabrikherr die Tochter seines Werkmeisters heiratet und die Kluft zwischen Arbeit und Kapital durch die Herstellung von Familienbanden überbrückt; oder in ‚Made in Germany‘ (Wolfgang Schleif, 1957), der Biographie des Erfinders und Unternehmers Ernst Abbe, des späteren Gründers der Carl Zeiss-Stiftung: Im Gespräch zwischen Abbe und dem Sozialistenführer August Bebel wird deutlich, dass beide in ihren Meinungen nicht weit voneinander entfernt sind, denn, wie Abbe sagt: «Im innersten Kern begegnen sich doch alle Menschen, die sich Sorgen für andere machen.» Später verteidigt Abbe seine sozialreformerischen Neuerungen vor einem Kongress der Unternehmer mit folgenden Worten: «Erkennen Sie denn nicht, dass Unternehmer, Arbeiter und Angestellte eine soziale Einheit sind? ... Aber wenn Ihr's nicht fühlt, wenn es nicht von hier kommt (er zeigt auf sein Herz), meine Herren, dann ist Hopfen und Malz verloren, dann bedaure ich, überhaupt hierhergekommen zu sein. Denn was noch an Kraft ist in mir, soll unserm Werk gehören, damit es ein Beispiel wird für Sie alle und für ganz Deutschland.» Die sozialen Neuerungen, die Abbe einführt, erscheinen in der Optik des Films «als Ergebnisse guter Gefühle der Besitzenden. Arbeiter und Angestellte treten nur als klischeehafte Randfiguren auf (wie im Fackelzug der Korporationsstudenten und Arbeiter am Ende des Films); ihre Aufgabe beschränkt sich darauf, dem «Chef Ovationen darzubringen. Die breite Ausmalung wilhelminischen Bürgerdekors, Pferde, Reitparties und sentimentale Lieder schaffen vollends eine Atmosphäre abgeklärter Herrschaftlichkeit» (,Filmkritik‘ 2, 1957, S. 27f). Die Ideologie, die Filme wie ‚Regine‘ oder ‚Made in Germany‘ propagieren, entspricht der Zeit ihrer Entstehung: damals begann Ludwig Erhards «soziale Marktwirtschaft» ihre ersten Früchte zu tragen.

Nur zwei deutsche Filme der fünfziger Jahre blenden in die Frühzeit Preußens zurück; in ihnen bildet Preußisches nicht nur Zeitkolorit, sondern rückt in den Mittelpunkt der Darstellung. 1954 erschien Rudolf Jugerts ‚Eine Liebesgeschichte‘, die Verfilmung einer zwanzig Jahre früher geschriebenen Novelle von Carl Zuckmayer; Axel Eggebrecht schrieb das Drehbuch zusammen mit Carl Zuckmayer. Der Film spielt ein Jahr nach dem Siebenjährigen Krieg in einer brandenburgischen Garnisonstadt und erzählt die Geschichte eines Rittmeisters, der sich unstandesgemäß in eine Schauspielerin verliebt und ihretwegen schon seinen Abschied einreichen will, als sich beide um der Aufrechterhaltung preußischer Normen und Grundsätze willen entschliessen, ihrer Liebe zu entsagen. In einer pathetischen Szene am Ende des Films rezitieren die Soldaten des Rittmeisters im Chor die Schlachten des Siebenjährigen Krieges, «und in tiefer Ergriffenheit wird Jost (der Rittmeister) an seine Berufung erinnert». Der Film, in Stereoton und einem neuartigen «Plastorama»-Verfahren aufgenommen, wurde von der Kritik, die sich über Stoff und Milieu zunächst überrascht zeigte («das friderizianische Offiziersmilieu ist nicht minder vorbelastet, sollte seine längere Schonzeit jetzt vorüber sein?») fragt der ‚Filmdienst‘ vom 5.3.1954), als eine «Ehrenbezeugung gegenüber dem alten, ursprünglichen Preußengeist» begriffen ‚Norddeutsche Zeitung‘, 26.2.1954). Mochte dieser kammerspielartig inszenierte Film in seiner Entwicklung des Dualismus von Gehorsam und Rebellion immerhin noch kleistsche Themen berühren, so widmete sich der 1957 aufgeführte Film ‚Königin Luise‘ von Wolfgang Liebeneiner nur noch der Ausmalung von Schaugepränge und der Exposition eines Charakterbildes, wie es auf die Erwartungen der einfältigsten Zuschauer zugeschnitten schien. Auf den Spuren seiner erfolgreichen ‚Trapp-Familie‘ (1956) suchte Liebeneiner eine «Synthese aus hehrem Herrschertum und milder Weiblichkeit und fand sie in der Königin Luise», schrieb die ‚Filmkritik‘ (Nr. 4,1957, S. 58). «Wie sie selbst stolz-bescheiden bekennt, versteht sie nichts von Politik, dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass es ohne sie für König und Vaterland viel schlechter ausgelaufen wäre. In einer aufgewühlten ehelichen Stunde verrät sie ihrem ratlosen königlichen Gemahl das Rezept ihres Erfolgs: sie verlässt sich immer auf ihr Gefühl. ... Selbst wenn diese Kaffeekränzchen-Ideologie nicht von politischer Berechnung gesteuert wird, so trifft sie doch auf eine politische Disposition.»

Ganz besondere Akklamationen und viele Auszeichnungen wurden Helmut Käutners Zuckmayer-Verfilmung ‚Der Hauptmann von Köpenick (1956) mit Heinz Rühmann in der Titelrolle zuteil. 1957 erhielt der Film die «Goldene Schale» des deutschen Filmpreises. Die Kritik delirierte: «... ein überaus bemerkenswertes Werk, ein Film von seltener Geschlossenheit, eine Tragikomödie von hohem Rang. Unwiderstehlich die Komik des Ereignisses, unwiderstehlich



Magie der Uniform: Heinz Rühmann (1956) und Max Adalbert (1931) in zwei Verfilmungen des Theaterstücks (von Carl Zuckmayer) ‚Der Hauptmann von Köpenick‘

aber auch die menschliche Erschütterung, die im Hintergrund wirksam wird» (‚Filmdienst‘ vom 23.8.1955). Bei einer etwas genaueren Betrachtung kann man jedoch in diesen Chor der Begeisterung nicht einstimmen. Keineswegs wird hier eine satirische Lektion über die Allgewalt der Uniform in Preußen-Deutschland erteilt, sondern die im Stück implizierte Kritik am preußischen «Kadavergehorsam» und am Fetischismus der Uniform verflacht, vielleicht gerade durch Käutners handwerklich sorgfältige Ausführung des Films und durch sein Insistieren auf dem Dekorativen, zum kabarettistischen Spektakel. Hin und wieder mischen sich einige düstere und resignative Töne in das Geschehen, jedoch wurde das Abgründige der Verzweiflung und die Schärfe der Kritik, wie sie in der Filmversion von 1931 noch enthalten sind, aus dieser Bearbeitung weitgehend getilgt, zugunsten der schönen Ausstattung, der gepflegten Schauspielereführung, des stilvollen Wechsels zwischen humoristischen und melancholischen Nuancen. Im Grunde war dieser bis heute verliehene Film nur eine

Bestätigung der deutschen «Tradition der Qualität», wie sie in der Ufa-Zeit entwickelt wurde, eine gediegene, aber akademische Arbeit, die den deutschen Film nicht voranbrachte und sicherlich auch kein wesentlich anderes Preußenbild zeichnete, als es die schon vorher in den fünfziger Jahren produzierten Preußenfilme entworfen hatten. Dieser Film war nichts als die versöhnliche Kehrseite des Films über grosse Persönlichkeiten, wie sie das Nazi-Kino in mehr oder weniger enger Bindung an preußische Vorbilder mit ‚Der grosse König‘ oder ‚Bismarck‘ kultiviert und der Nachkriegsfilm sie mit einigen der hier schon zitierten Beispiele sowie mit ‚Stresemann‘ (Alfred Braun, 1956) und ‚Herrscher ohne Krone‘ (Harald Braun, 1956) fortgesetzt hatte.

Nur recht peripher kann die Thematik «Preußen im deutschen Kriegsfilm der fünfziger und sechziger Jahre» ausgemacht werden. Dieses Mitte der fünfziger Jahre wieder neu einsetzende Genre schweigt entweder in klamottenhaften Spasseffekten (‚08/15‘) oder in der Orchestrierung des Grauens, versehen mit einer fragwürdigen pseudoreligiösen Überhöhung (‚Hunde, wollt ihr ewig leben?‘) oder hinzielend auf eine tautologische Verdopplung des Schrecklichen, die eine Katharsis bewirken soll (‚Die Brücke‘). Ursachen und Ziele von Kriegen, die Mechanik und das Funktionieren der militärischen Maschinerie bleiben dabei ausserhalb des Blickfeldes, genauso wie in Helmut Käutners Kriegsromanzen ‚Ein Mädchen aus Flandern‘ (1955, nach Zuckmayer; Krieg 1914/18) und ‚Die Gans von Sedan‘ (1959, Krieg 1870/71). 1955 erschien ein partiell kritischer Film über die Fragwürdigkeit militärischer Dekorationen (ein Soldat wird infolge eines Irrtums mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet und findet plötzlich überall Respekt): ‚Der Hauptmann und sein Held‘ von Max Nosseck (nach dem Theaterstück von Claus Hubalek). Der falsche Held wird aber im Verlauf der Filmhandlung, die im Zweiten Weltkrieg angesiedelt ist, schliesslich doch noch zu einem wirklichen Helden (der es fertigbringt, einen Befehl zu verweigern). Interessanterweise wird in dem Stalingrad-Film ‚Hunde, wollt ihr ewig leben?‘ (Frank Wisbar, 1958) einmal auf preußische Traditionen verwiesen, um eine Befehlsverweigerung zu begründen. Der Stabsoffizier von General Paulus will diesen überreden, gegen Hitlers Befehl aus dem Kessel von Stalingrad auszubrechen. Paulus sagt: «Ich bin kein Meuterer. Bedenk doch einmal die Konsequenz eines solchen Ungehorsams! Es wäre Anarchie. Die Revolte meiner Armee würde die ganze Ostfront gefährden. Das Volk und die Wehrmacht würden niemals das Chaos gutheissen, das dadurch entstehen würde.» Der Stabsoffizier darauf: «Aber es wäre die Tat eines Yorck von Wartenburg! Der hat seinem König auch einmal den Gehorsam verweigert und dadurch Preußen gerettet.» Paulus: «Ich bin kein Yorck von Wartenburg!» Um eine Klärung der Motive von Befehlsverweigerung, Widerstandstätigkeit und Attentatsplanung im Dritten Reich sind auch die Filme ‚Canaris‘ (Alfred Weidenmann,

1954), ‚Des Teufels Generak (Helmut Käutner, 1954) und ‚Der 20. Juli‘ (Falk Harnack, 1955) bemüht, wobei meistens unterstrichen wird, dass die Widerständler und Attentäter nicht so sehr aus Gegnerschaft zum Nationalsozialismus handelten, sondern deswegen, weil sie Hitlers zum Scheitern verurteilten Krieg rechtzeitig beenden wollten.

Ein einziger Kriegsfilm dieser Epoche ist unmittelbar im Bereich «Preußen» verankert: Fritz Umgelters ‚Eine Handvoll Helden‘ (1967), ein Remake des Films ‚Die letzte Kompagnie‘, den Kurt Bernhardt 1930 drehte. 1806, nach der Schlacht bei Jena und Auerstedt, verteidigen Überlebende eines preußischen Jäger-Regimentes eine Mühle gegen die Franzosen, um so den Abzug der besiegten preußischen Regimente über eine nahe gelegene Saale-Brücke zu ermöglichen. Umgelter benutzt alle Stilmittel des Italo-Westerns und strapaziert sämtliche Klischees des Militär- und Kriegsfilms, um einen Durchhaltefilm par excellence zu drehen, der einer Verteidigung bis zum letzten Blutstropfen ihr Alibi liefert («Alle sterben für einen höheren Zweck, für eine Art Stalingrad von 1806», ‚Filmdienst‘ vom 6.12.1967) und sich in direkter Linie von Harlans ‚Kolberg‘ herleitet.

Ein Nachtrag ist jenen Filmen zu widmen, die sich in den siebziger Jahren mit dem Thema «Preußen» beschäftigen. Inzwischen war in der deutschen Filmszene ein grundlegender Wandel eingetreten. Eine neue Regisseurgeneration bestimmte in zunehmendem Mass den Stil und den Inhalt der Filme, parallel damit ging ein Wandel im Zuschauerverhalten. Der reine Kommerzfilm, das «Zutatens Kino», wie es mit seinen Heimatfilmen, Militärklamotten, Leinwandoperetten, Pauker-, Lämmel- und Edgar Wallace-Serien die fünfziger und beginnenden sechziger Jahre beherrscht hatte, war auf dem Rückzug; dieses Kino begann von einer neuen Spezies persönlich gestalteter «Autorenfilme» abgelöst zu werden. Endlich gewann der deutsche Film wieder die Seriosität und den künstlerischen Rang zurück, die ihm seit 1933 abhandengekommen waren. Entsprechend wandelte sich auch der Charakter jener Filme, die sich in irgendeiner Weise mit dem Thema Preußen und der deutschen Vergangenheit befassten. Obwohl nunmehr im deutschen Film eine stärkere gesellschaftskritische Haltung um sich griff, erschienen die negativen Elemente deutscher Tradition und speziell des Preußentums nicht mehr auf so direkte Weise attackierbar wie im ‚Untertan‘. Der Gegenstand der gesellschaftlichen oder historischen Kritik, die Methoden der Analyse und nicht zuletzt auch die Filmsprache hatten sich verändert. Die wenigen Filme, die auch nach 1970 sich noch mit der Vergangenheit und mit Preußen in Verbindung bringen lassen, konstituieren für sich gewiss kein Genre; schon eher ist vielleicht das Faktum bezeichnend, dass in ihnen «Preußen» allemal durch Literatur vermittelt ist: durch die Person und das Werk Heinrich von Kleists in ‚Wie zwei fröhliche Luftschiffe von Jonathan

Briel (1969), in Eric Rohmers ‚Die Marquise von O...‘ (1976) und in Helma Sanders-Brahms ‚Heinrich‘ (1977); durch Fontane in Fassbinders ‚Fontane Effi Briest‘ (1974). Volker Schlöndorffs ‚Der Fangschuss‘ (1976) geht auf einen Roman von Marguerite Yourcenar zurück, und schliesslich liesse sich noch Werner Herzogs ‚Woyzeck‘ (1979, nach Büchner) als Beispiel eines Films nennen, der im weiteren Sinne etwas zum Thema «Preußen» aussagt. Wenn diese Filme etwas miteinander gemeinsam haben, dann ist es, vermittelt durch die Literatur, ihr Interesse am menschlichen Leiden, das verursacht wird durch den Druck obsolet gewordener Zustände, durch den Konflikt mit verabsolutierten gesellschaftlichen Normen.

Das neue Interesse an Heinrich von Kleist nahm Jonathan Briel in ‚Wie zwei fröhliche Luftschiffe‘ vorweg. Der Film stellte den Zusammenstoss zwischen dem Absolutheitsanspruch, den weitgreifenden Ambitionen des Dichters und dem Bürokratismus, der Beschränktheit und Ängstlichkeit seiner Umwelt dar und rückte eine Menge Zeitumstände aus dem Preußen Heinrich von Kleists kritisch ins Blickfeld. Ausmünden liess Briel seinen Film auf den mit lyrisch-phantastischen Stilmitteln rekonstruierten Selbstmord des Dichters und Henriette Vogels am Kleinen Wannsee. Ein starkes inneres Mitgefühl, ja eine Identifikation mit der Situation Kleists kam in dem Film zum Ausdruck, der in seinem Finale fast so etwas wie Todessehnsucht anklingen liess und den Dichter zur Symbolfigur eines tragischen Lebensgefühls erhob.

Vielleicht mochten es ähnliche Grundempfindungen sein, die Helma Sanders-Brahms zu ihrem Film ‚Heinrich‘ über das Leben Heinrich von Kleists veranlassten (1974 hatte sie schon Kleists Novelle ‚Die Verlobung in St. Domingo‘ unter dem Titel ‚Erdbeben in Chili‘ verfilmt). Während Briels Kleist-Film mit äusserst sparsamen Mitteln gemacht war, jedoch von einer einheitlichen Konzeption zusammengehalten wurde, fiel diese aufwendig bebilderte Biographie des Dichters in eine Folge wenig verbundener und stilistisch unterschiedlicher Szenen und Aperçus auseinander; ein formal nicht gebändigter Überschwang und eine allzu ostentative Verehrung der Hauptfigur wurden dem Film zum Verhängnis und liessen ihn gelegentlich in den Kitsch abkippen.

Ganz im Gegensatz dazu ist Eric Rohmers Kleist-Verfilmung ‚Die Marquise von O...‘ (eine deutsch-französische Koproduktion) ein Werk hoher stilistischer Verdichtung und Vollendung, das gerade wegen seiner Genauigkeit im Detail, seiner formalen Meisterschaft und strikten Observanz gegenüber der literarischen Quelle höchste Aussagekraft über die preußische Epoche bekam. Rohmer hebt die moralische Dimension der Geschichte hervor, die Unterordnung der einzelnen Personen – der Marquise, ihrer Eltern – unter ein Wert- und Verhaltenssystem, mit dem sie sich auf absolute Weise identifizieren. Die verschiede-

nen Schichtungen der tiefgreifenden Vertrauenskrise innerhalb einer Familie werden blossgelegt. Da die Wirklichkeit mit den Moralgesetzen und dem Verhalten der Anderen nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen ist, zerbricht die Welt für die Protagonisten der Erzählung und stürzt sie in einen bodenlosen Abgrund der Erniedrigung und der Verwirrung. Diese Erbarmungslosigkeit und Abgründigkeit einer Welt, die scheinbar stabil und wohlgeordnet ist, aber auch das beharrliche Ankämpfen der Protagonistin gegen das Schicksal, das sich um sie zusammenzieht, zum Vorschein gebracht zu haben, ist das Verdienst dieses Films. Besonders bemerkenswert ist, welch subtilen Gebrauch Rohmer von den Ausdrucksmitteln der Architektur, Dekoration und Natur im Verein mit einer unaufdringlichen, aber höchst präzisen und ausgefeilten Filmsprache macht. ‚Die Marquise von O.. .‘ ist nicht nur eine kongeniale Kleist-Verfilmung, sondern auch ein «Preußenfilm» neuer Art, der in seinem Porträt einer Epoche und ihrer Menschen unter die Oberfläche der Erscheinungen dringt und die fragwürdige Moral einer Gesellschaft blosslegt, von deren Richtigkeit jeder Einzelne zutiefst überzeugt ist, der darüber hinaus eine tragische Konstellation beschreibt, in der eigentlich niemand unrecht hat, und der eine neue (preußische?) Dimension von Heldentum sichtbar macht darin, wie diese Zustände ertragen und letzten Endes überwunden werden.

Auf eine ähnliche Weise gelang Rainer Werner Fassbinder in ‚Fontane Effi Briest‘ durch die überlegte Handhabung moderner Stilmittel das Eindringen in die innere Substanz des zugrundeliegenden Romans. Fassbinders Version, die sich durch Welten von der Rudolf Jugerts aus dem Jahre 1955 unterscheidet, ist mehr eine filmische «Lektüre» des Romans als seine «Umsetzung» oder Bebilderung. Zwischentitel und vorgelesene Textstellen verweisen immer wieder auf das literarische Original, die einzelnen Szenen haben den Charakter von Fragmenten, Evokationen; durch die im Film häufig verwendeten Weissblenden werden sie immer wieder auf eine andere Realität (die literarische) zurückgeführt und bedürfen der Intervention und Fortführung durch den Zuschauer. So stellt sich eine dem literarischen Original adäquate Kühle und Distanz zwischen Zuschauer und Leinwandgeschehen her; die Miniaturmalerei, die Ausschmückung und raffinierte Stilisierung einzelner Szenen, die scheinbar spröde Schwarzweissfotografie – all das hält einen Dualismus von Leidenschaft und Selbstdisziplin fest, der das Dasein der Personen ebenso kennzeichnet wie die Haltung des Romans. Ohne dass der Film zu grossen anklagenden Gebärden greift, ist er doch Anklage gegen die menschenzerstörerische Moral einer Epoche, wie sie sich nachhaltiger und filmisch intensiver kaum vorstellen lässt.

Effi Briest ist in der Optik dieses Films (wie bei Fontane) nicht nur Opfer, sondern auf eine stille Weise auch Heldin, weil sie das ihr aufgezwungene

grausame Schicksal erträgt und auf eine gewisse Weise überwindet. Dieses Heldentum, das Filme wie ‚Fontane Effi Briest‘ und ‚Die Marquise von O..‘ sichtbar machen, gewinnt plötzlich einen Zusammenhang und eine Tiefendimension, wenn man an den Dokumentarfilm über die Gerichtsverhandlung gegen die Attentäter des 20. Juli denkt, wo die angeklagten Offiziere, die ja auch Repräsentanten des Preußentums sind, vor einem geifernden «Volksrichter», in einer Situation extremer Erniedrigung und angesichts des sicheren Todes noch den Mut aufbringen, ihre Handlungsweise zu rechtfertigen.

Volker Schlöndorffs ‚Der Fangschuss‘ spielt im Jahre 1919 auf einem baltischen Schloss, wo sich deutsche Freikorps-Kämpfer zusammengefunden haben, um die Herrschaft der baltendeutschen Barone und Grossgrundbesitzer gegen die Revolution und die Unabhängigkeitsbestrebungen der Litauer, Letten und Esten zu verteidigen. Dem Film geht es darum, an Hand der tragisch ausgehenden Liebesgeschichte zwischen einem preußischen Offizier und der Schlossherrin die Mentalität der Freischärler zu untersuchen, in der sich eine reaktionäre politische Haltung mit der strengen Disziplin eines Männerbundes vermischt. Der ganze Film ist in ein Klima kalter Kommunikationslosigkeit getaucht, das Schlöndorff ebenso aus der Verwendung winterlicher Landschaften wie aus der Innenarchitektur des Schlosses ableitet, dessen weissgekalkte Räume bar jeder Atmosphäre sind. Man hat allerdings das Gefühl, dass die Vorgänge des Films (und auch das Verhalten der Heldin, die aus enttäuschter Liebe zu den Revolutionären überwechselt, sich dann gefangennehmen und von dem Geliebten erschiessen lässt, der auch dabei scheinbar emotionslos bleibt) keine rechte Realität gewinnen, sondern eher auf der Ebene abstrakter Gedanklichkeit verbleiben, weshalb der Film auch nicht sehr viel neue Einsichten zum Thema «Preußen» vermittelt. – Etwas konkreter und plastischer wird im Vergleich dazu das Freikorps-Milieu, das Theodor Kotulla am Beginn seines Films ‚Aus einem deutschen Leben‘ (1977) zeigt, um eine frühe Phase in der Entwicklung seines Helden, des späteren KZ-Kommandanten Franz Lang, deutlich zu machen.

In eine gewisse Beziehung zu Preußen kann man schliesslich auch Werner Herzogs Büchner-Verfilmung ‚Woyzeck‘ (1979) setzen, insofern hier die Knechtung und Reduzierung des Individuums durch die Mächte von Staat, Armee und Polizei sowie durch andere Repräsentanten der bürgerlichen Gesellschaft gezeigt wird. Aber die gleiche Tendenz einer Interiorisierung und Abstrahierung, die schon am Beispiel der anderen «Preußenfilme» nach 1970 deutlich wurde, zeigt sich auch hier: die reale Welt erscheint einerseits als schöne Kulisse eines altertümlichen Städtchens, wird andererseits reduziert auf Symbole, Haltungen und Gesten sowie auf Dialoge, die das Geschehen ins Gleichnishafte, Surreale transponieren; die Ereignisse spielen fast in einem expressio-

nistischen Sinne im «Dunkel der Seele». So fügt auch dieser Film der Genealogie des Preußenbildes nicht viel Neues hinzu.

Von der zunächst ängstlichen Aussparung, von der zupackenden Satire über die Verwässerung als sentimental rührendes oder national aufbauendes Schauspiel bis hin zur verinnerlichten Deutung und Analyse der Leiden des Individuums: Das sind die Wandlungen des Preußenbildes im deutschen Film zwischen 1945 und jetzt. Diese Wandlungen spiegeln nichts anderes als die allmähliche Emanzipation des deutschen Films, der die Passivität, die Unmündigkeit und den Kommerzialisismus des Kinos der Adenauer-Ära erst spät überwinden konnte, um sich in den siebziger Jahren ein Instrumentarium zu schaffen, mit dem nunmehr auch eine differenzierte Darstellung und tiefere Analyse der Vergangenheit möglich wurde.

Das Bild Preußens im amerikanischen Film

Ein Überblick

Anthony Slide

Es entbehrt vielleicht nicht einer gewissen Ironie, dass die neuere Geschichte Preußens mit der Invasion des Landes durch die Deutschordensritter im 13. Jahrhundert begonnen haben soll, die man im Amerikanischen «Teutonic Knights» nennt. Denn im amerikanischen Film war das Bild des Preußen von Anfang bis Ende das eines «Teutonen», eines stählernen, kalten, gefühllosen Individuums, das nicht nur Frauen und Kinder, sondern ganze Nationen schändete, und wenn er nicht gerade mit Schänden beschäftigt war, grosse Mengen an Würstchen, Sauerkraut und Bier verschlang. Es war ein Bild, das mit dem Eintritt Amerikas in den Ersten Weltkrieg entstand, doch 1919 fast vollständig verblasste und später nur noch in Filmen wie ‚All Quiet on the Western Front‘ und ‚Hell’s Angels‘ und in den Charakteren Erich von Stroheims erschien.

Für den überwiegenden Teil des amerikanischen Filmpublikums war Preußen Deutschland. Beide Begriffe waren vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik gleichbedeutend. Vielleicht entstand diese Gleichsetzung Deutschlands mit Preußen in Amerika erst aus der Notwendigkeit, Deutschland in einem ungünstigen, unsympathischen Licht erscheinen lassen zu müssen. Das konnte eben nur erreicht werden, indem man Preußen, das ja keine Demokratie war – etwas, was die Amerikaner über alles schätzen – und wo die Begüterten durch das Dreiklassenwahlrecht unverhältnismässig begünstigt wurden, dem amerikanischen Volk so darstellte, als *sei* es Deutschland und als verkörperte gerade die schlechtesten Elemente seines Volks die deutsche Nation.

Vor dem Ersten Weltkrieg war der Preuße im Film als Übernahme von der amerikanischen Vaudeville-Bühne ein eher komischer Charakter. Ford Sterling, ein führendes Mitglied von Mack Sennetts Keystone Kops, war der bekannteste «deutsche» Komiker. Weber und Fields, die das Variété in Amerika Bühnenfähig machten, schufen die komischen deutschen Figuren Mike und Myer. Diese beiden Komödianten zeigten Parodien auf deutsche Einwanderer in die Vereinigten Staaten; Fields war der grosse, hagere, tyrannische Myer, Weber der dicke, gutgläubige und unschuldige Mike. Fast gar nicht dem späteren Bild vom Preußen entsprechend, gab es keine abstossenden Züge an diesen «deutschen»

Komikern; sie waren im Grunde deutsche Juden der Arbeiterklasse, die sich mit der neuen Sprache, Englisch, noch schwertaten. So gewannen sie ihre Beliebtheit auf der Bühne auch aus dem Missbrauch englischer Wörter, wenn auch Fields' Brutalität gegenüber Weber – so stösst er ihm Finger in die Augen oder schlägt ihm mit einer Schweinsblase auf den Kopf – schon dem näher ist, was dann schliesslich zum Standardbild des Deutschen oder Preußen wird. Webers und Fields' Charaktere fanden 1915 unter der Ägide Mack Sennetts Eingang in den Film, wenn auch ihre Popularität dort nie der auf der Bühne gleichkam.

Als Amerika in den Ersten Weltkrieg eintrat, wurden aus den «deutschen» plötzlich «holländische» Komiker. Aufmachung und Humor blieben gleich, doch nicht der ethnische Hintergrund. Es war zudem eine Zeit, die sich intensiv mit Namen und Bildern beschäftigte. Sauerkraut wurde in Liberty Cabbage (Freiheitskohl) umgetauft, und der bescheidene Hamburger wurde zum Liberty Burger. Auch das Filmpersonal wurde durch den Ersten Weltkrieg betroffen, viele Schauspieler änderten ihre Namen: Die Schauspielerin Margarita Fischer amerikanisierte ihren Nachnamen, indem sie das «c» strich, während der gewiefte und Deutschland feindlich gesonnene Charakterdarsteller Gustav von Seyffertitz für lange Zeit den entschieden englischen Namen G. Butler Clonbaugh annahm.

Das antideutsche Ressentiment und damit das negative preußische Image im Film traten erst eine Weile nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Erscheinung. Einige Produktionen, wie D.W. Griffiths ‚Old Heidelberg‘ (John Emerson, 1915), zeigten die Preußen als ein friedfertiges, humorvolles Volk. Der Film führte ein Preußen wie aus einem musikalischen Lustspiel vor, in dem ein Prinz (Wallace Reid) sich in ein Dienstmädchen (Dorothy Gish) verlieben konnte. Selbst die Anwesenheit von Erich von Stroheim (als Prinz Karls Kammerdiener Lutz) konnte von dieser Botschaft des Films nicht ablenken. Doch nicht jeder liess sich davon einfangen, und der hervorragende Kritiker Julian Johnson schrieb im Dezember 1915 in der Zeitschrift ‚Photoplay‘: «[Dieser Film] wird nur zusammengehalten durch eine Friedenspropaganda, die so viel wert ist wie feuchtes Pulver, einen ausserordentlich lächerlichen Herrscher und die bebilderte Folgerung, dass die Teutonen natürlich dem Krieg abhold sind.» Die Quelle von ‚Old Heidelberg‘ ist Wilhelm Meyer-Försters Schauspiel in fünf Aufzügen ‚Alt Heidelbergs das sowohl die Vorlage für Siegmund Rombergs Operette ‚The Student Prince‘ (1924) als auch für Ernst Lubitschs Film ‚The Student Prince in Old Heidelberg‘ (1927) mit Ramon Novarro und Norma Shearer in den Hauptrollen bildete; letzterer war einer der wenigen Stummfilme der zwanziger Jahre, der eine günstige Sicht der Preußen vermittelte. Interessanterweise ist es wieder Lubitsch, der ein vorteilhaftes Bild der Deutschen in seinem 1932 gedrehten pazifistischen Drama ‚The Man I Killed‘ (auch unter

dem Titel ‚Broken Lullaby‘ bekannt) zeichnet, in dem ein junger Franzose, der seine Erinnerung an einen deutschen Soldaten, den er während des Krieges getötet hatte, nicht auslöschen kann, dessen Familie besucht und sich in die ehemalige Geliebte des Toten verliebt. ‚The Man I Killed‘ ist eine der bewegendsten und einfühlsamsten Darstellungen des deutschen Volkes im amerikanischen Film, was nicht nur Lubitsch selbst, sondern auch seinen Darstellern Lionel Barrymore, Nancy Carroll, ZaSu Pitts und Louise Carter zu verdanken ist.

Alla Nazimova, die grosse, in Russland geborene Schauspielerin, machte 1916 aus ihrem einaktigen Vaudeville-Stückchen ‚War Brides‘ einen Spielfilm, der die Deutschen als ein friedliebendes Volk zeigte, das nur am Krieg teilnahm, weil sein Kaiser es von ihm verlangte.

Die antideutschen Kräfte in der amerikanischen Filmindustrie gingen zunächst vorsichtig zu Werke. Die ersten Filme, die ein amerikanisches Eingreifen in den Ersten Weltkrieg unterstützten, erschienen 1915; zwar waren die Bösewichter in ihnen nicht von vornherein als Deutsche oder Preußen gekennzeichnet, doch die Tatsache, dass sie Uniformen nach deutschem Zuschnitt und Pickelhauben trugen, liess dem Kinogänger kaum einen Zweifel über die Nationalität dieser Männer, die kleine Kinder auf ihre Bajonette spiessten und unschuldige Frauen schändeten. Die beiden wichtigsten dieser antideutschen Propagandaproduktionen waren ‚The Battle Cry of Peace‘ (1915) und ‚The Fall of a Nation‘ (1916). Den früheren produzierte der aus England gebürtige amerikanische Filmpionier J. Stuart Blackton, der in der Tat erst dann amerikanischer Bürger wurde, als ‚The Battle Cry of Peace‘ fertig war. Damals gab es (nie ganz aufgeklärte) Gerüchte, dass die britische Botschaft in Washington Blackton Gelder für seine Produktion zur Verfügung gestellt haben soll. ‚The Fall of a Nation‘ wurde geschrieben und produziert von Thomas Dixon, der dem Vorwurf, er habe mit Bedacht teutonisch aussehende Komparsen für die kriegslüsternten Schurken seiner Filme ausgesucht, mit den Worten begegnete: «Fünfhundert Deutsche baten mich um Arbeit in den Schlachtszenen, und ich habe sie ihnen gern gegeben.»

Amerikas Liebling Mary Pickford produzierte 1916 ihren eigenen antideutschen Film, ‚The Little Americans In einer Szene drohte ihr eine Vergewaltigung durch Walter Long, einen Schauspieler, der sich auf schurkische Rassenstereotypen, vom Negerrenegaten Gus in ‚The Birth of a Nation‘ bis zum mexikanischen Tyrannen Santa Ana in ‚Martyrs of the Alamo‘, spezialisiert hatte. Insbesondere die deutsche Gemeinde in Chicago fühlte sich durch ‚The Little American‘ beleidigt, und eine Zeitlang war dieser Film in dieser Stadt verboten. Obwohl die Deutsch-Amerikaner wenig taten, das Bild Preußens im Kino zu rechtzurücken, finanzierten und produzierten Deutsche vor dem Eintritt Amerikas in den Ersten Weltkrieg einige Filme, die darauf abzielten, die Briten wäh-

rend des Unabhängigkeitskrieges in einem ungünstigen Licht erscheinen zu lassen. Als Beispiele sind die ‚Liberty Boys‘-Serie und ‚The Spirit of 76‘ zu nennen.

Das Preußenbild im amerikanischen Film wurde erst dann eindeutig negativ besetzt, als die USA – am 6. April 1917 – in den Ersten Weltkrieg eingriffen, und von da an hat es sich eigentlich nie mehr geändert. Selbst lange Zeit nach Ende des Ersten Weltkrieges produzierte die amerikanische Filmindustrie weiter Streifen wie ‚Three Faces East‘ (1926, Remake 1930), in dem sich eine britische Spionin (1926 gespielt von Jetta Goudal, 1930 von Constance Bennett) erst in einen grausamen deutschen Spion (Clive Brook bzw. Erich von Stroheim) verliebt, um ihn dann aber kaltblütig umzubringen.

Antipreußische, antideutsche Filme glichen sich während des Ersten Weltkriegs in ihrer unverhohlenen Propaganda und mangelnden Differenzierung wie ein Ei dem anderen. In Filmen wie ‚Arms and the Girl‘ (1917), ‚Fields of Honor‘ (1918), ‚Firefly of France‘ (1918), ‚The Hun Within‘ (1918), ‚The Prussian Cur‘ (1918), ‚Till I Come Back to You‘ (1918), ‚The Yellow Dog‘ (1918), ‚The Claws of the Hun‘ (1918) und ‚Huns Within Our Gates‘ (1918) waren die Preußen ausnahmslos Schurken, die oft von reinen Jungfrauen amerikanischer Herkunft bezwungen (oder gar getötet) wurden. Obwohl als Parodie dieser Filme gedacht, kommt Charlie Chaplins 1918 gedrehter Kurzfilm ‚The Bond‘ dem Inhalt der meisten antideutschen Filme gefährlich nah, wenn er etwa den Kaiser die weissgewandete, reine und jungfräuliche Freiheitsstatue (gespielt von Edna Purviance) bedrohen lässt.

‚My Four Years in Germany‘, der erste grosse Film von Warner Bros., beruhte auf einer Artikelserie von James W. Gerard, dem früheren US-Botschafter in Berlin und wollte – angeblich authentisch – die unglaublichen Szenen deutscher Brutalität in preußischen Gefangenenlagern zeigen, die aber in Wirklichkeit von Regisseur William Nigh in einem Studio in New Jersey gedreht wurden. «Am vergangenen Sonntagabend verging im Knickerbocker-Theater während der Uraufführung des Films kaum eine Minute, ohne dass das Haus nicht in Applaus ausbrach, der in Beifallsstürme überging», berichtete Peter Milne in ‚Motion Picture News‘ vom 23. März 1918. «Die ganze listige Diplomatie, mit der die Häupter der deutschen Nation die USA durch ihre Repräsentanten zu täuschen versuchten, all die Greuelthaten, die durch Mr. Gerard bezeugt werden, wie die schlechte Behandlung der englischen Gefangenen, die Deportation hilfloser belgischer Frauen, die ohne Sinn für internationales Recht begangen wurden – all dieses und eine grosse Anzahl von Bildern von alliierten Truppen auf dem Marsch schlagen Kapital daraus, dass sie mit einem Besucher rechnen können, der schon mit der vorgefassten Absicht ins Kino geht, seine Emotionen gegen den gemeinsamen Feind aufzuheizen... Da wird nichts unver-

sucht gelassen, um das Publikum davon zu überzeugen, dass die deutsche Art und Weise der Kriegsführung gleichbedeutend ist mit Barbarei. Man ist Zeuge der herzerreissenden Szenen, wie hilflose Gefangene von deutschen Exekutionsskommandos erschossen werden, weil ‚dann weniger Mäuler zu stopfen‘ sind, wie englische Soldaten zusammen mit russischen in eine Zelle gepfercht werden, so dass sie von ihnen angesteckt werden, und wie Gefangene wie Hunde gefüttert werden.»

Der komische Eindruck in ‚My Four Years in Germany‘ entstand durch eine Parodie auf den deutschen Kaiser und den Kronprinzen. Für viele repräsentierte der Kaiser hingegen tiefste preußische Niedertracht, und so wurde er zum Mittelpunkt einer Anzahl von Filmen, ‚To Hell with the Kaiser‘ (1918) eingeschlossen, in dem der Kronprinz ein unschuldiges Mädchen vergewaltigt, und ‚The Kaiser’s Finish‘ (1918), in dem der illegitime Sohn des Kaisers, der in den Staaten lebt, nach Deutschland geht, seinen Vater umbringt und schliesslich selbst getötet wird. Einer der bekanntesten antideutschen Filme des Ersten Weltkriegs ist der-wohl leider verschollene – ‚The Kaiser, the Beast of Berlin‘ (1918); im Grunde eine Abfolge von Episoden aus dem Leben des Kaisers, die in der eher vom Wunschenken geprägten Vision endet, er werde zu Ende des Krieges dem belgischen König unterstellt und in die Hände eines Schmieds überantwortet, der unter der deutschen Besatzung gelitten hat. Der Kaiser wurde in diesem Film als ein «Ungeheuer in Menschengestalt» gezeigt, «dessen Eitelkeit und Arroganz ihn dazu verleiten, die ganze Welt beherrschen zu wollen», in bemerkenswerter Ähnlichkeit zum richtigen Kaiser dargestellt von Rupert Julian. Julian (1885-1943) war ein in Neuseeland geborener Schauspieler und Regisseur, der für seine Rollen als der Kaiser berühmt wurde – «Er war mehr der Kaiser als der Kaiser selbst», wie Jetta Goudal sagte, die mit ihm zusammen ‚Three Faces East‘ gedreht hatte –, aber Julian bewährte sich auch in Rollen, die sich von denen des Kaisers stark unterschieden, wie etwa die des unter dem Joch der preußischen Besetzung leidenden Bauern in ‚We Are French‘ (1917). Nach Ruth Clifford, einer Schauspielerin, die oft mit ihm zusammen gearbeitet hatte, «nahm er seine Rollen sehr ernst und war ein Mann mit wenig Sinn für Humor».

Der rohesten und vulgärsten Darstellung des Kaisers und seiner Familie begegnen wir in Mack Sennetts ‚Yankee Doodle in Berlin‘ (1919), in dem es auch Szenen mit amerikanischen Flugzeugen, als «Botschafter der Demokratie» bezeichnet, gibt, die wahllos Bomben auf deutsche Städte werfen. Sennett findet seinen Spass daran, wenn ein amerikanischer Soldat Handgranaten in die Hosen zweier deutscher Soldaten steckt. ‚Yankee Doodle in Berlin‘ kam zu spät, um antideutsche Gefühle zu wecken, zumal nach ‚The Kaiser, the Beast of Berlin‘

nur noch wenig Bedarf nach Filmen bestand, die den Hass gegen das deutsche Volk schürten. Frederick James Smith schrieb dazu im Juni 1918 in ‚Motion Picture Classic« «Wir empfehlen ‚The Kaiser‘, wenn Sie Schwierigkeiten haben, einen gesunden Morgenhass zu entwickeln», während die ‚New York Times‘ vom 10. März 1918 berichtete, dass bei der Film Premiere am vorhergehenden Tag «das Publikum wild applaudierte, als ein junger deutscher Offizier, verärgert durch eine Beleidigung des Kaisers, den Monarchen mit einem rechten Aufwärtshaken an das Kinn niederstreckte». (Überflüssig zu erwähnen, dass der junge Offizier für diese Majestätsbeleidigung zum Selbstmord gezwungen wurde.)

Es ist verwunderlich genug, dass sich das amerikanische Publikum auch noch nach dem Ersten Weltkrieg weiter für die kaiserlichen Umtriebe interessierte. Noch bis 1930 wurden die Kinogänger mit Filmen wie ‚The Kaiser in War and Peace‘ traktiert, den die ‚New York Times‘ vom 27. Januar 1930 als einen «endlos scheinenden, langweiligen Bildbericht über Wilhelm Hohenzollerns Aktivitäten vor und nach der Verbannung nach Doorn» bezeichnete.

Die meisten Filmemacher und Schauspieler, die sich an dieser tendenziösen Sicht Deutschlands im amerikanischen Film beteiligten, waren nicht direkt von einer – angenommenen oder tatsächlichen – deutschen Schandtat betroffen. Eine Schauspielerin, die meinte, dem amerikanischen Kinopublikum eine persönliche Botschaft des Deutschenhasses schuldig zu sein, war die in Frankreich geborene Rita Jolivet, eine Überlebende des Untergangs der «Lusitania». Rita Jolivet spielte in der Hauptrolle des Metro-Films ‚Lest We Forget‘ (1918) eine französische Opersängerin, die den deutschen Diplomaten, der den Untergang der Lusitania geplant hatte, erdrosselte. Edward Weitzel fand in der Produktion «viele Ausgezeichnete» (‚Motion Picture World‘, 16.2.1918), Hazel Simpson Naylor im ‚Motion Picture Magazine‘ vom Mai 1918 hingegen «alles so schrecklich gewöhnlich und so voller Ungereimtheiten».

Der eindrucksvollste Film über den Untergang der «Lusitania», der nun freilich die Stimmung gegenüber dem deutschen Volk nicht allzu subtil wiedergibt, ist Windsor McCays einaktiger Kurztrickfilm ‚The Sinking of the Lusitania‘ (1918), der aus 25’000 Einzelzeichnungen besteht. Er endet mit dem Bild einer Frau, die, noch während die Wellen über ihr zusammenschlagen, ihr Kind hoch über dem Kopf hält, gefolgt von dem vielleicht grössten Propagandazwischentitel, der je für den Film ersonnen wurde: «Dem Mann, der den Schuss abfeuerte, verlieh der Kaiser einen Orden. UND SIE SAGEN UNS, WIR SOLLEN DEN PREUSSEN NICHT HASSEN!»

Nun fand das amerikanische Publikum die humoristischen Züge im Preußenbild nicht in den Kurztrickfilmen, sondern eher in einer der klassischen Kurzkomödien Charlie Chaplins, ‚Shoulder Arms‘, der nur einen Monat vor der Un-

terzeichnung des Friedensvertrages am 11. November 1918 uraufgeführt wurde. In seiner Autobiographie erinnert sich Chaplin, dass Cecil B. DeMille zu ihm gesagt hatte: «Es ist zu dieser Zeit gefährlich, mit dem Krieg seine Spässe zu treiben», aber dennoch entschloss er sich zu dieser Produktion. In dem dreiaktigen Spielfilm beginnt der kleine Tramp als linkischer Rekrut und nimmt zum Schluss den Kaiser, den Kronprinzen und Hindenburg gefangen. Natürlich stellt es sich am Ende des Films heraus, dass es nichts als ein Traum war, allerdings ein Traum, nach dem sich wohl jeder amerikanische Soldat sehnte. Der Filmkritiker Kevin Brownlow schrieb, dass «Chaplins ‚Shoulder Arms‘ der einzige dieser ganzen Periode [ist], an den man sich in uneingeschränkter Bewunderung erinnern kann», was vielleicht eine Menge über Chaplin sagt, wenig aber über die Filme, die das amerikanische Kino während des Ersten Weltkriegs hervorbrachte, um das Bild Preußens in düsteren Farben zu malen.

Im Jahre 1919 beschrieb ‚Photoplay‘, das populärste amerikanische Filmblatt, Erich von Stroheim als «den Mann, der viel dafür tat, die Deutschen zu Objekten zu machen, an denen man sich nach Belieben vergehen konnte». Nie wurde ein Sachverhalt so untertrieben, denn niemand kam Erich von Stroheim in der Darstellung eines durch und durch negativen Deutschenbildes vom Ersten bis zum Zweiten Weltkrieg gleich. Im Ersten war er Preuße – im Zweiten Nazi, aber Darstellung und Wirkung waren dieselben. Er war natürlich auch fähig, in einem der grössten Filme aller Zeiten ein sehr sympathisches Preußenbild zu verkörpern, doch war das nicht eine amerikanische Produktion, sondern Jean Renoirs ‚La Grande Illusion‘ ein Film, dessen Anspruch und Sprache zu international ist, als dass man ihn als eine rein französische Produktion bezeichnen könnte.

Erich von Stroheim (1885-1957) wurde nicht in Preußen, sondern in Wien geboren. Wenn das Publikum während des Ersten Weltkriegs ihn und seine hasserfüllten Preußenkarikaturen heftig angriff, sagte er: «Die Österreicher lieben die Deutschen ungefähr so wie die Iren die Engländer.» Durch seine Darstellung von Preußen in Filmen wie ‚For France‘ (1917), ‚The Hun Within‘ (1918) und ‚The Unbeliever‘ (1918) kam Stroheim zum Titel eines «Mannes, den man gerne hasst», doch der antideutsche Film von Stroheims, der in der Gestaltung des widerwärtigen und brutalen preußischen Offiziers wirklich herausragt, ist ‚The Heart of Humanity‘.

Dieser Film der Universal unter der Regie von Allen Holubar und der Mitwirkung seiner Frau, Dorothy Phillips, entstanden, kam zwar nach Kriegsende heraus, was die Produzenten jedoch nicht daran hinderte, Deutschland und die Deutschen in einem besonders abstossenden Licht erscheinen zu lassen. «Degeneriert» ist vielleicht die beste Vokabel, um Erich von Stroheim zu beschreiben, ob er nun die Heldin zu vergewaltigen sucht oder in kaltblütiger Hemmungslo-

sigkeit ein Kind aus dem Fenster wirft. Nachdem ein Kritiker der ‚New York Times‘ von Stroheim in ‚The Heart of Humanity‘ gesehen hatte, schrieb er am 22. Dezember 1918: «Erich von Stroheim spielt einen deutschen Bösewicht so überzeugend böse wie sonst kein Schauspieler auf der Leinwand.» In ‚Photoplay‘ beschrieb Julian Johnson ‚The Heart of Humanity‘ als «die grösste, am sorgfältigsten gearbeitete und handwerklich geschickteste aller Kriegsgeschichten auf der Leinwand». Er und mit ihm alle anderen Kritiker fanden jedoch Thema und Konstruktion des Films D. W. Griffith‘ ‚Hearts of the World‘ zu ähnlich und hielten diese für die bei Weitem wichtigere Produktion.

Viele Leute, unter ihnen einer der bekanntesten Biographen Erich von Stroheims, sind zu dem Schluss gekommen, dass der preußische Offizier, der Lillian Gish in ‚Hearts of the World‘ zu vergewaltigen versucht, von Erich von Stroheim gespielt wird. Das stimmt nur nicht. Die Verwirrung ist dadurch entstanden, dass der Name des Offiziers im Film «Strohm» ist (vielleicht ein privater Scherz des Regisseurs D. W. Griffith?); gespielt wird die Rolle aber tatsächlich von George Siegman, einem langjährigen Kollegen von D. W. Griffith, der auch einer seiner Regieassistenten bei ‚Intolerance‘ war. ‚Hearts of the World‘ war zwar eine amerikanische Produktion und wurde in Los Angeles gedreht, sie war aber auf Anregung der britischen Regierung als Propagandafilm konzipiert und verwirklicht worden. Erich von Stroheim fungierte als technischer Berater für den Film, der im Frühjahr 1918 aufgeführt wurde. Für den Höhepunkt in ‚Hearts of the World‘ greift D. W. Griffith auf seinen altbewährten Kunstgriff zurück: die Rettung in letzter Minute. Die Heldin (Lillian Gish) wird von dem lüsternen preußischen Offizier von Strohm bedroht, der sie vergewaltigen will, während französische Soldaten zu ihrer Rettung herbeieilen. Von Strohm ist nicht der einzige negativ charakterisierte Deutsche, denn es werden auch Deutsche gezeigt, die französische Dörfler schlecht behandeln, und ein deutscher Feldwebel schlägt die häufig misshandelte Lillian Gish. Interessanterweise zeigt Griffith die Deutschen nicht ausschliesslich in schlechtem Licht: Eine Gruppe deutscher Offiziere hält von Strohm zurück, als er eine Frau vergewaltigen will. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass ‚Hearts of the World‘ die Schrecken des Krieges eindringlicher zeichnet als den Ruhm.

Der Erste Weltkrieg war der Hintergrund für drei weitere Griffith-Produktionen: ‚The Great Love‘ (1918), ‚The Greatest Thing in Life‘ (1918) und ‚The Girl Who Stayed at Home‘ (1919). Der letztgenannte ist von besonderem Interesse: Obwohl er es nicht versäumt, Deutsche in unvorteilhafter Weise zu zeigen, bringt der Film auch einen der wenigen Auftritte eines sympathisch gezeichneten Deutschen in einer amerikanischen Produktion, die während oder kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstand.

Die Figur des Johann Kant weckt – so wie David Butler sie spielt – grosses Mitgefühl. Griffith zeigt dem Publikum, dass auch ein deutscher Soldat zu Hause eine Mutter hat; als die Heldin (Carol Dempster) von einem ihrer Landsleute bedroht wird und vergewaltigt werden soll, erschiessst ihn Johann Kant und schreit: «Kämpf gegen Männer, nicht gegen Frauen.» In einer kleinen Rolle eines wenig bekannten Films gibt David Butler so eine der nobelsten Darstellungen eines Preußen im amerikanischen Film.

D. W. Griffiths Beschäftigung mit Deutschland und den Deutschen endete nicht mit ‚The Girl Who Stayed at Home‘.

Zwei Griffith-Filme der zwanziger Jahre bemühen sich um ein unverzeichnetes Bild von Preußen und Deutschen. Der von United Artists 1929 herausgebrachte Film ‚Lady of the Pavements‘ erzählt die Geschichte des Karl von Arnim (William Boyd), eines Attachés der preussischen Botschaft in Paris, der von seiner eifersüchtigen Verlobten mit einer Prostituierten verkuppelt wird und sich in sie verliebt. William Boyd sieht nicht besonders preussisch aus, aber das vielleicht ist ein gutes Beispiel, um zu zeigen, dass das amerikanische Kino nicht länger ein negatives Preußenbild entwarf.

1924 führte Griffith bei ‚Isn’t Life Wonderful‘ Regie, einem Film, den viele Kritiker und Filmhistoriker für seine letzte grosse Leistung halten. Darin warf der Regisseur einen ernüchternden und herzzerreissenden Blick auf die Bedingungen in Deutschland nach dem Waffenstillstand von 1918. ‚Isn’t Life Wonderful‘ zeigte amerikanischen Zuschauern die Leiden einer armen deutschen Familie und forderte die Amerikaner wagemutig dazu auf, für ihren einstigen Feind Sympathien zu entwickeln. Mit seinen Hauptdarstellern, Carol Dempster und Neil Hamilton, untersuchte der Regisseur die Nöte und den Mut des deutschen Volks. ‚Isn’t Life Wonderful‘ wurde im Sommer 1924 in Köpenick am Rande Berlins gedreht nach einer Kurzgeschichte eines britischen Offiziers, Major Geoffrey Moss. Das Resultat ist ein Film, dem Pabst stolz seinen Namen gegeben hätte.

Das negative Preußenbild verschwand nach dem Ende des Ersten Weltkriegs keineswegs. Dies zeigt sich nirgendwo auffälliger als in Thomas Inces Produktion von 1919, ‚Behind the Door‘, unter der Regie von Irvin Willat und mit den Hauptdarstellern Hobart Bosworth, Wallace Beery und Jane Novak. ‚Behind the Door‘, einer der sadistischsten Filme aller Zeiten, erzählt die Geschichte des Deutsch-Amerikaners Oscar Krug (Bosworth), eines Tierpräparators, dessen Frau von der Besatzung eines deutschen U-Bootes gefangengenommen, brutal vergewaltigt und dann mit einer Torpedokanone ermordet wird. Krug trifft den Kapitän des U-Bootes (Beery) schliesslich, geht mit ihm «vor die Tür» und macht sich daran, ihn bei lebendigem Leibe zu enthäuten.

‚The Four Horsemen of the Apocalypse‘ Rex Ingrams Verfilmung des popu-

lären Romans von Vicente Blasco Ibanez, war mehr als ein im Krieg spielendes Familienepos, denn sie behandelte das interessante und oft aufgegriffene Thema von zwei Cousins, die sich als Feinde gegenüberstehen. Von Madariaga, einem wohlhabenden argentinischen Viehzüchter, stammen zwei Familien ab: die Desnoyers in Frankreich und die von Hartrotts in Deutschland. Der Film ist weniger ein Kriegsspektakel als vielmehr eine Studie über Charaktereigenschaften von Rassen, wobei die Deutschen in einem eindeutig schlechten Licht gezeigt werden. Die Franzosen sind im Grunde normale, anständige Menschen, während die Deutschen arrogant und selbstherrlich sind. Die Weltpremiere des Films fand am 10. Februar 1921 in New York statt; von der Kritik wurde er bald als einer der grössten Filme aller Zeiten gefeiert und vorzugsweise mit ‚The Birth of a Nation‘ und ‚Intolerance‘ verglichen. Sein Hauptdarsteller, Rudolph Valentino, sollte eine der Legenden des Stummfilms werden, während Alice Terry, die bald darauf den Regisseur Rex Ingram heiratete, sich als eine Schauspielerin von grosser Ausstrahlung und Schönheit erwies. Die Rollen der Deutschen waren bei Alan Haie, Stuart Holmes, Jean Hersholt und Wallace Beery in guten Händen. Interessanterweise spielte Alice Terry eine Deutsche – eine Spionin – in Ingrams Produktion ‚Mare Nostrum‘ von 1926, wiederum nach einem Roman von Vicente Blasco Ibanez. Alice Terry hat mit Recht behauptet, ihre grösste darstellerische Leistung im Film sei die als Freya Talberg in ‚Mare Nostrum‘ gewesen, eine schwierige Rolle, für die sie Einfühlung und Verständnis aufbringt, besonders in der abschliessenden bewegenden Exekutivonsszene.

Im amerikanischen Film der zwanziger Jahre wurde das Bild der Deutschen grob in zwei Kategorien aufgeteilt: Entweder wurden sie, wie in ‚The Love Light‘ (1921), ‚Friendly Enemies‘ (1925), ‚The Great Deception‘ (1926), ‚Secret Orders‘ (1926), ‚Convoy‘ (1927) und ‚Lost at the Front‘ (1927), als Spione gezeigt, oder als Deutsch-Amerikaner mit ihren häuslichen und sonstigen Problemen wie in ‚His Foreign Wife‘ (1927), ‚The Way of All Flesh‘ (1927), ‚Sins of the Fathers‘ (1928) und ‚We Americans‘ (1928). Der deutsche Romancier Hermann Sudermann lieferte die Vorlagen für vier amerikanische Filme mit deutschem Hintergrund: ‚Lily of the Dust‘ (1924), ‚Flesh and the Devil‘ (1926), ‚Wonder of Women‘ (1929) und ‚Sunrise – A Song of Two Humans‘ (1927), obwohl im letztgenannten Film der Schauplatz nicht als Deutschland gekennzeichnet wird. Der Komiker Harry Langdon fand sich in Verwicklungen mit deutschen Soldaten in ‚The Strong Man‘ (1926), und natürlich war das deutsche Militär in so klassischen amerikanischen «Kriegs»-Filmen wie ‚The Big Parade‘ (1925), ‚What Price Glory‘ (1926) und ‚Wings‘ (1927) zu sehen. Keiner dieser Filme ist aber besonders wichtig für das Bild des Deutschen im amerikanischen Film. ‚Barbed Wire‘, eine Paramount-Produktion von 1927 nach ei-

nem Roman des englischen Schriftstellers Hall Caine, war insofern ungewöhnlich, als sie einen deutschen Soldaten auf sympathische Weise zeichnete und die französischen Dörfler, die ihm nach dem Waffenstillstand Schutz verweigern, als feindselig und nachtragend. Pola Negri spielte eine sympathische französische Bäuerin, während der deutsche Soldat von dem britischen Schauspieler Clive Brook dargestellt wurde.

Der amerikanische Regisseur John Ford, der aus seiner irischen Abstammung und seiner Abneigung gegen die Engländer heraus wahrscheinlich mehr Verständnis als die meisten amerikanischen Produzenten den Deutschen entgegenbrachte, zeichnete verantwortlich für ‚Four Sons‘ (1928). Unverfälscht und bewegend erzählt ‚Four Sons‘ die Geschichte einer deutschen Mutter mit vier Söhnen. Drei verliert sie im Krieg, einer, Joseph, ist in die Vereinigten Staaten ausgewandert, hat dort einen Delikatessenladen eröffnet und lädt seine Mutter nach dem Krieg zu einem Besuch und zum Bleiben ein. In einer einfühlsamen Besprechung schrieb Abel Green am 15. Februar 1928 in ‚Variety‘: «Der Film ist eine Leistung in ungekünsteltem Realismus. Es gibt keinen Augenblick, in dem er nicht lebt, und die ganze Produktion ist frei von allem theatralischen Stil. Einfache Menschen, freundlich und glücklich, werden plötzlich in den Konflikt hineingezogen, und die Tragödie kommt über die lebenswürdigen Dorfbewohner, zwischen denen die verhassten Leuteschinder des Militärs herumstolzieren. Die arrogante Militärkaste spielt den Schurken. Die Dorfbewohner sind ihre bedauernswerten Marionetten.»

Howard Hughes‘ Produktion ‚Hell’s Angels‘ (1930) kennzeichnete die Rückkehr zum alten Preußenbild der reservierten und arroganten Militär-Typen mit blitzend-weißen Zähnen, schneidendem Lachen und einem kaltblütigen Glauben an Gott, Kaiser und Vaterland. Als der Kapitän des Zeppelins anordnet, dass jedes überflüssige Gewicht über Bord geworfen werden müsse, um dem Luftschiff grössere Geschwindigkeit und Höhe zu ermöglichen, springen Mitglieder der Mannschaft schweigend und ohne Widerspruch in den Tod, um das Gewicht des Zeppelins zu vermindern. Lucien Prival spielt den Baron von Kranz (eine wunderbare Darstellung mit Posen, die von Erich von Stroheim entliehen sind); er tyrannisiert die beiden Brüder (Ben Lyon und James Hall), die Helden des Films. Genau dieselbe Charakterisierung gibt Prival in einer Charly-Chase-Komödie von 1930, ‚High C’s‘.

Ein völlig anderes Bild der Deutschen war im Universal-Film ‚All Quiet on the Western Front‘ zu sehen, dessen Produktion am 11. November 1929 um 11 Uhr (unter der Regie von Lewis Milestone) begann – genau elf Jahre nach der Kriegserklärung. Dieser bemerkenswerte Film über die Schrecken und die Sinnlosigkeit des Krieges, nach dem aussergewöhnlichen Roman von Erich Maria

Remarque, kam den amerikanischen Zuschauern entgegen, weil die Dargestellten nicht amerikanische Soldaten waren, sondern Deutsche, die die Sinnlosigkeit des Krieges erfuhren. Der einzige Anklang an ein Preußen-Stereotyp findet sich in der Rolle des Lehrers, der für den Krieg Partei ergreift und seine Schüler mit kriegshetzerischer Propaganda beeinflusst. Sonst sind die Darsteller in ‚All Quiet .. .‘ – Lew Ayres, William Bakewell, John Wray, Louis Wolheim, Slim Summerville – Menschen, nicht speziell Deutsche, keine Figuren in einem Spiel, keine unsympathischen preußischen Stereotypen. Tatsächlich sind wenige der Schauspieler überhaupt «teutonisch» in ihrer Erscheinung, entsprechend der Allgemeingültigkeit der Produktion und ihrer Botschaft.

Interessanterweise brachte die Universal 1939 eine Version von ‚All Quiet on the Western Front‘ heraus, in die eine Anti-Nazi-Episode eingebaut war. Anschliessend an die berühmte Szene, in der die Soldaten zusammen sitzen und über die Sinnlosigkeit des Krieges reden, kommentiert der Sprecher, dass solche mutigen Worte im heutigen Deutschland nur in einem Konzentrationslager gesprochen werden könnten, und das Remake schliesst mit einer siebenminütigen Montage von Nachrichtenmaterial und dem Bild des brennenden Buches ‚All Quiet on the Western Front‘.

Der Film kam 1931 in Berlin unter dem Titel ‚Im Westen nichts Neues‘ heraus. Hitler-Anhänger setzten während der Premiere weisse Mäuse im Kino aus. Der Film wurde noch 1931 verboten, und bis 1952 war er in Deutschland nicht in den Kinos zu sehen.

Die Universal brachte 1934 einen anderen Film mit einem ähnlich allgemeingültigen Thema heraus, ebenfalls mit Deutschen als «Helden». Die Produktion hiess «Little Man, What Now?» nach Hans Falladas Roman ‚Kleiner Mann, was nun?‘; Regie führte Frank Borzage, Hauptdarsteller waren Margaret Sullavan und Douglas Montgomery. Diese Geschichte eines armen Liebespaares, das heiratet, weil die Frau ein Kind erwartet, zeigt, wie viele Arbeiten des Regisseurs, ein Paar, das durchhält und sein Glück in der Liebe zueinander und zum Kind findet. Der Film wurde in Deutschland gedreht, hätte aber ebenso in den Vereinigten Staaten entstehen können, so wenig deutsch waren die Darsteller. Jedenfalls beeilten sich die Kritiker herauszustellen, dass der Film in Deutschland spielte, und zwar noch vor der Machtergreifung der Nazis.

In den dreissiger Jahren kamen weiterhin deutsche Figuren in amerikanischen Filmen vor, aber im Allgemeinen waren sie von geringerem Interesse und wurden nicht immer mit besonderer Sympathie behandelt. Eine typisch deutsche Rolle war die des Gustav von Seyffertitz in Josef von Sternbergs ‚Shanghai Express‘ (1932), der es nicht fertigbringt, beim Zuschauer Mitgefühl zu erzeugen, selbst dann nicht, als er von dem schurkischen chinesischen Rebellenführer beschimpft wird. Gegen Ende der dreissiger Jahre wurde das Bild

der Deutschen im amerikanischen Film zum unauslöschlichen Bild der Nazis.

Alles in allem sind Preußen und Deutsche vom amerikanischen Kino nicht freundlich behandelt worden. Das Bild des Preußen, ein Erich-von-Stroheim-Typ mit Monokel, starrem Blick und arrogantem Auftreten, wurde während des Ersten Weltkriegs aufgebaut, und die Erinnerung daran, wenn nicht das Bild selbst, besteht weiter. Wie in ‚Photoplay‘ einmal zu lesen war: «Die Sache ging so weit, dass ganz normale Männer, nachdem sie Erich von Stroheim mit seinem arroganten preußischen Gehabe und seiner deutschen Kleidung erlebt hatten, es fertigbrachten, nach Haus zu gehen, den Kinderwagen einzuschmelzen, zu einem Stechmesser umzuarbeiten und in die Stadt zu gehen, um der Marine beizutreten.»

In einem Interview des amerikanischen Fernsehens erklärte Bundeskanzler Helmut Schmidt vor Kurzem, so etwas wie einen typischen Deutschen gäbe es nicht. Was die Geschichte des amerikanischen Films betrifft, ist dem zu widersprechen.

Potsdam gegen Weimar oder Wie Otto Gebühr den Siebenjährigen Krieg gewann

Hans Feld

Am 9. November 1918 erwies sich der Glaube von gestern als Aberglaube. Millionen von Deutschen, Militärs und Zivilisten, die durch das Minenfeld vierjähriger Kriegs- und Siegespropaganda geschleust worden waren, stolperten verwirrt und benommen in ein Vakuum, um einen Weg zur Wirklichkeit zu finden.

Was sich ereignet hatte, war keine Revolution. Es war ein kompletter Zusammenbruch, eine Abwirtschaft, militärisch, politisch, moralisch.

Wie spiegelte sich dieses Chaos im Geiste eines siebzehnjährigen Schuljungen wider, aufgewachsen in Alt-Berlin in einer gutbürgerlichen Atmosphäre, Produkt eines humanistischen Gymnasiums?

Der erste, überwältigende Eindruck war ein Gefühl der Erleichterung. Endlich war ein Alptraum zu Ende. Weiter, vorbei zu einem Neubeginn. Es war gefühlsbetont, ungeformt, aber es war ein Positivum, und man suchte nach Ausdruck und Ausweg.

Nach einem erstaunlich kurzen Intermezzo von drei Monaten konnte die erste gesetzgebende Nationalversammlung zusammentreten. Es war kein Zufall, dass – nach der taktischen wie politischen Ausschaltung Berlins – der Schauplatz Goethes Weimar war. Es war eine Botschaft, der es zum Schluss am Glauben fehlte.

Mit dem Ende des Drucks von aussen begannen die Probleme des wirtschaftlichen Wiederaufbaus inmitten einer Ratlosigkeit, wie und zu welchem Zweck die neue geistige Freiheit zu entwickeln sei.

Dieses Problem war von spezifischer Bedeutung für die Filmindustrie. Das Spektrum der dargebotenen Gattungen umfasste Operetten, Dramen, epische Themen aus der Literatur, aber auch Militärhumoresken und Kostümfilme.

Zur gleichen Zeit begann aber auch der Versuch, Fragen und Konflikte der neuen Gesellschaftsordnung zu analysieren: Den Alltag des kleinen Mannes, die quälende Sorge um die Zukunftslosigkeit, den Kampf der Frauen um das Recht auf den eigenen Körper. Vor allem aber die unerbittlich fortschreitende Vernichtung der Mittelklasse durch die Inflation, was der Grossindustrie ermöglichte, ihre Verschuldung mit wertlosem, im Akkord gedruckten Geld abzubezahlen. (Um diese Zeit war es, wie so oft, der Berliner Volkswitz, der bei

dem Tode eines Wirtschaftsmagnaten eine prägnante Grabinschrift vorschlug: «Stahl en gros.»)

Wie zu erwarten, schoss man am Anfang weit übers Ziel hinaus. Aufklärung wurde mit Lüsternheit gewürzt, Laster ging an die Grenze von Pornographie. Und Sentimentalität und Gartenlaubenromantik versprachen zwei Stunden Befreiung von der Wirklichkeit und garantierten damit dem Entrepreneur erhebliche Gewinne.

Als logische Folge setzte auf die geschmacklosen Übergriffe kommerzieller Filmfabrikation ein Rückschlag ein, der zur Wiederbelebung der Zensur führte. Steigende Verelendung und Raub an Illusionen machten es der Fronde von rechts leicht, mit der Dolchstosslegende auf die Bühne zu treten. Es war nicht Deutschland, das den Krieg verloren hatte, es war der unsichtbare Feind im Inneren, der einer sieghaften und unbesiegbaren Armee in den Rücken gefallen war. Eine seltsame Verknüpfung des Hagen-Siegfried-Themas mit dem biblischen Sündenbock. Ein Motto, das wachsenden Erfolg haben musste.

Bereits drei Jahre nach Weimar, zur Hochblüte des Stummfilms, während sich die Ausdrucksformen des Expressionismus herausbildeten, wurde ein Scheinbild des Geistes von Potsdam in überlebensgrosser Aufmachung präsentiert. Die komplexe Figur Friedrichs des Grossen wurde in die Zwangsjacke der Uniform gesteckt; der Choral von Leuthen wurde vom Dankgebet zum Trutzlied degradiert.

Der Krückstock des Alten Fritz war für die Folgsamen eine deutliche Mahnung, dem Führer zu folgen. Die Armee, zusammengescheisst in Blut und Eisen, erinnerte an die glorreiche Vergangenheit. Und die unerwartete Rettung in extremis, wenn der Tod des Zaren Paul dem verzweifelten König die Giftkapsel doch noch aus der Hand schlug, war der Beweis, dass Der-da-droben es mit den stärksten Bataillonen hält.

Erfolg und Folgen des ‚Fridericus‘-Kults glichen einer Massenpsychose. Vom Heroismus zum Flötenspiel, von dem einsamen, alternden Führer, der seinem Volk das Vermächtnis seines Schicksals hinterlässt, bis zum gütigen König, der seinem eifrig am Preußischen Landrecht laborierenden Cocceji zur Tänzerin Barberina verhilft – das war schon zu schön, um wahr zu sein. Und gerade deswegen war es so wirkungsvoll.

Für eine solche bewusste Interpretation und Färbung der Historie erwies sich die Ufa als eine gewichtige Waffe visueller Propaganda. Gegründet gegen Ende des Krieges, in der sicheren Erwartung des Endsieges unter den Auspizien des Oberkommandos des Heeres, hatte dieser Gigant ein praktisches Monopol.

Im Rahmen dieser straff geführten Organisation waren Produktion, Ateliers und Vertrieb mit einer eigenen Theaterkette verbunden, ein «rocher de bronze». Zudem hatte man die Wochenschau zum wirksamsten Mittel direkter Beeinflussung entwickelt.

Diese Kombination war den um so vieles kleineren und dazu zersplitterten Produzenten und Kinobesitzern weit überlegen. Und als der Scherl-Industrielle Alfred Hugenberg die Ufa mit seinem Zeitungsimperium verknüpfte, entstand ein Staat im Staate.

Eine Reihe ehemaliger Offiziere fand leitende Stellen in Babelsberg, und zur Illustration dessen kann die (wahre) Geschichte dienen, die sich während einer der Direktionssitzungen ereignete. Als letzter erschien der Verleihdirektor. In der Tür stehend tat er einen Blick auf die Versammlung, stand sofort stramm, Hände an der Hosennaht, und meldete sich ordnungsgemäß: «Gefreiter M..

Eine weitere Episode aus dieser Epoche, die der Autor dieser Erinnerungen als Ohrenzeuge und Mit-Gast wahrnehmen konnte, war der Besuch des damaligen preußischen Ministerpräsidenten, des Sozialdemokraten Otto Braun. Er war vom Generaldirektor der Ufa zur Besichtigung von Babelsberg und zum folgenden obligatorischen Mittagessen eingeladen worden. Der hohe Herr war recht leutselig und erwähnte beim Lunch, dass er wohl das letzte Mal im Kino gewesen sei, als während des Kriegs in einer Scheune eine Vorführung stattgefunden hatte. Und flackerten die Bilder immer noch so? Offenbar hatte ihn Oskar Messter von der Erfindung des Malteserkreuzes nicht benachrichtigt.

Leider wurde die allgemeine Heiterkeit protokollwidrig unterbrochen, als Otto Braun darauf aufmerksam gemacht wurde, wie merkwürdig es sei, dass seine Partei offenbar die Pandoragabe der Massenbeeinflussung durch den Film noch nicht erkannt zu haben schien, während seine Gastgeber sich dessen wohl bewusst seien und dieses Instrument sichtbarer und unsichtbarer Propaganda zu Parteizwecken nutzten.

Das Mahl ging bei zunehmend sinkender Temperatur in Schweigen zu Ende, und der vorlaute Redakteur hatte kaum sein Büro erreicht, als er bereits zum Verleger gerufen wurde. Der sagte zu ihm, mit ehrlichem Kummer: «Was haben Sie jetzt gemacht, Herr Doktor? Der Klitzsch (Generaldirektor der Ufa) hat eben angeläutet und sich darüber beschwert, dass Sie dem Ministerpräsidenten Bolschewismus gepredigt haben.» Wobei es allerdings blieb. Denn dieser Verleger, finanziell unabhängig, hatte als Verlagsdirektor bei Maximilian Hardens ‚Zukunft‘ gelernt und herausgefunden, dass man am besten führe, wenn man sich aufs Geschäft konzentrierte und die Redaktion ausgewählten und gutbezahlten Mitarbeitern überliesse.

Übrigens versuchte die SPD ein einziges Mal, das wirksame Werbemittel Film zu verwenden. Ernö Metzner, von Haus aus Architekt und einer der schöpferischsten Filmarchitekten der Avantgarde, wurde Regisseur des Films ‚Freie Fahrt‘. Zu Darstellern wählte er seine Frau, die in Wien von ihrer Mutter erzogene Grace Chiang, klug, reizvoll und begabt. Die beiden anderen Rollen spielten die noch unentdeckte Sybille Schmitz und Alexander Granach. Für das Ka-

merawerk war Hans Casparius verantwortlich.

Das Thema war naturalistisch, aus dem Alltagsmilieu des Arbeiters. Geschichte eines alten Gewerkschafters, dessen Sohn – in besseren Umständen aufgewachsen – kein Interesse an Politik hat. Es bedarf der durch Überarbeitung ausgelösten Fehlgeburt seiner Frau und des Verlusts seiner Stellung als Lokomotivführer, ihn auf die richtige Bahn zu bringen. Er fügt sich der Gruppe ein – und sie sehen das grüne Licht: ‚Freie Fahrt!‘

Die zu dieser Zeit bereits zur Macht gewordene Zensurbehörde hatte sich konsequent zu einer rechtsorientierten Institution entwickelt. Und eines ihrer Opfer war natürlich ‚Freie Fahrt‘. Der Film wurde «verboten für Jugendliche». Die Kontroverse, die das Verbot ausgelöst hatte, wurde dadurch minimalisiert. Andererseits war mit der begrenzten Zulassung die Streuwirkung des Films stark reduziert, da die Nichtzulassung für Jugendliche scharf kontrolliert wurde, doch eben auf die Konfrontation junger Menschen mit den Tatsachen der Gegenwart kam es an. Und während ‚Freie Fahrt‘ auf den Index kam, hatte die nationalistische Bewegung freie Fahrt.

Höchstwahrscheinlich war der erste ‚Fridericus‘-Film, gedreht noch in der Stummfilmepoche, ein instinktiver Versuch, die enttäuschten und ruhelosen Massen mit dem Zirkusschauspiel früherer Glorie anzulocken. Der ungeheure Erfolg hatte, wie immer und überall in der Filmindustrie, eine ganze Reihe ähnlicher Machwerke zur Folge. Erfolgreiche Imitation versprach volle Kassen, und so war es denn auch.

Hinzu kam, dass mit dem Darsteller des Alten Fritz ein Schauspieler entdeckt wurde, der in den Augen des Publikums mit dem grossen König verschmolz – sozusagen Fridericus redivivus. Das Surrogat wurde zur Wirklichkeit.

Diese vollauf gelungene Typisierung war umso zwingender, als sie nicht abhängig war von schauspielerischen Qualitäten. Otto Gebühr, Mitglied des Reinhardt-Ensembles, war der richtige Mann im richtigen Moment.

Er hatte viel, was persönlich für ihn sprach. Während er in der Dekoration permanent als Retter, Visionär und erster Diener seines Staates auftrat, war er in den Drehpausen ungekünstelt einfach. Man hatte den Eindruck, als sei er selbst überrascht und zuweilen sogar leicht amüsiert über seinen phänomenalen Erfolg.

Beim Filmen in ungeheizten und unbeheizbaren Ateliers waren Anforderungen an seine rein physische Energie unvermeidlich. Schliesslich musste ja der Mann des Schicksals auch dazu noch einen Teil seiner Spieltätigkeit hoch zu Ross oder in sonstwie anstrengenden Situationen zubringen, die er jedoch mit Aplomb bewältigte, zumal die Effekte mit Sorgfalt vorbereitet wurden.

Otto Gebühr hatte sein eigenes Hausmittel, um sich frisch, gesund und in der geforderten Pose zu halten: Doppelt gebrauter Mokka, in grosszügiger Proportion versetzt mit Korn. Das trank er – denn friderizianische Gicht und Arthrose standen ja nicht auf seinem privaten Spielplan – und teilte dies Elixier grossherzig mit Garderobiers und Besuchern. Und das ermöglichte Fridericus, Niederlagen in Siege zu verwandeln.

Diese Personalunion von Fridericus Rex und Otto Gebühr war so nahtlos, dass – zu seiner eigenen Erheiterung – der Berliner Volkswitz glauben machen wollte, der Filmstar sei gerade dabei, seine Memoiren zu schreiben. Der kolportierte Titel: „Wie ich den Siebenjährigen Krieg gewannt“

Der über Gebühr wachsende Fridericus-Gebühr-Kult ging jedoch erheblich weiter. Ganz abgesehen von dem persönlichen Auftreten der Retterfigur nach Premieren in grossen und kleinen Kinos, musste er schliesslich auch in voller Kriegsbemalung bei grösseren Veranstaltungen erscheinen, die ihren patriotisch-politischen Charakter mit dem Siegel Hohenzollernscher Legitimierung krönten. Den Gipfel erreichte diese groteske, aber fraglos zugkräftige Propaganda, als einige ältere Schauspieler aus dem Heer der Arbeitslosen ihr Brot dadurch verdienten, dass sie sich in entsprechender Aufmachung als verbilligter Gebühr-Ersatz der Begeisterung der Menge in öffentlichen Versammlungen präsentierten. Surrogate eines Surrogats. Höher ging's nimmer.

Gegen diese Massenhysterie anzukämpfen, war kaum möglich. Die einzige Chance für die Minorität der Gegner war, bei Grossstadtpremieren – vor allem in Berlin – das von keiner Sachkenntnis getrübe Publikum zu verwirren.

Dazu gehörte allerdings einige Kenntnis der historischen Uniformen und eine schnelle Reaktionsgabe. Der Rest war einfach: Wann immer Österreicher, Russen oder Franzosen auf der Leinwand vorgingen, setzte man mit entschlossenem Applaus ein – worauf die Ahnungslosen im Publikum mit Begeisterung einstimmten.

Es dauerte einige Minuten, bis sie – durch Zwischentitel oder Dialog belehrt – erkennen mussten, dass sie dem Feinde zugejubelt hatten und dass die Preußen im Rückzug waren.

Wenn sich dieser schnöde Trick einige Male wiederholt hatte, lichtetet sich die Reihen der Klatscher. Reinfallen oder Nichtreinfallen, das war hier die Frage. Es war sicher kein grosser Geistesblitz, nur ein kleiner Trick, List gegen Gewalt anzuwenden, nach der Methode, mit der Schwejk dann in die Literaturgeschichte einging.

Diese Kriegslist war in einem gewissen Sinne die Anwendung einer friderizianischen Taktik. Der Alte Fritz pflegte des Öfteren weit stärkere, aber unvorbereitete Gegner durch eine jähe, vom schräg aufgestellten Flügel ausgeführte Attacke in Panik zu versetzen.

Wenn einem die Möglichkeit gegeben wird, nach mehr als sechs Dekaden Rückschau zu halten, drängt sich von selbst die Kardinalfrage auf, wie entscheidend die kalkulierte Ausnutzung des Films zu rechts-politischen Zwecken gewesen sei. Die Antwort muss differenziert ausfallen.

Fraglos haben Massensuggestion und die auf ein Massenniveau berechnete Formgebung starken Einfluss auf die Kinobesucher gehabt. Andererseits darf man aber nicht übersehen, dass diese Massen, an die sich der friderizianische Appell richtete, bereits konditioniert waren durch Wirtschaftselend, Arbeitslosigkeit und die zuvor durch die Inflation brutal exekutierte Liquidierung des Mittelstands. Der makabre Erfolg war der Effekt. Die Ursache war die Wirtschaftslage.

Weit über den Rahmen konstruierter Heldenverehrung ging ‚Die letzte Kompagnie‘. Nachfriderizianisch, letzter Kampf einer dezimierten Schar, die in der Schlacht von Jena und Auerstedt ihr Leben einsetzte, um einem Teil der preussischen Armee einen geordneten Rückzug zu ermöglichen.

Im Atelier hatte Andrej Andrejew (aus der Schule Stanislavskys) ein Schlachtfeld geschaffen, das noch heute in Erinnerung ist. Kanonenlafetten im Morast, Teile von Munitionswagen, verstreute Waffen, die zerschossene Mühle, der letzte Stand.

Der Hauptmann der Todgeweihten, Conrad Veidt, war nie packender. Sparsam im Ausdruck, ein Mann, der sich der Tyche, dem Schicksal stellt, es akzeptiert und somit besiegt.

Kein Zufall, dass man zu diesem von Kurt Bernhardt inszenierten Film Carl Meyer als dramaturgischen Berater zugezogen hatte. Es war faszinierend, ihn während der Besprechungen zu beobachten. Behutsam, mit dem feinen, stillen Lächeln, das ihn charakterisierte, machte er auf die Brüche im Manuskript aufmerksam. Schlug Brücken, konnte aber auch mit Leidenschaft widersprechen, wo es um ein dichterisches Prinzip ging. Und so gab er diesem Thema, das so leicht im Sentimentalen hätte versanden können, Gültigkeit und Tiefe. Es wurde zu einem im goetheschen Sinne tragischen Drama.

Und falls ein letzter Blick – wenn auch nicht vom Film her – zulässig ist:

Da ist die gichtgekrümmte, durchfrorene Gestalt des Fridericus Rex. Herausgeholt aus dem Wagen, der ihn über holprige und regendurchweichte Landstrassen zum Bauernhaus einer chthonischen Kaschubin gebracht hat. Die Alte lässt ihn sich an das wärmende Herdfeuersetzen, und dem Ollefritz, in seiner verschlissenen und vom Tabaksaft verschmutzten Uniform, gibt sie neuen Lebensmut: Einen vollen Teller ihrer Kartoffelsuppe; warm, wohlschmeckend – und gerade recht für das kommende Preußen. Neue Nahrung auf neuen Boden.

So hat ihn Günter Grass in seinem ‚Butt‘ festgehalten.

Preußische Filmästhetik und ihre Strategien

Dietrich Kuhlbrodt

Mögen sie der Preußen-Ausstellung das historische Konzept verderben, die Filme mit dem Preußenthema. Auch nachdem die Veranstalter um- und vorsichtigerweise Schluss gemacht haben mit der preußischen Geschichte, geben die Filme heute Auskunft, wo das Preußische geblieben ist und warum Syberbergs ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ (1977) gegenwärtig der preußischste aller Preußenfilme ist. Zeit ist es, das Preußenthema den Historikern aus der Hand zu nehmen und den alten Ärger wieder anzufangen, den wir hatten, als wir belehrt wurden, dass der Faschismus ausschliesslich Vergangenes begreife.

Welches Gefühl also besingt Ortrud Beginnen im Winter 1980/81 auf den deutschen Bühnen? «Ich will deine Kameradin sein»: Lieder vom deutschen Soldatenleben und -sterben. – Was macht es, dass die jungen Leute ins Theater strömen zu einer, die es gar nicht so komisch meint – die Trauer äussert und ungeniert an die totalen Gefühle glaubt? «Ich bin mir dessen bewusst, dass diese gewaltigen und so gesehen auch deutschen Gefühle in mir dampfend brodeln, und ich habe dazu auch einen durchaus ironischen Zugang.» (Ortrud Beginnen)

Auch 1923, beim ‚Fridericus Rex‘-Film, ging es dem Publikum um Gegenwärtiges, weniger um den König und, so scheint es, gar nicht um die Preußen, die sich doch im Film so gewaltig mit dem österreichischen Erbfeind schlugen. «Es war ganz egal, was da ankam, Preußen oder Österreicher; nahten Kolonnen, empfing sie dröhnender Beifall», beschrieb damals das ‚Berliner Tageblatt‘ die Zuschauerreaktion. Friedrich Sieburg egalisierte gar ‚Fridericus Rex‘ mit dem seinerzeit sehr gegenwärtigen französischen Erbfeind: «In der Marseillaise wie im Hohenfriedberger Marsch rollt unser aller Blut.» Das Publikum, das 1922 vor Begeisterung tobte, «sobald eine übende Truppe über die Leinwand stampft», wie ‚Der Feuerreiter‘ im Februarheft meldete, hatte schon damals den Film dazu gebraucht, eigene Erfahrungen zu mobilisieren. Nicht Fridericus Rex war es, der die Zuschauer von den Sitzen riss; das besorgten die Schlussbilder, die eine Parallele zu den Augusttagen 1914 zogen: Im Kino wurden Tücher geschwenkt, wie ‚Die Hilfe‘ am 5.4.1922 schrieb.

1957, als der ‚Fridericus‘-Film von 1936 unter dem Titel ‚Der Alte Fritz‘ wieder in die Kinos kam, bemäkelte der ‚Evangelische Filmbeobachter, der Film lasse historische Tatsachen unerwähnt und nenne nicht einmal die Schlachten beim Namen. – 1981 ist der Film unnötiger denn je und ungeeignet, Informationen über Fridericus oder den Alten Fritz zu verbreiten. Lassen wir es dabei bleiben: dem Film war es nie ums preußische Thema gegangen. Der Preußenkönig hielt 1936 für die Ufa her, weil die Nazis mit ihren politischen Gegenwartsfilmen gescheitert waren. ‚Fridericus‘ war das Alibi, für Hingabe und Opfergang zu werben, für die Zweitrangigkeit von Persönlichkeit und Leben, für den Primat soldatischer Zucht und Treue. Es ging um die tiefsten Gefühle und höchsten Werte, die den gegenwärtigen Helden Hitler und Mussolini galten. Hans Spielhofer schrieb am 25. April 1935 in den ‚Münchener Neuesten Nachrichten unter dem Titel ‚Wege zum heldischen Filme «Die Verlegung des heldischen Falls in zeitliche oder räumliche Ferne wird sich nach den mannigfachen Schwierigkeiten mit politischen Gegenwart-Filmen für den heldischen deutschen Film der nächsten Jahre wohl als Übung herausbilden. Was der heldische Film dabei an unmittelbarer Aktualität verliert, das gewinnt er an Tiefe und Bedeutsamkeit. Das historische Kostüm wird dem Film so zu einem Kunstmittel, um das Seelische zu steigern und in seiner Reinheit zu bewahren.»

‚Der alte und der junge König‘ und ‚Der Choral von Leuthen‘ sind der ‚Filmwelt‘ in der Nummer zum 31. Mai 1940 Beweismittel für das, was an diesem Tag gelebt wird: eine «Parallele» für die Zeit, die Grossdeutschland heisst. «Das Wort vom ersten Diener seines Staates ist ein aktuelles Wort, das heute von Männern wie dem Führer und dem Duce gesprochen sein könnte und gelebt wird ... Das Deutschland Adolf Hitlers wird das, was damals begonnen wurde und in den Jahrhunderten der Zwischenzeit oft in Gefahr war unterzugehen, in Grösse vollenden.»

Stärker noch als Adolf Hitler erwiesen sich die Nazifilme mit dem vorgeschobenen Preußenthema. Weiter ging's mit den Darstellern dieser Filme. Bernhard Minetti und Lil Dagover im ‚Fridericus‘ von 1936: 1980/81 ist Minetti König unsrer Bühnen; sollte man ihn den grössten Schauspieler des Fritzischen, des Preußischen nennen? Und Lil Dagover nahm zwanglos eine Rolle in den Ruth-Leuwerik-Filmen der fünfziger Jahre ein, welchen das Preußenthema («Königin Luise») Beweismittel *jetzt* war für die Richtigkeit der Adenauerschen Politik, doch dem Zuschauer den Spass an der Leuwerik, der Dagover, dem Dieter Borsche, dem Mathias Wieman und all den anderen nicht nahm. 1953, in ‚Königliche Hoheit‘, ist der bunte Uniformstaat weder geographisch noch historisch fixiert, allenfalls verweist die verkrüppelte linke Hand der Hoheit auf Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. Das ist denn auch schon alles zum Thema dieser Ausstellung. In ‚Königin Luise‘ (1956) geht es um «unsere Ostgebiete».

Da zur Zeit der Königin die «Soffjets» noch nicht an der Macht waren, ist es im Film «der Zar, der unsere Ostgebiete erhalten soll». Viel zu überlegen gibt's da nicht: Unsere Urängste werden berührt und wie sie von Luise Adenauer bewältigt werden.

Auch der Syberberg-Film ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ taugt nicht für eine historische Ausstellung. Der Film ist sieben Stunden lang und macht ein jegliches zum Hitlerthema, auch was über Syberberg in den Zeitungen steht. Der Syberberg, das ist das «Ganz egal» der Zuschauer im ersten ‚Fridericus‘-Film von 1922, «ob Preußen oder Österreicher». Dafür gibt es aber im Syberberg-Film eine exzellente Versammlung dessen, was einem vor den deutschen Filmen seit 1922 einfallen könnte zum Inbegriff des Preußischen, des dampfend-brodelnden und totalsten aller deutschen Gefühle. Dort, wo alles Thema geworden ist, ist Thema: nichts.

Wag ich's jetzt, mit der ersten These rauszurücken? Nämlich, dass, wer über Preußen im Film schreibt, über Gefühle schreibt, übers totale Gefühl womöglich. Unangemessen wäre es, dies in der «Sprache für den Kopf» zu versuchen und auf den korrekten logischen und grammatikalischen Ablauf zu achten. Fürs Gefühl, auch für das preußische, kommt es aufs Ambiente an, auf die richtigen Zeichen und Abzeichen und Uniformen und den richtigen Gruss: auf ein ästhetisches Exerzierreglement und auf das Klima, in dem ein solches funktioniert.

Das Klima fürs Preußische ist wieder da. Man mag es nur nicht richtig zugeben. Preußische Geschichte bis 1871 ist gestattet. Aber den Nazifilm von 1935, ‚Der alte und der junge König‘, im Jahre 1960 als «ansehnliches Werk» zu loben – «Für die alte Generation ein elegisches Wiedersehen, für die junge ein Anlass betroffen-ehrfürchtigen Staunens» (‚Katholischer Filmdienst‘, 1960, Nr. 9702) –, das ist keine historische Aussage, sondern ein emotionaler Ausbruch, der Druck und Tiefe hat, um solche Dimension zu erreichen. Legitim sind solche Sprüche, um in privater Nostalgie zu schwelgen, nämlich an die Jungnazischwärmereien von anno dazumals anzuschliessen. Um den Film geht es dann freilich nicht mehr so recht. Das elegische Wiedersehen – «Schau doch nur, der Krauss spielt den Jannings an die Wand» – funktioniert nur, wenn man den Film (‚Robert Koch, der Bekämpfer des Todes‘, 1939) damals gesehen hat. Wer den Film heute zum erstenmal sieht, wird die beiden Schauspieler wenig interessant finden. Was belegt, dass das Wiedersehen weder mit Robert Koch, noch mit Krauss, noch mit Jannings, wohl aber mit der eigenen Person und deren Gefühlen vierzig Jahre zuvor stattfindet. Wieder ist es nicht das Thema, das heute eine Rolle spielt.

Darum habe ich zunächst die Bücher vom Herrn Professor Schoeps weggelegt, die mir mein Schwiegervater, letzter Preuße des Zollamts Düren, auf den Tisch gestellt hat. Schoeps «wendet sich mit einem Appell für eine neue preu-



Kampf der Rivalen: Geheimrat Rudolf Virchow (Werner Krauss) und Robert Koch (Emil Jannings) in ‚Robert Koch, der Bekämpfer des Todes‘ (1939)

bische Gesinnung an die deutsche Jugend», lobt Walter Görnitz in der ‚Welt‘. Aber die Jugend liest den Schoeps nicht und nicht das ‚Ostpreußenblatt‘ und macht die Erfahrungen selbst. Im Hamburger Karolinentempel, in den ‚Marktstuben‘ der Punker, dampft brodelnd das totale deutsche Gefühl der letzten von und zu Putlitz aus Perleberg. Veronika lehrt dort am Tresen preußische Geschichte und wie die ‚Faule Grete‘ Quitzow, Frieslank und Putlitz bezwang. Aber wegen derlei Informationen hört ihr keiner zu, sondern weil sie so ein grosses Gefühl hat und Haltung im Chaos.

Gerade wie der Veronika habe ich 36 Jahre vorher dem Willy Birgel zugehört, in einem Kino in Zittau/Sa., wie er reitet für Deutschland. Das war 1944, mit dem grossen Gefühl eines Zwölfjährigen, und Haltung im Chaos, das brauchte es auch damals. Im Welschland drehen die pffiffigen Eingeborenen die Verkehrsschilder um. Darum kommen sie zu spät, die Verfolger im Auto, und zu Pferd springt der Reiter für Deutschland in den Sieg. Das Bild hat mich getreulich begleitet und die unverschämte Auskunft «Immer geradeaus», auch

wenn es über den Misthaufen ging. Bis zum 18. September 1980. An diesem Tag sah ich den Film wieder. Und es stellte sich heraus: Ich hatte den Film nie richtig verstanden. Zusammengedreht hatte ich die beiden Handlungsstränge. Der Reiter in Genf wurde mitnichten verfolgt. Die pfiifigen Bauern in Pommern aber verdrehten die Verkehrsschilder, die Anfahrt zur Zwangsversteigerung zu sabotieren. – Und nun? Ich bleibe dabei, dass meine Version die wirkungsvollere ist. Und dem Film ‚... reitet für Deutschland‘ (1941) danke ich’s noch heute, dass er mir zum Bild der grossen Beruhigung und Zuversicht verholfen hat, als alles auf mich einstürmte. Was letzter Beleg dafür sein soll, dass es nicht der *Gegenstand* (das Preußenthema) des Films war, was mich ergriff, sondern die *Art und Weise*, wie er sich als Pfahl anbot, zum Festmachen – als statisches Bild in der Erscheinung Flucht (im narrativen Diskurs). Wir kommen der Ästhetik näher.

Das Preußische als Senkrechte in der Erscheinung Flucht

Im ‚Fräulein von Barnhelm‘ (1940) sorgt eine unvermutete Sequenz für Ruhe. Oben, hinten, öffnet sich die Tür, und heruntersteigt im Gegenlicht einer, der immer grösser wird. Allein, einsam, am Stock. Wer ist es? Wo ist es? Die Handlung gibt die Antwort nicht. Aber die bange Gewissheit pocht in unserm Herzen: er, nur der «Alte Fritz» kann es sein. Neben ihm ist nichts, und wenn’s die Garnisonskirche ist. Alles wird gut werden.

Da beugt die Kamera das Knie und hebt den Blick zu dem, der Denkmal wird. ‚Robert Koch‘ (1939) steht oben, ganz oben. Man muss den Kopf in den Nacken legen, da er sein Vermächtnis weitergibt: «Ihr jungen Menschen: nichts ohne Opfer!» Zum Schluss des ‚Carl Peters‘ (1941) ist Hans Albers nicht mehr im Bild, wohl aber die Siegestsäule, denn die steht, «wenn wir nicht mehr sind», und dann nimmt der Kilimandscharo den Säulenplatz ein, der «Zeuge deutschen Werks in Afrika». Aus der Untersicht geht der Blick auf das Bild an der Wand, auf den Luther (‘Theodor Körner’, 1932), den grossen Friedrich (‘Der grosse König’, 1942) oder gleich auf dessen Büste (‘Trenck’, 1932).

Willy Birgel posiert auf dem Pferd. Damit endet ‚... reitet für Deutschland‘ (1941). Man sieht viel Pferd. Aber das kennt man vom Reiterdenkmal: die Adern auf dem Pferdebauch springen ins Auge. Alle erheben sich von den Plätzen, Freund und Feind. Und Birgel hat lang, sehr lang den Führerblick. Ruth Leuwerik ist es 1956, vor der die Kamera scheu zurückweicht. Grad noch sprach sie letzte Worte, mit tränenerstickter Stimme: «Haltung! Nicht weinen! Lernen, Fritz!» Dann aber liegt sie schon, Denkmal, auf dem Totenbett. Das Defilee kann beginnen. «Als ich das Bild betrachtete, wurde mir ordentlich heiss und dankbar ums Herz. Unser Gotthard ruht wirklich auf einen Ehren-



Das Lustspiel als Kriegsfilm: Minna von Barnhelm (Käthe Gold) und Major von Teilheim (Ewald Balser) in ‚Das Fräulein von Barnhelm‘ (1940)



Szenenbild mit Friedrich dem Grossen aus ‚Das Fräulein von Barnhelm‘ (1940)

friedhof, wie wir ihn schöner nicht wünschen können», schrieb am 17. Dezember 1917 der grosse Bruder zum Heldentode meines Onkels Gotthard aus dem Felde.

Apotheose der Senkrechten: hoch am Himmel, eingeblendet, das Auge des grossen Friedrich, das über die ackernden Bauern wacht (,Der grosse König', 1942). Umso grösser die Verzweiflung und Erschütterung, wenn die Macht gestürzt ist, am Boden liegt und selbst nach oben gucken muss. Auf der Wendeltreppe hebt Emil Jannings sein Haupt aus dem Boden. Über ihm steht breitbeinig ,Der blaue Engel' (1930) und gewährt einen Kuss. 1951, im ,Untertan', wird die Perspektive der Senkrechten gründlich entlarvt. Der Untermieter, Mahlmann, bedeutet für Hessling die Macht. Er gehorcht dem Kommando «Kommen Sie mal her, Hessling», denn er sieht das Kinn von unten.

Zum Bild von dem, der, hoch zu Pferd oder was auch immer, die Befehle gibt, gehören diejenigen, die angetreten sind und sich aufgebaut haben. Die *Linien* bildet die Kamera gern in der *Totalen* ab. Still steht die Kamera, meist leicht erhöht, auf dem Feldherrnhügel und nimmt in Augenschein oder lässt vorbeimarschieren. Zum Appell sind die Befehlsempfänger angetreten im Reichs-

Der Staatsmann als Denkmal: Bismarck (Emil Jannings) vor dem Preußischen Landtag in ,Die Entlassung' (1942)

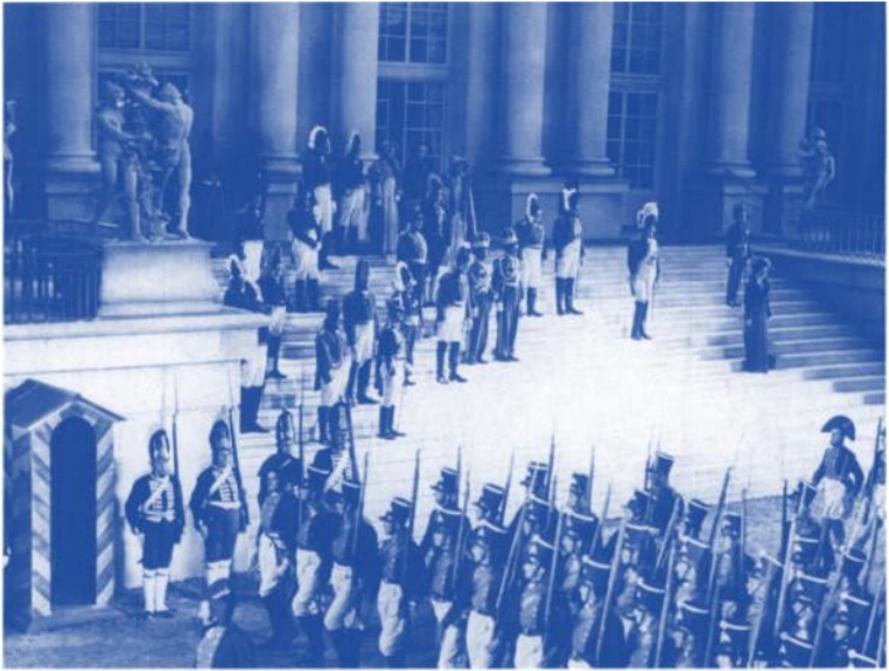




Der Staatsmann als Denkmal: Friedrich der Grosse (Otto Gebühr) in ‚Der Choral von Leuthen‘ (1933)

kommissariat Deutsch-Ostafrika, denn ‚Carl Peters‘ (1941) ist beim Landholen; stillgestanden sind die Reiter des jungen Barons von Schranden und seine Bauern, denn «wer meutert, wird erschossen» (‚Der Katzensteg‘, 1927). «Ja, Kerls, wollt ihr denn ewig leben?!» (‚Der Choral von Leuthen‘, 1933). Und im ‚Blauen Engel‘ (1930) steht die Schulklasse in Reih und Glied: «Setzen!»

In ‚Friedrich Schiller‘ bilden die Pappeln der Allee die Horizontale für den einsamen, grossen, jungen Mann, der aufrechten Gangs hindurchschreitet. Statt der Pappeln können es aber auch kleine Waisenkinder sein, die auf der vorgeblichen Boots-Lustfahrt das Kreuz durchdrücken für «Luise, Königin von Preußen» (1931). Arbeiter sind angetreten, dem Baumeister ‚Andreas Schlüter‘ (1942) ein Vivat auszubringen, und zum Appell am Sterbebett haben sich die Kinder ausgerichtet und vernehmen den letzten Befehl der ‚Königin Luise‘ von 1956, der Senkrechten, ist sie doch schon fast im Himmel: «Werdet wie euer Vater!»



Herrschaftsrituale: Parade vor dem Schloss. Im Hintergrund die Königin (Henny Porten), aus ‚Luise, Königin von Preußen‘ (1931)

Berühmtes horizontales Ordnungsbild: Die Schüler Karl Eugens (‚Friedrich Schiller‘, 1940) wickeln paarweise das Band um den Zopf: «Eins – rum, zwei – rum», und die Befehle gibt einer, den man als schimpfenden Feldwebel aus den Filmen kennt. Die Karikatur liess sich das nicht entgehen. 1951, im ‚Untertan‘, bringt Staudte füllige Weiber auf die Bühne: «Es jauchzen die Helden, Trompeten, wenn wir zu Felde ziehn.» Paradeschritt auf der Bühne. «Augen links, Brust raus!» – Das war ein kurzes Untertanenvergnügen. Endlos lange Sequenzen liegen dem zugrunde, unzählige Filme, in denen es unermüdlich horizontal zugeht. In den ‚Fridericus‘-Filmen, vor «Luise, Königin von Preußen» (1931), «mit den Fahnen der ungeschlagenen Regimenter Friedrichs des Grossen». Die Kommandos zum Parademarsch beginnen mit «Auf der Stelle getreten» und dann erst «Marsch!», denn soweit auch der Weg ist, das Marschieren hat etwas Statisches. Der Hohenfriedberger zum Schluss des ‚Fräulein von Barnhelm‘ (1940) will doch nur besagen, dass etwas endgültig ist: Tellheim hat seine Ehre wieder.

Die Ordnung auf dem Kasernenhof: sind es nicht die Filme selbst, die im Lichtspielhaus oben auf der Leinwand die Parade der Zuschauer abnehmen? Disziplin und Gehorsam werden noch heute erwartet – vom ‚Hitler – ein Film aus Deutschlands Unerträglich sind sie heute, die Herrschaftsallüren des Krauss, wie er in der ‚Hose‘ (1927) den Oberlippenbürstenbart ins Parkett reckt und wie er aus dem butterbrotessenden Beamten ein Meister- und Herrenstück macht. Wie Jannings im ‚Blauen Engel‘ (1930) über-kurzzeitig ins Licht blinzelt und endlos lange die tragische Maske des vom Schicksal geschlagenen Lehrers zur Schau stellt, als ob es gelte, die Shakespeare-Mimen zu übertrumpfen. Und die Tränen der Leuwerik und ihr schöner Busen (‚Königin Luise‘, 1956) – Alleinherrscher wollen sie sein auf der Leinwand, und ich habe auch im Kino vor ihnen gegessen und geglaubt und gehorcht.

Die Herrschaftszeichen, die Marschmusik, das war nicht preußische Vergangenheit, sondern jeweilige politische Gegenwart. Noch in den fünfziger Jahren zog Konrad Adenauer von hinten her in die Hamburger Ernst Merck-Halle ein. Marschmusik brachte die Beine zum Stampfen. Und der lange Weg durch den Mittelgang liess Zeit für Stimmung, Begeisterung und den Höhepunkt: den Schwenk der Kamera von den Reihen auf die Senkrechte des Rednerpults.

Darum brauchte es schon in den dreissiger Jahren für die Preußenmärsche keine Uniformen. Gar nicht historisch ging es bei den historischen Filmen zu. «Vor der Aufführung des Films ‚Der Choral von Leuthen‘ im Ufapalast am Zoo zu Berlin traten neun Herren mit Fanfaren auf die Rampe; sie spielten ein Potpourri, das vaterländische Festklänge verhiess. Die Herren auf der Rampe, die das Amt von Herolden vertraten, waren bekleidet mit – Smokings», berichtet ‚Die Tat‘ im Mai 1933.

Die Totalen huldigen der Senkrechten. Und da es kaum ums historische Verständnis geht, werden die Einzelheiten unerheblich. Werden Säbel geschwungen, ist das Säbelschwingen Gegenstand des Films (‚Theodor Körner‘, 1932), zu welchem Zweck auch immer. Und die gestaffelten Reihen, die frontal auf die Kamera zuziehen (‚Schwarzer Jäger Johanna‘, 1934; ‚Der Choral von Leuthen‘, 1933), waren sich selbst Zweck genug. – Inbegriff der Huldigung, die das dankbare Volk dem Führer bringt, sind die Fackelzüge. Mit einem solchen ehren die Sachsen den preußischen Besatzungsoffizier von Tellheim (‚Das Fräulein von Barnhelm‘, 1940), die Königstreuen das Liebespaar Ruth Leuwerik/Dieter Borsche (‚Königliche Hoheit‘, 1953) und die besetzten Berliner ihre ‚Königin Luise‘ (1956). In «Rosen im Herbst‘ (1955) sind es Wunderkerzen, die die Berliner dem neuen Jahrhundert entgegenstrecken. Ästhetisch gibt dies wenig her. Die Kamerabewegungen, beschränkt auf die Vertikale und die Horizontale, sind langweilig, und so würden es die Filme sein, wenn es nicht Störungen gäbe.

Der Störfall als ästhetische Attraktion

Auf dem Kasernenhof haben sie nichts zu suchen, die geschminkten Weiber aus dem Welschland. Aber plötzlich fällt der Kamera was ein; sie steigt vom Sockel und macht eine Fahrt; in ‚... reitet für Deutschland‘ (1941) fährt sie in Tätschelnähe die Knie der Frauen-mit-den-Seidenstrümpfen ab, wie sie empört ein Bein übers andere schlagen. ‚Carl Peters‘ (1941) lässt sich gar zu einer unerhörten Schnittfolge hinreissen, da er – vorgeblich – fieberkranke Neger ins Bild kriegen will. Was man sieht, sind aber die wunderschönsten Brüste, die in die Kamera wippen. Viele Brüste. Und die Montage, so was Hektisches und Gieriges – das kommt weder in diesem Film noch sonstwo wieder vor, in den Filmen mit dem (wieder vorgeblichen) Preußenthema.

Sieht man in diesen Filmen expressionistische Bauten, dann sind sie etwas Falsches: Mief und Kleinstadtenge (‚Der blaue Engel‘, 1930) und schiefe Einstellungen sagen ohne Weiteres, dass undeutsche Ränkespinner am Werk sind. Dr. Kayser, der Jude, und der Reichstag, die Schwatzbude: schief und krumm fügen sie dem Deutschen Hans Albers (‚Carl Peters‘, 1941) bitterstes Unrecht zu. Schief aufgenommen sind auch die Arbeiter, die im ‚Andreas Schlüter‘ (1942) zur Pauke tanzen.

Selbstvergessen fährt die Kamera die Stuckdecken im Residenzschloss König Friedrichs I. von Preußen ab. «Ein Michelangelo ist er, dieser Schlüter. « Man glaubt's nicht, wie beweglich diese Aufnahmevorrichtung sein kann. Schon ist zu ahnen, dass es dereinst die Handkamera geben wird. Aber allzu fremd sind die Fahrten, Kurven und Schwenks im Zusammenhang des «Andreas Schlüter‘ (1942). Die Sequenz nimmt das Filmende vorweg, da der vermessene Baumeister scheitert – an der grossen Senkrechten, dem Turm.

Eine unerhörte Überblendung: Im Spiegel sieht König Friedrich II. nicht nur sich, sondern auch das Antlitz des fernen Trenck, der ihm augenfällig nahesteht. Die Gesichter verschmelzen, und das darf nicht sein: der König zerhaut das verräterische Spiegelbild (‚Trenck‘, 1932). Der Blick in den Spiegel offenbart das Verkehrte: der Verräter reibt sich grinsend die Hände (‚Heiteres und Ernstes um den grossen König‘, 1936). – Eine sehr ungewöhnliche, schockierende Nahaufnahme in ‚Kadetten‘ (1931): ein verzerrierter Augapfel füllt das Bild, die Kamera geht zurück und nimmt die Lupe vor dem Auge auf; dann kommt ein groteskes Etwas ins Bild: der Eisbeutel auf der Glatze. Und wofür dieser vergleichsweise üppige Einfall? Zu beweisen, dass etwas nicht stimmt mit dem verräterischen Russen. Geht der Grosse Friedrich als Schattenriss die Schlossfassade längs, dann wird er zum Ästheten, der Plato liest und Voltaire und der zur Flöte greift. Und kommt dann noch die Maske vor die Kamera, die die Ränder zerfliessen lässt, dann gibt er seinen Gefühlen freien Lauf, die dem Neffen

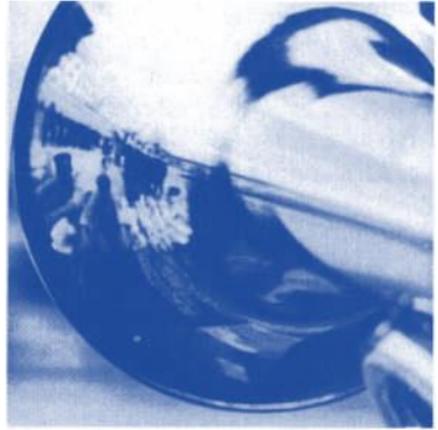
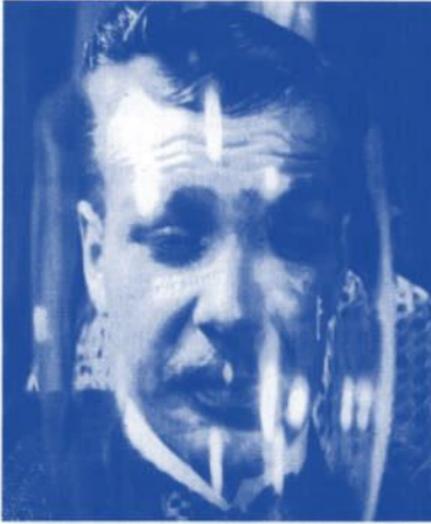
Heinrich gelten. Fünfzehn Jahre ist dieser alt, im Film ‚Der grosse König‘, 1942). – Der Weichzeichner kündigt eine schlimme Abirrung an. Er verklärt den Opfergang eines Weibes, der ‚Luise, Königin von Preussen‘ (1931): ein Rendezvous hat sie mit Napoleon – unter vier Augen: «Ich tu’s in Gottes Namen.» Die ‚Königin Luise‘ von 1956 braucht die verschwommenen Konturen nicht mehr. Entschlossen legt die Leuwerik das Dekolleté frei.

Das ist wider das Reglement, das den Frauen nur allzu gut bekannt ist. In dessen Namen tritt denn auch ‚Luise, Königin von Preußen‘ (1931) dem Leichtfuss Louis Ferdinand gegenüber: «Wir Weiber...» – «Was soll ich tun? Etwa Jura studieren?» fragt ‚Mathilde Möhring‘ (1945) reichlich rhetorisch, denn die Antwort kann nur lauten: Wie denn das? «Trab an!», so ruft man in ‚... reitet für Deutschland‘ (1941) die Frau, und sie tut’s. Denn die Zuständigkeiten sind allemal geregelt. Insetten macht’s der Effi Briest (‚Rosen im Herbst‘, 1955) gleich zu Anfang klar: «Dies ist *mein* Zimmer, und das ist *dein* Reich.» Und Ruth Leuwerik zitiert gleich im nächsten Film (‚Königin Luise‘, 1956) aus dem Exerzierreglement für Frauen: «Eine Frau sollte sich um alles kümmern – ausser um Politik.»

Die Aktivitäten der ‚Königin Luise‘ (1956) stören freilich die Ordnung, denn sie gehen zu Lasten ihres Gatten, und das heisst: eines Mannes. Von ihr wird im Film gesagt: «Sie darf nicht sterben; sie ist die einzige, die aus unserem Unglück wirklich gelernt hat.» Dass dieser Satz unmöglich stehenbleiben kann, hat Luise auf dem Sterbebett begriffen. Dem kleinen Fritz und seinen Geschwistern gibt sie auf den Weg: «Werdet wie – euer Vater!» Dies wiederum ist ästhetisch reizlos, denn die Sätze halten die Ordnung aufrecht oder stellen sie wieder her. Dazu fällt den Filmen nichts ein.

Was deformiert wird, wenn die Ordnung gestört ist, das kann auch die Sprache sein. Denn irgendwie muss es herauskommen, dass die kriminelle Unterschicht im ‚Biberpelz‘ (1937) nicht in Ordnung ist. Frau Wolff redet nicht in ihrer Sprache, sondern in der beschädigten der Oberschicht: «Hast du das nicht in der Bildung gelernt?» Und dem Neger-Bedientenpaar in ‚Königliche Hoheit‘ (1953) wird eine beschädigte Mimik der weissen Herrenmenschen zugemutet: die Negerdiener schneiden Grimassen.

Auch der ‚Hitler‘-Film vom Syberberg zwingt seine Gestalten in Kostüme und Uniformen und zwingt ihnen deformierende Gestik und Mimik auf. Die entgegengesetzte Strategie schlug 1951 ‚Der Untertan‘ ein. Die Kamera, die dem Bierstiefel folgt und durch ihn die verzerrten Gesichter der Trinker wahrnimmt; – die Kamera, die auf dem blanken Blasinstrument das gespiegelte Knie aufnimmt, das sich beugt; – gleich am Anfang die Kamera, die mit kühler Berechnung in das Kinderzimmer des Diederich Hessling eindringt –, nie wehrt sie einen Störfall ab: Sie versucht, hinter das zu kommen, was Uniform, Zei-



Im Brennspiegel der Satire: Die Welt, gesehen durch das Bierseidel und gespiegelt im blanken Blech der Trompete, aus ‚Der Untertan‘ (1951)

chen und Abzeichen verdecken. Sie ist mit Liebe zur Sache dabei, und bei aller Schärfe und Entlarvung bleibt ein Respekt für Menschen und Dinge. Die ästhetischen Mittel, die Wolfgang Staudte so erfinderisch einsetzt, sind – endlich – humane Mittel geworden.

Der Stil des Uniformierens

Den ‚Untertanen‘ (1951) von Staudte möchte ich hier ausdrücklich heraushalten; aber sonst stelle ich mich dem Vorwurf, mit den Filmzitate von ‚Fridericus Rex‘ (1922/23) bis zu ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ (1977) einen grauslichen Brei anzurühren. Dass der Brei grauslich ist, räume ich ein. Ich gebe auch zu, dass historisch etwas passiert ist: 1933, 1945 und 1968 meinerwegen. Und dass ich diese Zäsuren bislang nicht beachtet habe. – Zeit also ist es, mit der zweiten These herauszukommen: Die Filme-mit-dem-Preußenthema, die eben nicht historisch sind, entziehen sich historischen Zäsuren; sie schleusen stetig und unaufhaltsam bis in unsre Tage einen Gefühlsstrom, der Gegenwart ist, wie er zuvor Gegenwart war. Nennen wir das gemeinsame Emotionale dieser Filme, die hier mehr oder minder zufällig unter dem mehr oder minder vorgeschobenen Preußenthema versammelt sind, spasseshalber und vorläufig *das Preußische*, dann will ich versuchen, plausibel zu machen, dass diese Filme unermüdlich und gestern wie heute mit dem Uniformieren des Preußischen beschäftigt sind – als ob es dessen ständig bedürfe. Das Uniformieren als Haltung: man möge dabei auch ans Korsettieren denken.

Die *Uniformen* selbst – das bedarf keiner Beschreibung. Auch in Perleberg im Ballsaal finden in Uniformen und grossen Toiletten Militär und Bürger zueinander. Die von und zu Putlitz, dort ansässig, finden die gemeinsame Basis für das Drama des ‚Höheren Befehls‘ (1935). Willy Birgel in ‚... reitet für Deutschland‘ (1941), Zivilist in Genf, einer Stadt, in der es von Uniformen nur so zu wimmeln scheint, er wird erst komplett, wenn er selbst dieses Kleid trägt. – Zählen wir zur Uniform auch das Kostüm Heinrich Georges im ‚Biberpelz‘ (1937): die langen Stiefel, Reithosen, die Joppe mit dem Pelzkragen und den Hut mit dem Pinsel dran. Was, um Gottes willen, ist, wenn der Hut weg ist? Barhäutig soll Emil Jannings in die Schule schreiten? Schon ist die Existenzfrage gestellt (‚Der blaue Engel‘, 1930).

Die richtigen *Accessoires* müssen es sein. Durchlaucht fahren den Mercedes; den stellen Chefingenieur Fleischer und die Herren der Daimler Motorengesellschaft (‚Der Biberpelz‘, 1937). Und die Gesten müssen stimmen. Da haut er auf den Tisch, dass es eine Freude ist, der ‚Andreas Schlüter‘ (1942). Hände an die Hosennaht und zusammengeslagen, die Hacken. – All das ist den Filmen keine Nahaufnahme wert. Denn wenn’s uniform werden soll, soll es fürs grosse und ganze stimmen und nicht etwa eigene Aufmerksamkeit erregen. So muss man denn Staudtes ‚Untertan‘ (1951) sehen, um das Vokabular zu begreifen: wie Diederich vor seiner Agnes die Hacken zusammenschlägt – bei der ersten scheuen Bekanntschaft – und wie Untermieter Mahlmann dem Diederich Helsing falsch freundschaftlich ins Kreuz schlägt. Helm, Adlerschmuck, Bartspitze: im ‚Untertan‘ definiert sich Kaiser Wilhelm II. übers Detail – über Zeichen und Gesten.

Worthülsen und Leerformeln uniformieren die *Sprache*. In Luftblasen geschrieben könnte man es sich denken – im ‚Carl Peters‘ (1941): «Was meinen Sie, lieber Bismarck?» – «Leider.» – «Prima.» – «Fein.» – «Ich danke gehorsamst.» Carl Peters vor der Schwatzbude. Er redet die Reichstagsabgeordneten folgendermassen an: «Ich kenne meine Pappenheimer. Ich weiss, wohin der Hase läuft. Viele Hunde sind des Hasen Tod. Armes Deutschland.»

Das Wort-Zeremoniell wird entfaltet. «Seine Königliche Majestät sind erwacht und bitten zum Lever» (‚Andreas Schlüter‘, 1942). «Ich bin euer wohl affektionierter König» (‚Das Fräulein von Barnhelm‘, 1940). Im Bürgerdrama: «Darf ich mir die Ehre nehmen, Ihnen als erster zu gratulieren?» (‚Rosen im Herbst‘, 1955), und «Mein liebes Fräulein Lola, würden Sie dieses als Geschenk von mir annehmen, und darf ich gleichzeitig um ihre Hand anhalten?» (‚Der blaue Engel‘, 1930).

«Holla, Schwager, unsre Koffer» (‚Mathilde Möhring‘, 1945): die Komik geht verloren. Erst im ‚Untertan‘ werden die Wort-Uniformen vorgestellt: «Gestatte mir Achtungsschluck. Ziehe mit. Werde zu Haus zu rühmen wissen.» Und

erst wenn man den Wahlspruch auf dem abrollbaren Toilettenpapier gelesen hat («Ans Vaterland, ans teure, schliess dich an»), wird einem der Schlussatz von ‚Andreas Schlüter‘ verleidet: «Das Leben vergeht, ewig ist das Werk.»

Das Uniforme der Worte hat wie das Uniforme der Filme die einwandfreie Funktion, zwischen Freund und Feind zu unterscheiden. Fahne, Losung: wozu ist das sonst erfunden worden? Das läuft im ‚Katzensteg‘ (1927) via Zwischentitel ziemlich schnell aufs Ziel los: «Treue um Treue». – «Unsere Pflicht ist es, die Behörden auf diesen sauberen Burschen aufmerksam zu machen.» – «Stillgestanden! Wer meutert, wird erschossen!» – «Totschlägen!»

In ‚... reitet für Deutschland‘ (1941) führen die Bilder – Militärleute / Fluss / Schnee / Ruinen / Gewehr – wie von selbst zur befreienden Endlösung: «Der Kerl ist weg.» Es gilt, «Exempel zu statuieren» (‚Das Fräulein von Barnhelm‘, 1941), «Halsabschneidern eine Lektion zu erteilen» (‚... reitet für Deutschland‘ 1941), den Abweichler in die Zwangsjacke zu stecken (‚Der blaue Engel‘ 1930) oder ins Wasser zu schicken (‚Der Biberpelz‘ 1937). – «Ein Soldat, der ehrlos handelt, hat kein Recht zu leben» (‚Das Fräulein von Barnhelm‘ 1940), aber die ehrhaften Soldaten sind schlussendlich auch alle tot (‚Die letzte Kompanie‘ 1930).

Aus einem Brief des Generalmajors an den Angehörigen: *Sehr geehrter Herr Dr. Kuhlbrodt! Viele und berechtigte Hoffnungen sanken mit Ihrem lieben Bruder ins Grab. Ich beklage ihn nicht: ein herrlicher Tod im Augenblick des siegreichen Sturmes beschloss sein blühendes Leben [1915 im Osten]. Wohl ihm! Mit vorzüglicher Hochachtung bin ich Ihr sehr ergebener von Kessel.*

Wohl dem, der den Weg in die grosse *Abstraktion* geschafft hat! Nahaufnahmen stören ebenso auf diesem Weg wie jegliche Feinarbeit, vor allem aber Bedenklichkeiten und Auseinandersetzungen. Droht dergleichen, erhebt man sich und knallt die Tür hinter sich zu. Noch besser, man weist dem andern die Tür; «wenn man auf die Preußen nicht hört, dann handeln sie eben» (‚Die Tänzerin von Sanssouci‘ 1932):

«Ich kann nicht anders» (‘Theodor Körner’, 1932). «Meine Meinung kann ich nicht ändern. Auf Wiedersehen!» (‚Kameraden‘, 1941). «Mehr habe ich Ihnen nicht zu antworten. Die Unterredung ist beendet» (‚Der höhere Befehls‘ 1935). «... dann verlasse ich die Konferenz» (‚Andreas Schlüter‘, 1942). «Wir müssen uns trennen. Du siehst mich nie wieder» (‚Kameraden‘, 1941), und beleidigt rauscht Lil Dagover, Vertreterin der «weiblichen Diplomatie», aus dem Raum (‚Friedrich Schiller‘, 1939). – «Ich verbitte mir jede weitere Bemerkung! Elender Bube, hinaus!» (‚Der blaue Engel‘ 1930). «Verlassen Sie mein Zimmer!» (‚Andreas Schlüter‘, 1942). «Geh! Ich will dein Geld nicht!» (‚Das Fräu-

lein von Barnhelm', 1940). «Raus, Sie!» (,Die Hose', 1927). «Mach, dass du wegkommst. Ich verfluche dich!» (,Der Katzensteg', 1927).

Im Diesseitigen, zwischen Allem und Nichts, sind die Filme nicht zu Haus. Darum regiert die Totale, die abstrakte Uniformität: «Entweder alles oder nichts» (,Andreas Schlüter', 1942). «Entweder kaputt oder durch; etwas Halbes wird es nicht geben» (,... reitet für Deutschland' 1941). «Ich fürchte, du wirst dich für eine Seite entscheiden müssen, Fritz» (,Königin Luises 1956). – Für welche Seite, das bleibt ebenso egal, wie es die Preußen oder Österreicher waren, wenn – Hauptsache – nur entschieden und marschiert wird. «Bedenken? Woll'n wir streichen. Entweder wir fahren oder nicht» (,Carl Peters' 1941). «Siegen oder sterben» (,Kameraden', 1941). «Frei oder tot» (,Theodor Körner', 1932; Schwarzer Jäger Johannes 1934). «Erreiche ich bis morgen Abend nicht, was ich will, dann weile ich nicht mehr unter den Lebenden» (,Der Choral von Leuthen' 1932). «Wir werden Berlin retten oder uns abschlachten lassen» (,Der grosse König' 1942).

Das Sequenzeremoniell zum Schluss des ,Fräulein von Barnhelm' (1940) enthält alles, was zum Uniformieren des preußischen Gefühls zu sagen ist. Was in die Totalen hineingeschnitten ist, sind keine Handlungspartikel, sondern gleichsam Orden und Ehrenzeichen an der Uniform: Auslöser der grossen abstrakten Emotion. Einziehen die Sieger in die Stadt / Jubel / Führer nehmen die Parade ab / Blumen werden aus den Fenstern geworfen / Mädchen mit dem Zopfkrantz sind's / Tränen des Glücks / bunte Reihe mit den Soldaten / Orgel / Chor / im Gegenlicht schreitet er, gesichtslos, dunkel, die Treppe hinunter / verschwindet einsam in der Kirche / die Totale aufs Portal / Stille. – Das Bild ist längst vorexerziert. In Grösse endet ,Fridericus Rex' (1923) auf dem einsamen Sessel im stillen Dom (,Der grosse König' 1942), denn «auf sich selber steht der Mann allein» (,Theodor Körner', 1932).

Abstrakt ist im ,Fräulein von Barnhelm' (1940) die Passion eines abstrakten französischen Intriganten, der ohne spezielle Motivation dem Tellheim Böses will. Abstrakt ist der Gnadenakt des Königs, der die abstrakte Ehre Tellheims restauriert. Musikalisch abstrakt endet der Film mit dem Hohenfriedberger. Es hätten dies auch die Fahnen der ,Kadetten' (1931) getan, die sich dekorativ von allen Seiten ins Bild neigen.

Oder es kommt das Unglück auf abstrakten Füßen, und da es letztere nicht hat, ist es plötzlich da. Schlagartig rollt der Arbeitswagen mit den Eisenbahnschwellen auf den jungen Bürgermeister zu; spielende Kinder haben die Bremsen gelöst. Das ist ein Schicksalsschlag für Mathilde Möhring, die nun Witwe ist. Die Totale zeigt dazu abstrakte Bilder: Wolken, Regen. – In ,Rosen im Herbst' (1955) ist es eine totale Wasserwelle, die mit Effie Schluss macht. – Im ,Hitler'-Film von Syberberg regiert die Totalität ohne jede Einzelheit. Ohn Unterlass brodelt und dampft es über den Boden des Ateliers. Alles ist gleichzeitig da

und verkocht im nächsten Augenblick. Und wenn's ein Brei ist, dann soll er grauslich sein.

Im ‚Untertan‘ (1951) treibt Staudte dagegen die Totalität durch die Einzelheit. Die Nahaufnahme zeigt von unten Mahlmanns Kinn, und dann erst wird sie kommentiert, im off, «die Macht», für den Untertan. Der Staudte-Film hat Schärfe im Detail, und diese braucht es auch für den Witz. – Witzig und humorvoll wird man den Syberberg-Film nicht nennen können, und das gilt für die Filme-mit-dem-Preußenthema allgemein, und zwar gerade für die, die den Anspruch auf eine Komödie erheben.

Zwerchfell-Attacken und Schimpf-Kanonaden gegen das Feind-Bild

«Schadenfreude ist die reinste Freude» (‚Fridericus Rex‘, 1923). Wird gelacht, dann geht es auf Kosten anderer. Deutlicher: wird gelacht, dann wird diffamiert. Werden die sächsischen Kaffeetanten beim Kuchenessen gezeigt, dann folgt ein Blick auf die Rüssel im Schweinetrog (‚Das Fräulein von Barnhelm‘, 1940). Gelacht wird über den Herrn Kanzleisekretär – aber nur weil der Werner Krauss den Beamten als Debilen spielt (‚Die Hose‘, 1927). Gelacht wird über den Säufer im ‚Biberpelz‘ (1937), weil man mit solchen Leuten nichts zu tun haben will und die Polizei ruft, falls man ihnen auf der Strasse begegnet. Und kriegt die Adelheid von Herrn Wolff Prügel (‚Der Biberpelz‘, 1937), dann lacht man, weil ihr recht geschieht. Und man lacht über sie, wie sie sich mit Hut, Zöpfen und Schleife ausstaffiert, weil eben die Schlampen aus der kriminellen Unterschicht es niemals schaffen, aus ihrem Getto rauszukommen. Darum lacht man auch über Jannings, wenn ‚Der blaue Engel‘ ihm Puder ins Gesicht bläst, weil der Professor im falschen Lager steht und die Front gewechselt hat, obwohl doch überall Uniformen, Abzeichen und Fahnen bereitstehen, damit man's richtig macht.

Der Gipfel des Komischen in der ‚Tänzerin von Sanssouci‘ (1932): «Olle Pute!», sagt die Mutter zur Zofe. – Das Lachen ist in diesen Filmen so gut wie das Schimpfen. Der Feldwebel steht auf dem Kasernenhof und macht wen zur Sau. Da darf gegrinst werden. Aber auch hier gilt: «Lob und Tadel werden schweigend hingenommen» (Friedrich Schiller[^] 1940).

«Herr Konsul, das ist albern. Alles dummes Geschwätz!» (‚Carl Peters‘, 1941). – «Jetzt habe ich genug, du dummes Schwein!» (‚Kadetten‘, 1941). – «Speichellecker!» (‚Theodor Körner‘, 1932). «Saukerls, auseinander, was treibt ihr da?» (Friedrich Schiller[^] 1940). – «Das ist doch der Gipfel der Frechheit!» – «Ich denke nicht daran, mich zum Affen der Franzosen zu machen!» – «Himmelschockschwerenot, hier ist kein Zutritt für Leute, die Maulaffen feil-

halten.» – «Lasst euch euer Lehrgeld wiedergeben» (,Andreas Schlüter', 1942). – «Napoleon hau ich persönlich in die Fresse, darauf können Sie sich verlassen, Majestät» (,Luise, Königin von Preußen', 1931). – «Mein Kind? – Totschlägen tu ich das Aas» (,Der Katzensteg', 1927). – Aus der Kanonade und dem Schimpfen lässt sich ein Doppelwort bilden, und dazu gehört der Zuschauer, der das schweigend hinnimmt im Kino, auch während des Dauerappells des ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ – eines Films, der «unbedingte Gefolgschaft verlangen und sie auch erzwingen» kann (Sontag 1980, S. 31).

Nämlich, wer in den uniformierten Schimpf-Sätzen fertiggemacht wird, der untersteht der Befehlsgewalt. Was hier an Sprache uniformiert wird, sind *Kommandos*. «Stille! Ruhestörer lasse ich auspeitschen!» (,Der Katzensteg' 1927). – «Stehen Sie auf! Setzen Sie sich! Wir sprechen uns noch!» (,Der blaue Engel' 1930). – «Mit dem Bajonett in die Rippen reinhauen!» (,Der grosse König' 1942). – «Mach deine Schularbeiten!» (,Mathilde Möhrings 1945). – «Wo hast du dich die ganze Nacht herumgetrieben? Antworte!» (,Der Katzensteg' 1927). – «Was sitzt du denn hier noch rum? Geh raus, mach deinen Klamauk!» (,Der blaue Engel' 1930). – «Schieben Sie sich das mal runter. Ich werde Ihnen eine Einspritzung verpassen aus meiner Hausapotheke!» (,Der blaue Engel' 1930). – «Du musst noch viel, viel anders werden!» (,Mathilde Möhrings 1945).

Lob und Tadel sind Erziehungsmassnahmen. Und erzogen werden abstrakte Grössen. «Die Nation musste Armee, und die Armee musste Nation sein.» Das schrieb 1808 der Obrist von Massenbach, Generalquartiermeisterlieutenant und Ritter des Verdienstordens, über «Die Lage der Welt und Preußens, seit dem Tode Friedrich des Grossen (Nachwort von Engels in: Massenbach 1979, S. 775) – Heute erzieht uns Syberberg in der ‚Tageszeitung‘. Kräftig schimpft er gegen unser «fettes Wohlleben» und dass wir «unsere Pflicht» nicht tun (22. 8. 1980). Wie wir zu reagieren haben?: «Leuchtet uns durchaus ein. Na, mal weiterhören ... Sie haben mich restlos überzeugt!» (,Carl Peters', 1941). – «Heut ist dem deutschen Volk ein Nationaldichter geschenkt worden» (,Friedrich Schillers 1940). Und aufs Zeichen applaudieren die Neger dem Mann aus Neuhaus an der Elbe und die Weissen der Marschmusik auf dem Kolonialfest (,Carl Peters', 1941). Wenn nicht, dann gibt es jemanden auszulöschen und jemanden totzuschliessen und seine Brut (,Der Katzensteg', 1927); endgültig muss die Lösung sein.

Steht der Endlösung etwas entgegen, gar noch ein juristisches Dokument, wird «der Wisch zerrissen» (,Carl Peters', 1941), und wer ihn zerreisst, wird Reichskommissar. Je totaler der Feind ausstaffiert und uniformiert ist, desto mehr ist er Popanz, Puppe, abstraktes Zeichen zum Drauf- und Dreinschlagen. Puppen treten in ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ auf und Menschen, die

sich im dämmerigen Licht des Ateliers wie Puppen bewegen. Drischt man auf die ein, ist es so schlimm auch wieder nicht, weil es keine richtigen Menschen sind.

Der Endlösung von 1942 ging die Uniformierung der Opfer voraus. Den gelben Davidsstern mussten sie sich aufnähen. Und dann war es nur noch eine Frage, Befehle zu erteilen und solche zu empfangen – auf dem Kasernenhof oder was dazu gemacht war.

Das Gefäß für die Glut des Wärmestoffs

1977: je böser der Syberberg mit seinen Feinden umspringt, desto mehr erhitzt sich der Film. Viel Feind, viel Abstraktion. Der Feind-Begriff ist der Behälter für das, was im Film quillt und quält. Um den wirklichen Feind geht's diesem Hitler-Film gar nicht, wohl aber um die Erzeugung mächtiger Wärmeglut: um eigene Emotionen, preußische Emotionen: um das «Sendungsbewusstsein» des Autors und das «ungeheure Pathos» (Sontag 1980, S. 22, S. 29).

«Wir müssen die Glut des Wärmestoffs erneuern; oder wir gehen in der Kälte unter!» forderte Christian von Massenbach im Jahre 1817 von allen deutschen Männern (Engels 1979, S. 798).

Der Feind, als Glut-Gefäß, wird für die preußische Erhitzung gebraucht. Taugt er für diesen Zweck, kommt es auf Einzelheiten nicht an. Er ist austauschbar.

«Bismarck ist mit Elbwasser getauft. Mit welchem Wasser Sie getauft sind, weiss ich nicht... Sie vom Berge Sinai» (,Carl Peters', 1941). Neben dem Juden Dr. Kayser bietet der Film als Feinde des Reichskommissars Hans Albers an: den Sozialdemokraten vom ,Vorwärts', die Reichstagsabgeordneten und die Briten. Was das Feindliche an den Feinden ist, zeigen die Einstellungen der Kamera: sie sind schief.

Stets gegenwärtige Feindin ist die Frau. Es sei denn, sie dient-wie der Herr, der die Befehle empfängt. Regine ist nicht gemeint: «Du darfst mit deinem Nähzeug in die Stube kommen» (,Der Katzensteg', 1927). Mit dem Nähzeug nicht wegen anderer Attraktionen, denn «eine anständige Frau hat nicht hübsch zu sein» (,Die Hose', 1927). – Stellt sie jedoch das Nähzeug weg und sich stattdessen von Kopf bis Fuss auf Liebe ein, dann ist das, was soll sie machen, feindliche Natur (,Der blaue Engel', 1930). Man erkennt es daran, dass sie sich schminkt, und vor allem daran, dass die Kamera aus der Totalen zurückkommt und das Zeichen des Bösen in der Nahaufnahme zeigt (... reitet für Deutschland^ 1941). Zum Inbegriff des Feindes wird die Frau, wenn ihr zusätzliche Attribute zukommen, die gleichfalls eine Affinität zum Weiblichen haben sollen. Etwa wenn die Frau auch noch Schauspielerin ist und Agentin und Französin (,Der höhere Befehl', 1935). Die Diplomatie ist weiblich, und Gegenspie-

ler des aufrechten ‚Friedrich Schiller‘ (1940) ist ein weibischer (!) Welschling (!) mit dem starken französischen Akzent, und wenn ein Preuße der Verräter ist, zupft er doch effeminiert an der Krawatte (‚Kameraden‘, 1941).

Hauptfeind ist der intrigante Franzose, aber nur sehr vordergründig als historischer Erbfeind, sondern vor allem emotional: als persönlicher Konkurrent, Nebenbuhler, private Quelle des Ungemachs. Am besten bleibt der Feind allgemein. Bei Bedarf mag sich der Zuschauer das Passende vorstellen. Die Ausländer als solche verhöhnen in Genf den Deutschen. «Was will der Deutsche hier? Geht’s den Deutschen immer noch zu gut?» (‚... reitet für Deutschland‘ 1941). Der Bankdirektor ist der Feind; das kann man sich gut vorstellen (‚... reitet für Deutschland‘; aber lieber noch sind es «saubere Burschen», auf die man die Behörden aufmerksam macht, oder «Ruhestörer», die man auspeitscht (‚Der Katzensteg‘ 1927), und da ‚Der Katzensteg‘ ein Stummfilm ist, sind die Aufrufe gegen den Feind Zwischentitel, ja eigentlich schon Plakate und öffentliche Anordnung.

Feind sind in Syberbergs ‚Hitler‘-Film Adolf Hitler und seinesgleichen und Schreiberlinge in den Zeitungen und überhaupt sehr viele bis auf Syberberg selbst. ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ ist der gründlichste und umfassendste aller preußischen Feind-Filme, und er exerziert es höchst lehrreich vor, wie austauschbar und vertauschbar all das ist, was den so dringend erforderlichen Feind abgibt.

‚Untertan‘-Staudte und ‚Hitler‘-Syberberg

Staudtes ‚Untertan‘ lässt sich in die Liste der Feind-Filme nicht einfügen. Zwar entlarvt er unermüdlich die preußisch-deutschen Eigenschaften, die unter Hitler in Tod und Verderben führen; niemals teilt sich im Film jedoch der Eindruck mit, Staudte wolle seine Untertanen auspeitschen, wegmachen oder einer Endlösung zuführen. Die Preußen-Untertanen sind ihm nicht Feind-Alternative, sondern bleiben Menschen. Staudte stellt eine gar nicht so geheime Verbindung zu seinen Figuren her und ermöglicht ihnen dadurch, aus ihren Uniformen herauszukommen und auszusteigen, als auch umgekehrt dem Zuschauer, hinter die preußische Uniformierung zu kommen. Entsprechend fehlt dem ‚Untertan‘ mit dem Feindbild auch die stilistische Uniformierung, die die Filme, die sich mit dem Preußenthema beschäftigen bis zu Syberberg auszeichnen. Syberberg umbaut seine Feinde mit einem ganzen Arsenal von Schreck-, Droh- und Vergeltungszeichen, -waffen, -munition. Staudte hat schon 1951 abgerüstet. Er hatte (damals?) keine Angst, aber er zeigt mit Diederich Hessling gleich zu Beginn des Films ein Kind, dem die Angst vor Feinden eingetrichtert wurde – systema-

tisch und von allen Seiten. Syberberg hat heute die Angst, die Diederich Hessling hatte, und die Feinde kommen zu ihm von überall. ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ macht Angst.

Die Feindlage gibt ein Kriterium ab für die Filmästhetik von ‚Untertan‘-Staudte und die von ‚Hitler‘-Syberberg. Syberberg treibt die Tradition der Filme-mit-dem-Preußenthema auf die Spitze. In der Über-Uniformierung des ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘ oder besser: hinter dieser Uniformierung bleibt erhalten, für uns, für die Zukunft, all das, was unter Preußischem zu verstehen ist. Ein Schutzraum, ein Reservat, eine Ökozone fürs Preußische ist gesichert. Ein Angstmacherfilm. – Die Strategie Staudtes macht aus dem ‚Untertan‘ einen Mutmacherfilm. Der Feind ist weg. Und mit ihm, eventuell, das Preußische. Zu fragen ist, ob wir es wirklich wegsaniert haben wollen.

Heino im Sumpf

Eingeschnürt ins Korsett von Pflicht und Haltung, wohl verwahrt in Uniform und Uniformierung, hinter der stilistischen Strenge (und Langeweile) der Filme, hinter dem Feldgrau der Uniform «glaubt [man] nicht, was alles ein deutscher Soldat an französischen Kaminfeuern zu träumen vermag. Spécialité de rêveries allemandes.» Richard Leander, konsultierender Generalarzt der preußischen Armee, schrieb 1870/71 während der Belagerung von Paris die Träumereien des Soldaten auf: von der Urangst des Märchens. Und so dauerhaft und überlebenskräftig war das Gefühl, gerade weil’s hinter der Abschirmung geschützt und bewahrt war, dass die Prachtausgabe der ‚Träumereien an französischen Kaminen‘ von 1878 fast 100 Jahre später als Faksimile neu aufgelegt wurde (Leander 1976), eben rechtzeitig zum Syberberg-Film über den Ersten Weltkrieg-Soldaten und grössten Feldherrn aller Zeiten, Hitler (1977).

«Doch Heino brachte immer und immer kein Wild zu Hause und wollte stets allein reiten; und wenn sein Vater mit ihm ritt, traf er nichts. Der alte König liess einen Diener heimlich Heino nachschleichen und der erzählte ihm Alles. – [Im Brief von Heino] stand geschrieben, dass er nichts mehr weder von Vater, noch von Mutter wissen wolle, und dass er sich jedwede Nacht vor Blauäuglein’s Haus auf die Schwelle legen würde mit dem nackten Schwert auf dem Schooss. Die Königin schalt: ‚Ihr Männer seid doch gar zu schlimm, einer wie der andere! Stets heisst es: biegen oder brechen/ Darauf wählte sich Heino dreissig Knappen aus und besah sich die Herrlichkeit der Welt. – Im Irrwischsumpf aber schwebte der zweite Kreis Irrlichter heran. Das waren zwölf wunderschöne, aber totenblasse Knaben, ebenfalls mit blauen Flämmchen über den Stirnen. Und besonders einer, wie sie ihn genauer ansah, so war es Heino. Da zuckte es ihr durch’s Herz, als wenn sie ein eiskaltes Schwert durchführe,

und sie schrie laut: ‚Heino, Gott steh dir bei in deiner grossen Noth!‘ – ‚Lass mich‘, erwiderte er, ‚ich bin ein verlorener Mann! Blauäuglein, ich versinke; Blauäuglein, ich ertrinke!‘ – ‚Nein, Heino, du versinkst nicht; nein, Heino, du ertrinkst nicht!‘ Da näherte sich die Königin der Irrwische, fasste Heino und zog ihn mit Gewalt an sich, dass ihre schwarzen Locken über sein Gesicht fielen. Und wie die Irrwischkönigin noch einen Versuch machte, Heino, dessen rechte Hand sie erfasst hatte, mit sich fort zu reissen, rief [Blauäuglein]: ‚Heino, es thut nicht weh!‘ und schlug ihm mit einem Schläge den Arm dicht am Handgelenk ab. Da zog sie der alte König an sein Herz und sprach: ‚Blauäuglein, meine Tochter, wenn du einen Einarmigen zum Mann nehmen [willst], so sollst du seine Königin sein dein Lebelang‘.» (Leander 1976, S. 61 ff, hier: Kurzfassung)

Der Heino von heute könnte uns im Fernsehen mit einem Lied erfreuen, das vom Innersten des Inneren des totalen preußischen Gefühls kündigt. Ortrud Beginnens Lieder lassen das Ur-Gefühl noch unbeschädigt. Doch im ‚Untertan‘ (1951) liess Staudte die Luft raus: «Ich kenn’ ein einsam Plätzchen auf der Welt»: die Rasenbank am Elterngrab findet in diesem Film keinen Halt mehr, und Gras ist übers Preußische gewachsen. Um wieder das Ausgangsbild zu finden: im ‚Untertan‘ ist der Sumpf trockengelegt, Heino kann weder drin versinken, noch muss er daraus befreit werden. Aber, noch einmal die Frage: Wollen wir sie nicht doch wieder haben, die Feuchtgebiete? Die Strategie Hans Jürgen Syberbergs ist zu bedenken.

Ida Wüst als Frau Wolff (‚Der Biberpelz‘, 1937), zurückgelehnt, schreiend/lachend, die Knie durchgedrückt, die Beine breit. Heinrich George als von Wehrhahn, vom Pinsel am Hut bis zu den Stiefeln Untertan und Herr in unentwirrbarer Mischung. Und Rotraut Richter als Adelheid – mit Hut, Zöpfen, Schleife: so blöd kann sie gar nicht sein. So blöd können auch die Wüst und der George nicht sein. Gerade deswegen wird gelacht; weil der Film so tut, als ob er ein Märchen erzählt, irgendetwas Blauäugiges träumt. Und wenn es heute beim Wiedersehen elegisch wird, dann weil wir den alten Traum darin erkennen können. Und wer alt genug ist, erkennt den Traum wieder, den er selbst vorm Film gehabt hat, 1937.

Wenn in ‚... reitet für Deutschland‘ (1941) die Wegweiser umgedreht und die Verfolger in die Irre geführt werden, dann war das schon damals das Gefühl vorm Volksempfänger, wenn endlich alle zusammengerufen sind, das Gerät hoch an der Wand, so sah es das Kind. Die Aufregung, wenn noch einer fehlt. Und die sich Überschlagende Stimme des Sprechers, die aufzählt, wer alles schon da ist – in Erwartung des einen, der als letzter kommt. Aber fing der Führer an zu reden, war fürs zuhörende Kind alles vorbei: *Die Erwartung* war das Ziel gewesen. Oder die unbestimmte Erwartung des Luftzuges, wenn man in der marschierenden Kolonne des Jungvolks ausnahmsweise ins vordere Glied

kam. Luft mit einmal und Sicht. Das nahm den Studenten-Pilgerzug nach Chartres vorweg, zur Ruth Leuwerik-Zeit. Erwartet haben wir die Türme der Kathedrale, die, es war genug vorher ausgemalt, über die Felder steigen würde, und die Stadt erst viel später. Kam der Turm in Sicht, dann war es schon aus. Das Ziel war es nicht, sondern der Vorgang, das Erträumen, und wer es so geübt hat, schleust sich gefügig in den Syberbergschen Emotionsstrom ein, auch wenn es der Heino-Sumpf ist.

Die 34. Preußische Tafelrunde in Ratzeburg 1980

«Preußen», sprach Professor Emil Schlee auf der 34. Ratzeburger Preußischen Tafelrunde, «ist kein geographischer Begriff, sondern eine in Jahrhunderten gewachsene Idee, der eine Ethik des Dienens, nicht des Verdienens, zugrunde liegt. Man ist nicht Preuße von Geburt, sondern von Charakter und von seiner inneren Einstellung zur Aufgabe her» (‘Das Ostpreußenblatt’, 4.10.1980, S. 19). «Das zeigt, wie ein in der Stille gewachsener und gereifter Charakter bei der ersten Belastungsprobe sich bewährt... Die soldatische Haltung, die beste Leistung auf jedem militärischen Gebiet, die innere Ausrichtung, Verantwortungsbewusstsein, Einsatzbereitschaft, Disziplin in allen Dingen des äusseren und inneren Menschen, Mut, Selbstentäußerung, die harte Schule der Entbehrenen, und über allem das Bekenntnis zu Volk und Vaterland – das alles ist enthalten in dem Wort von den ‚Preußen‘.» (‘Filmwelt’ zum 31.5.1940) – Der erste Satz ist von 1980, der zweite von 1940, und Professor Sdioeps hat sich bis zuletzt geirrt, dass man seit längerem von Militarismus, Nationalismus sprechen darf oder soll, «nur Preußen, das mit alledem nur wenig zu tun hat, bleibt weiterhin tabu»; obwohl Preußen kein naturwüchsiger, auf völkischen Prinzipien gebauter Staat, «sondern ein Staat geistwüchsiger Nationalität» gewesen sei. (Schoeps 1978, S. 154 f.)

Ethik des Dienens, Disziplin in allen Dingen auch des inneren Menschen, geistwüchsiger Staat: fällt es auf, dass über die 40 Jahre hinweg eingegrenzt wird? Ethik, Disziplin und Staat halten ihn drin, nn Sumpf, unseren Heino. Die vielen preußischen Uniformen und die uniformen Sätze, die Ästhetik des Uniformierens – das sorgt seit eh und je dafür, dass das Preußische, das mit alledem – eventuell – nur wenig zu tun hat, weiterhin tabu bleibt. Drum steht sie 1980/81 auf den Bühnen, Ortrud Beginnen, und singt vom preußischen Totalgefühl. Während die Herrschaften von der 34. Preußischen Tafelrunde Burgunderschenken mit Leipziger Allerlei verspeisten, um «unser kulturelles Erbe lebendig zu erhalten».

Dass die preußische Traditionspflege jedoch lediglich Behelf war, als man – merkwürdigerweise: ästhetisch – die Gegenwart nicht mehr in den Griff bekam, das zeigt die Versammlung der vielen Filme-mit-dem-Preußenthema. Sprach

1932 der alte ‚Theodor Körner‘ «Der erste Ruf des Führers findet uns an seiner Seite.» Der Bericht der ‚Filmwelt‘ vom 30. August 1936 über die Fahrt zu den Dreharbeiten für den ‚Fridericus‘-Film von 1936 beginnt mit einem Hinweis auf die Olympiafähnchen, mit denen die Ortschaften geschmückt waren: «... fast unmerklich führt der sandige Weg in die Vergangenheit», und dann «blendet [ein Bild] aus Preußens ruhmreichster Geschichte in die Gegenwart über ... Ist das alles ‚nur Film‘?» – Die Filmkunst gestaltet die Gegenwart ebenso, wie Friedrich der Grosse aus der Gegenwart des Siebenjährigen Krieges «ein geschichtliches Kunstwerk» (‚Filmwelt‘, 16.5.1941) mach-te. – Im Filmdarsteller Otto Gebühr wurde dann die Vergangenheit ganz Gegenwart. Zur Wahlkampfzeit 1928 sorgte Friedrich der Grosse persönlich für die richtige Stimmabgabe. «In kleineren deutschen Städten, die jetzt, zur Zeit der Wahlen, Fridericus-Filme abrollen lassen, tritt Otto Gebühr *persönlich* auf und steigt, mit Dreispitz und Krückstock ausgerüstet, die Stufen einer kleinen Treppe hinan. Das Publikum rast vor Begeisterung, der alte Geist von Potsdam pumpt neue alldeutsche Luft in die hungrigen Lungen, und damit auch unser Heer dieses Geistes einen Hauch verspüre, werden die Garnisonen kompagnieweise ins Kino kommandiert.» (‚Das Tagebuch‘, 12.5.1928)

Ob für die Wahlpropaganda, ob für wehrhafte Gesinnung, ob gegen die «Soffjets» im Kalten Krieg, ob gegen die vielen Hitler der siebziger Jahre – die Filme mit dem Preußen-*Thema* waren Mittel für den jeweils aktuellen Zweck. Wenn die Ästhetik dieser Filme preußisch genannt wurde, dann nicht wegen des historischen Vorwurfs, sondern wegen ihrer Technik des Uniformierens, die nicht nur Kamera und Montage, sondern auch Film und Zuschauer ausrichtet und kommandiert. Die Herrschaft des Neigungswinkels oben/unten und die Totale, sie weisen alles, was – in der Nahaufnahme etwa – zu dicht herankommt, als ordnungsstörend zurück. Abgeschirmt und geschützt wird dadurch ein Gefühl, ein Emotionsstrom, vor dessen Namenlosigkeit offenbar nicht nur Leander und Heino Angst haben. Das Preußische bleibt entrückt, unnahbar. Letzter Strategie dieser Schule: der Syberberg des ‚Hitler – ein Film aus Deutschland‘.

Die Gegenstrategie ist dem ‚Untertan‘ des Wolfgang Staudte von 1951 abzu- sehen. Der Film geht das preußische Thema nicht von aussen an, von Schlachtordnung kann nicht die Rede sein. Er zieht stattdessen das Register filmischer Möglichkeiten, sich den Preußen-*Menschen* seiner Filme von innen zu nähern. Ergebnis dieser eher subversiven Strategie ist, dass die Preußen seines Films uns nahekommen: das Preußische wird fatal plausibel, nachbarlich im Guten und Bösen und nur allzu vertraut. Aber ist es dann noch preußisch?

Die Welt als Wille und Anschauung: Irrationalität und Ästhetisierung im Film

Peter Czerwinski

Vorwort

«... die Farben der Vergangenheit aufgetragen, die Fragen nach der Vergangenheit abgeschnitten.»
(Heinrich 1980, S. 8)

Ausstellungen zu historischen Gegenständen, wie sie seit einigen Jahren in den westeuropäischen Metropolen mit einer überwältigenden Resonanz rechnen können, zeugen eher vom Gegenteil dessen, was sie zunächst zu belegen scheinen: dem vordergründigen neuen Interesse für Geschichte liegt die Austreibung eines lebendigen Geschichtssinnes zugrunde. Und so, wie die Verkümmern der grossen geschichtsphilosophischen Methode am Ende des 19. Jahrhunderts in positivistische Schwundformen eine erste Konsolidierung und Erstarrung der bürgerlichen Gesellschaft anzeigt, so verweist auch die hier dokumentierte Auffassung von Geschichte – Geschichte als Ensemble kostbarer Exotica, präsentiert wie in einem Juwelierladen oder als Wiederfinden des Immergleichen, Allzumenschlichen – auf eine bestimmte Entwicklungsstufe unserer Gesellschaft, auf eine zweite Phase der Verfestigung, eine zunehmende Geschichtslosigkeit und «Naturalisierung».

Denn die Rejektion historisch erst gewordener Formen von Gesellschaftlichkeit in eine ganz andere Vergangenheit scheint diesen Formen Naturcharakter, Allgegenwart zu verleihen: historische Varianten erweisen sich als anthropologische Konstanten; so, wie es heute ist, war es schon immer und überall, und das macht die «Natur» des Menschen aus.

Geschichte wird dann nicht mehr als Prozess verstanden, der seinen einzig, wenn auch nur vorübergehend festen Punkt in der Gegenwart hat und allein von ihm aus Dimension und Sinn bekommt, sondern als Addition beliebiger, im Wesentlichen vergleichbarer Zustände, die keine Entwicklungs- und Begründungslinie mehr verbindet. Ein solch abgestumpfter Blick in die Historie findet dort auf jedem Punkt das bürgerliche Individuum schon vor, stellt keinen gestaffelten, perspektivistischen Raum her, sondern lediglich ein zweidimensionales Nebeneinander. Eine Gesellschaft aber, die nicht als entstandene, aus ihr

nicht Ähnlichem gewachsene empfunden wird, erscheint auch nicht mehr als veränderbar.

Allerdings ist das gewalttätige An-sich-Reissen von Ungleichzeitigem, Vergangenen, wie es den Umgang «irrational gewohnte[r], irrational ausgehungerte[r] Kleinbürgernationen» (Bloch 1979, S. 155) mit ihrer Geschichte bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges bestimmt hat, heute einer «kalten», populärwissenschaftlich bestimmten Adaption gewichen, die – lediglich aufgesetzt – nicht mehr verbiegend und verschiebend ins unerfüllte Jetzt eindringt. So zeigen die Preußenfilme der fünfziger Jahre deutlich, dass aus diesem Thema «die Luft raus» ist, dass der ehemals hochgespannte, in jeder dramatischen Schauspielergeste annoncierte Nationalismus einer gerührten Teilhabe an der märchenhaften, doch allzu menschlichen grossen Welt stattgegeben hat, die dann im Soraya-Syndrom der Regenbogenpresse zu voller Blüte kommt.

Die Anleihen der modernen Nostalgie bleiben als Zitate meist kenntlich, ihre Ungleichzeitigkeit ist eher melancholisch denn «wütend» (Bloch, 1979, S. 116f), dekoriert sich kaum noch umstandslos mit den Kulissen einer nur ersehnten Eigentlichkeit – wie es in den faschistischen Kulte von Volk, Boden, Rasse und Führer geschehen ist –, sondern fühlt das Sekundäre ihres müden, gelegentlich ironischen Zugriffs.

Die Entstehung und die Form der jetzt schon überbordenden, in eine umfassende, westeuropäische Ausschlichtung des 19. Jahrhunderts eingebetteten «Preußen-Renaissance» haben also mit einer «kälter», struktureller werdenden Gesellschaft zu tun.

Und in diesen Rahmen gehört – natürlich – auch das vorliegende Buch: bei all dem ist das die beklemmendste Einsicht, dass eine Auseinandersetzung um die «affirmative» oder «kritische» Anlage der Ausstellung sich als peripher erweist angesichts der geheimen, konservativen Liebe zum Gegenstand, der beiden Verfahren allemal zugrunde liegt.

Das Vordringen einer selten mehr gewalttätigen, in Sachzwängen scheinbar wohlbegründeten Staatlichkeit, die ihren Repräsentanten persönliche Profilierungen nicht weiter erlaubt, lässt noch einmal den preußischen Staat als begreifbares Modell des Staates schlechthin erscheinen, einen Staat, den einerseits bereits moderne Sachlichkeit und Künstlichkeit prägen, der also auf keinen natürlichen Einheiten wie Stämmen etc. mehr beruht (so Haffners These), der andererseits aber dem Bedürfnis nach vermeintlich sinnstiftenden, an Personen sichtbar zu machenden Werten wie «Ehre», «Pflicht», «Gehorsam» offensichtlich Raum zu geben vermag.

Dass es solche Doppelgesichtigkeit ist, die Preußen wieder attraktiv hat werden lassen, erweist sich unter anderem daran, dass eine wichtige Form der aktuellen Aneignung, auch der wissenschaftlichen, die Biographie ist.

Ein Verlust an begriffener Vergangenheit aber ist ebensowohl ein Verlust an begriffener – und das erst heisst realer – Gegenwart wie umgekehrt.

Denn Kategorien zur Beschreibung historischer Phänomene können wir nur unserer Gegenwart, unseren Wahrnehmungsstrukturen und unserem Denkvermögen entnehmen, die dafür allerdings als gewordene Besonderheiten bewusst sein müssen. Als ihre Herausbildung, aufgehobene Vorstufe sind historische Tatsachen allein wahrnehmbar. Was sie als solche seien: schon die Frage ist sinnlos, leer. Wir können die Grenzen unseres an einen historischen Punkt gebundenen Denkens weder nach vorn, in die Zukunft, noch nach hinten, in die Vergangenheit, überschreiten. Was bei einem solchen Versuch herauskommt, ist in beiden Fällen eine schlechte Verlängerung des Hier und Jetzt. Eine *science fiction*, die unter allen mühseligen Technikorgien doch nur die alten Muster *des faster on the draw* eines eigentlich vorbürgerlichen Heroen dekliniert, ist dafür das inzwischen zwar abgestandene, aber immer noch deutlichste Exempel.

Die Bilder, die wir, das Andere zu fassen, entwickeln, können also keine positiv neuen Inhalte haben, müssen notwendig Wiederholungen oder leere Negationen der uns beherrschenden Kategorien sein. Das Andere bleibt – das Andere.

Ein Beispiel: Die Phantasie einer Identität von Person und Herrschaft, von sozialer Funktion und Charakter, wie sie uns im Westernhelden geläufig ist, und wie sie auch die Preußenfilme immer wieder beschwören, entgeht der Logik bürgerlicher Vergesellschaftung, die zu überschreiten sie doch einzig angelegt ist, zwangsläufig nicht. Die reale Einheit von Privatem und Öffentlichem, von Individuum und Gesellschaft, von Denken und Handeln, Kopf und Körper, wie sie das Urbild des späten Traums vom Helden, den feudalen Heroen zum Beispiel, tatsächlich noch bestimmt, ist historisch aufgehoben-bereits in den absolutistischen Vorbildern nicht mehr uneingeschränkt präsent – und damit in den Möglichkeiten unserer Anschauung nicht mehr enthalten. Was einmal unmittelbare *Einheit* war, ist uns nur als sekundäre *Vereinigung* von in der bürgerlichen Gesellschaft grundsätzlich auseinanderfallenden Polen (Staat – Person) darstellbar: der Versuch ihrer Aufhebung bringt die bürgerlichen Verkehrsformen unweigerlich als allein mögliche zum Vorschein.

1. Die Welt als Wille: Zur Irrationalität einer rationalen Gesellschaft

«El sueño de la razón produce monstruos» (Der Schlaf / Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer)
(Francisco Goya: ‚Los caprichos‘, Nr. 43)

Formen irrationalen Widerstandes gegen eine sich rational durchorganisierende bürgerliche Gesellschaft wirken in ihrer Geschichte bis heute (s. Czerwinski 1980). Irrationale Bedürfnisse aber sind vor allem sinnliche, sie sprechen in Bildern, in beschwörenden Riten. Die Lust an der dunklen Magie, an «Blut und Boden» zu Zeiten, da in der Aneignung der Natur Formen abstrakten, wissenschaftlichen Denkens längst durchgesetzt sind, hat ihren Grund in der subjektiven Unmöglichkeit, eine solche Abstraktion auch in den sozialen Bindungen durchzusetzen. So sehr die Verwandlung der «Person» in eine juristische Kategorie sie finsternen mittelalterlichen Obsessionen und unmittelbaren Knechtschaftsverhältnissen schützend entzogen zu haben scheint, so wenig wärmt doch das neue Licht. Angesichts des sich unaufhaltsam verselbständigenden «automatischen Subjekts» bürgerlicher Gesellschaftlichkeit (s. Breuer 1978) sind die Bedürfnisse der «Masse» nach Sichtbarkeit und Sinnlichkeit nicht nur faschistische Regression, sondern der letzte Rest einer widersprüchlichen Wahrheit. Nun hat die systematische Herrschaft des Werts die chaotische Besonderheit des Gefühls zwar nicht gänzlich zu beseitigen vermocht, das Spiel mit den nur verdrängten Ängsten sich bisher jedoch noch immer gut mit politisch-ökonomischen Zwecken vertragen. Das heisst, in affektiv besetzten, mit längst Vergangenen jonglierenden Denkmodellen von der «Ehre eines Reiches», dem «Genie eines Führers», der «Vorherrschaft einer Rasse», dem «Lebensraum eines Volkes» werden ganz andere, kalte und rationale Prozesse scheinbar wieder anschaulich gemacht.

So kündigt Veit Harlans und Emil Jannings' Film ‚Der Herrschen (1937), eine Adaptation von Gerhart Hauptmanns ‚Vor Sonnenuntergang bereits im Titel an, dass die dargestellte Geschichte eines Industriellen Metapher für ein bestimmtes Modell des Reiches sein soll. Und nicht nur, dass das Problem selbst – die ökonomische Autarkie Deutschlands – von vornherein irrational infiziert ist, es löst sich auch auf in die einsamen Entscheidungen eines genialen Einzelnen.

Der Fabrikbesitzer Clausen besteht – unbeeindruckt von den ökonomischen Argumenten seiner Direktoren – auf der kostspieligen Forschung, die das Werk/Reich von ausländischen Rohstoffquellen unabhängig machen soll: «Maschinen bauen und verkaufen – das können andere auch! Aber das Material dazu ... den Stoff ... den Rohstoff selbst erschaffen! Aus dem Nichts! Aus der-Reporte! Aus dem... Genie! Das ist das Neue-! Das ist meine Aufgabe!»

Ein deutscher Wirtschafts«führer»: Faust redivivus. Und damit ganz klar ist, dass hier eine bestimmte Auffassung von politischen Entscheidungsprozessen exemplifiziert wird und nicht etwa die private Innerlichkeit des Künstler-Genies, heisst es weiter: «Dieser mein Wille ist das oberste Gesetz! Dem hat sich alles andere zu fügen! Ohne Widerspruch! Auch wenn ich damit den ganzen Betrieb in den Abgrund steure! Und wer sich diesem Gesetz nicht unterordnet, für den ist kein Platz in den Clausen-Werken!»

Eine rational bestimmte Welt, gleichwohl durchdrungen und allein gerechtfertigt vom unbegründbaren und so in sich geschlossenen wie grenzenlosen Willen des charismatischen Führers: die Bindung zwischen Herr und Gefolgschaft, eine Struktur also, wie sie das feudale Lehensverhältnis ausgebildet hat, soll hier den kapitalistischen Produktionsprozess organisieren: «Ein Mann, dem mehr als 20'000 Arbeiter und Angestellte in blindem Vertrauen folgen, weil sie wissen, dass Sie unter 20'000 der Tüchtigste sind! Ein Führer – ein Vorbild!»

Besonders klar lässt sich solche Irrationalisierung ökonomisch-politischer Zwänge an einem in der Hinsicht scheinbar ganz unverdächtigen, «unpolitischen» Film zeigen, an Arthur Maria Rabenalts ‚... reitet für Deutschland‘ (1941).

Vorspiel: Rittmeister von Brenken, bei einem militärischen Bravourstück an der Wirbelsäule verwundet, wird unter erheblichem Aufwand zeitgemässer medizinischer Technik davon in Kenntnis gesetzt, dass seine Chance zu überleben, wenn er sich im Bett aufsetzt, 1:1'000 betrage. Brenken aber – im Titanenkampf gegen alle Vernunft – richtet sich auf. Der Arzt: «Brenken?! Mann! Lieber, sturer, besessener ...! Sie sind ein Kerl, der einen alten Geheimrat in Pension schicken darf!» Ein unbegründbarer Wille lässt auch hier die rationalen Krücken moderner Wissenschaft hinter sich.

Hauptsatz: Was bis dahin noch als liebenswürdiger Eigensinn erscheinen könnte, wird gleich darauf zum System. Freunde machen Brenken klar, wie nach dem verlorenen Krieg sein Gut wieder zu sanieren sei: mit nüchternem kaufmännischem Denken, ökonomischem Kalkül. Brenken aber interessiert das Gut allenfalls als Pferdezucht für ein neues Heer, es geht ihm um etwas anderes, um «das Reich». Die «Ehre» des Reiches sei durch eine *sportliche* Leistung, einen Sieg bei einem internationalen Reittunier angemessen wiederherzustellen. Das klingt zunächst lächerlich, denn die Kategorie der «Ehre», die in vorbürgerlichen Gesellschaftsformen eine unmittelbare, vor allem auf Körperlichkeit beruhende soziale Geltung der ganzen Person bezeichnet und dort ihre logische Berechtigung hat, wird in einer modernen Industriegesellschaft, gar auf das abstrakte Gebilde «Staat» gemünzt, zum Irrwitz – und scheint doch eine gängige Vorstellung zu treffen. Das Prinzip, das in dieser Gesellschaft his-

torisch aufgehoben ist, vermag ihr offensichtlich durchaus noch Legitimation zu verleihen:

«Tante Ulle: Wir rechnen und reden und Du –? Was hast Du nun davon, dass Du den Dolinski rausgeworfen hast: einen Zahlungsbefehl und keine bare Mark im Haus .. Und die neue Dreschmaschine brauchen wir wie das liebe Brot, aber die liefern ja nicht ohne Anzahlung.

Kolrep: Und Du –! Du nimmst endlich Vernunft an und wirst Landwirt statt Eh, das ist doch Idiotie, Luxus, ein – ja, ein Verbrechen!

Brenken: Was verstehst Du schon davon – was versteht Ihr davon! Es muss geritten werden! Es muss! Und wenn der Himmel einstürzt! *Es muss – geritten werden!*

Kolrep: Wozu-wozu?! Mann!

Brenken: Für Deutschland!

Kolrep: Für Deutschland –? Grosse Worte!

Brenken: Jawohl: für Deutschland! ... So – und das war mein letztes Wort!

Kolrep: Und der Zahlungsbefehl –?! Die 64523 ...?

Brenken: Es wird sich alles finden – es wird sich alles einrenken, *man muss nur glauben*\ Ich glaube daran! ...

Es ist sinnlos, darüber weiter zu reden. *Ich weiss, was ich will und ich tue, was ich tun muss!* Es gibt nämlich so etwas wie einen – inneren Befehl.»

Schluss: Brenken gewinnt das Turnier. Die ausländischen Militärs – Feinde von gestern-, das internationale, dekadente, «verjudete» Rennplatzpublikum, die johlende Menge, voller Gehässigkeit und Spott für das geschlagene Deutschland und seinen einsamen Reiter: sie alle werden gezwungen, ihm wieder die gebührende Ehre zu erweisen. Triumph des Willens! Alles muss sich vor dem rehabilitierten Deutschland von den Plätzen erheben, die Uniformträger haben zu salutieren, der geifernden Masse ist der Mund gestopft, die «Schande von Versailles» vom Schild der Ehre getilgt; es wird wieder gesiegt. Ansehen und Macht in der Welt sind offenbar, sinnlich erfahrbar instandgesetzt: man beugt sich vor diesem Land – und seinem Helden, der im Schlusstableau zu den Klängen der Nationalhymne wie eine eherne Statue zu Pferde sitzt und ohne eine Regung die Huldigungen entgegennimmt.

Die Welt als Produkt des Willens, der seine Macht darüber hinaus noch am unzeitgemässen Objekt, dem sichtbaren Schein, erweist: «Es muss geritten werden!» Nicht von ungefähr ist ‚... reitet für Deutschland‘ einer der bekanntesten deutschen Filme überhaupt – ein nationaler Mythos gleichsam –, er wurde, mit kleinen Schnitten, die die antisemitischen Zuspitzungen brechen sollten, bis heute immer wieder gezeigt. Das Denkmodell, das ihm zugrunde liegt, erklärt weiter die Popularität zum Beispiel eines Hans-Günther Winkler, des – eben

unter dem Ehrentitel ‚... reitet für Deutschland‘ – wahren Erben Willy Birgels, es begründet die kaum zu überschätzende Bedeutung der Fussballweltmeisterschaft von 1954, eines der wichtigsten Ereignisse der deutschen Nachkriegsgeschichte (Fassbinder hat das in einer Szene der ‚Maria Braun‘ sehr richtig aufgefasst), ebenso wie die legitimierende Wirkung der Olympiade von 1936.

Eine imperiale Grundfigur bürgerlicher Irrationalität und Ästhetisierung ist hier mit traumwandlerischer Sicherheit getroffen, ebenso blind und exakt wie in *den* Kurzformeln faschistischer Ungleichzeitigkeit: «Sieg des Glaubens» und «Triumph des Willens», den Themen der Reichsparteitage von 1933 und 1934.

Angesichts dieses Zusammenhangs bekommen auch bestimmte Momente in den historisierenden Filmen der Zeit ihre Kontur.

So sagt der Festungskommandant von Küstrin zum Kronprinzen von Preußen, der gerade auf Befehl des Königs die Hinrichtung seines Freundes Katte mitansehen musste: «Der König mordet nicht, sein Wille ist Gesetz. Und wer sich ihm nicht beugt, den muss er vernichten. Das Land zerfällt, das nicht ein Wille zwingt. Auch Ihr werdet einmal König sein und Gehorsam fordern müssen.» (‚Der alte und der junge König‘, Hans Steinhoff 1935)

Das preußische Heer ist 1757 bei Kolin von den Österreichern geschlagen worden und flieht ungeordnet aus Böhmen. Die Lage ist «hoffnungslos»; die Generäle, an ihrer Spitze sein Bruder, fordern vom König, Frieden zu schließen. Friedrich aber stösst alle von sich, setzt jenseits jeder Begründbarkeit 35'000 preußische Soldaten gegen 90'000 Österreicher und gewinnt mit einer Taktik gegen alle Regeln der Kriegskunst die Schlacht bei Leuthen: «Ich muss diesen Schritt wagen oder alles ist verloren. So denke ich, so werde ich handeln.» (‚Der Choral von Leuthen‘, Carl Froelich 1933)

Das irrationale Potential gibt sich hier weniger deutlich zu erkennen als in ‚Triumph des Willens‘, im ‚Herrscher‘ oder in ‚... reitet für Deutschland‘ wird von den begründbaren Rechten klassischer Herrschaftsträger zum Teil noch überdeckt.

Eine Frage wäre aber, ob sich zwischen der faschistischen Partei- und Führerkonstruktion und dem fiktionalen Identifikationsmodell «absolute Monarchie» nicht zunehmend Differenzen auftun. Die Ästhetisierung der imperativen Gewalt scheint sich von Staatsfiguren auf «natürliche» Führer zu verlagern, die nicht schon durch politische Funktionen disponiert und legitimiert sind, auf den Industriellen (‚Der Herrschen, Veit Harlan/Emil Jannings 1937), den Regisseur (‚Es leuchten die Sterne‘, Hans H. Zerlett: 1937/38), den Künstler (‚Friedrich Schiller‘ und «Andreas Schlüters Herbert Maisch 1940 und 1942), den adligen Rittmeister und Sportler (‚... reitet für Deutschland‘ Arthur Maria Rabenalt 1941), schliesslich auf den Mann aus dem Volk (‚Carl Peters‘, Herbert Selpin

1941 oder ‚Kolberg‘, Veit Harlan 1945). Es gibt dagegen nach 1933 nur noch drei Filme über Friedrich II.: ‚Der alte und der junge König‘ Hans Steinhoff 1935; ‚Fridericus‘, Johannes Meyer 1936 und ‚Der grosse König‘ Veit Harlan 1942.

2. König, Führer, Held: Zur Ästhetisierung von Politischem

Der junge Prinz Heinrich deklamiert nach der grossen Niederlage Friedrichs II. bei Kunersdorf Sophokles: «... diesen *Gott*, den alle Götter has-sen.»

‚Der grosse König‘ (Veit Harlan 1942) «Je suis le premier *domestique* de l'État.» (Friedrich II. Ausg. 1913, S. IX und Kap. 16)

In ‚Kolberg‘ gelingt es einem mutigen jungen Mädchen, mit einer Botschaft aus der belagerten Festung zum preußischen König zu gelangen. Als sie, die sich doch durch ein feindliches Heer ebenso wie durch die Reihen der Hofschranzen durchzuschlagen vermochte, schliesslich aber vor der Königin steht, erstarrt sie angesichts des zauberischen Glanzes der Macht, ihre Augen füllen sich nur mit Tränen. Die Sequenz ist ungewöhnlich lang, fällt ganz aus dem vorherrschenden Rhythmus des Films; ruhig wechselt immer wieder der Blick vom ergriffenen Gesicht des Mädchens zur märchenhaft verklärten, schönen Königin, die auch lange sich nicht regt, nicht spricht und schliesslich unendlich sanft das stumme Mädchen in die Arme schliesst:

«So drücke ich Kolberg und Preußen an mein Herz! Es sind nur noch wenige Edelsteine in unserer Krone geblieben, Kolberg ist einer von ihnen.» (‚Kolberg‘, Veit Harlan 1945)

Die grosse, wunderschöne, schützende Mutter, vor der alle Mühe sich löst, in deren Armen alles gut ist: auch so lassen sich Macht und Gewalt irrational legitimieren; und auch diese Seite gehört zum Faschismus, gar in jenem letzten, «staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvollen» «Film der Nation», der später als besonders brutale «Endsieg»-Propaganda empfunden und nur in einer von Kommentaren und Wochenschauauszügen konterkarierten Version wieder zugänglich gemacht wurde. Diese «weiche» Seite des Faschismus nicht sehen, heisst einem Abwehrmechanismus anheimfallen, der auf die Brisanz des Verdrängten verweist, auf den nicht «antifaschistisch» gepanzerten Punkt einer anhaltenden irrationalen Verführbarkeit: «... ein fossiler Mond scheint, darunter ist ein Weg, an den man sich seltsam erinnert.» (Bloch 1979, S. 62) (siehe Abbildungen auf S. 108 und 109)

In seiner Abwehr aber greift der Antifaschismus zu kurz, beruhigt sich bei der leichten Verurteilbarkeit von Schreckensbildern: eine solche *irratio* als re-

aktionären Irrsinn abzutun, wie es Lukacs eindrucksvoll in ‚Die Zerstörung der Vernunft‘ vorführt, «hat zwar den Vorteil, entschieden über den Gegenständen zu kreisen und ihnen nicht den kleinsten Finger zu reichen, doch [es] bringt auch nichts nach Hause» (Bloch 1979, S. 158f).

Festzuhalten wäre dagegen – in der dialektischen Figur der «*bestimmten* Negation» – ihre relative Wahrheit, ihre utopische und subversive Potenz gegen eine zunehmend entemotionalisierte Gesellschaft: . . . doch gerade die dialektisch-materialistische Vernunft macht Schleifen, und ihr Sieg ist desto konkreter, je sicherer sie auch die zweideutigen Lebensgötter stellt und beerbt.» (Bloch, 1979, S. 197)

So einsichtig Blochs methodische Forderung jedoch ist, er selbst hat sie in ‚Erbschaft dieser Zeit‘ nicht mit Inhalt zu füllen vermocht. Und die Frage ist heute noch ungelöst, welche Sehnsüchte denn eigentlich, aus ihrem spezifisch faschistischen Arrangement befreit, einzugestehen und einzulösen wären.

Auch in der Figur der Königin sind also – wie in den magischen Formeln von der «Ehre eines Reiches» oder dem «Willen eines Führers» – Herrschaft und der Sinn von Gesellschaft scheinhaft anschaulich, begreifbar gemacht gegen eine instrumentelle Vernunft und ihre Instanzen, die Staatshaushalte, Handelsbilanzen und Umsatzquoten.

Benjamin und Bloch haben dieses in der Krise des bürgerlichen Staates emporbrodelnde Bedürfnis nach Anschauung und seine Befriedigung durch die «faschistische Kultur» schon als Zeitgenossen verstanden:

«Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen *Ausdruck* in deren Konservierung zu geben. Er läuft folgerecht auf eine *Ästhetisierung* des politischen Lebens hinaus.» (Benjamin 1974, S. 467)

«Also werden selbst gleichzeitige Embleme (mehr nicht) des Widerspruchs in den Dienst der ungleichzeitigen gestellt; und der ‚Sozialismus‘ geschieht als *Bild*.» (Bloch 1979, S. 199)

Solche *Ästhetisierung* bestimmt die inszenierten staatlichen Organisationsformen, zum Beispiel die faschistischen Reichsparteitage, ebenso wie die heroisierende Darstellung des Staates in fiktionaler Gestalt; und eben sie macht die Filme dieser Zeit mehr als sonst zu gewichtigen Quellen einer historisch-systematischen Analyse.

Dem einzelnen Bürger längst nicht mehr begreifliche gesellschaftliche Strukturen, gleichwohl zelebriert in einer Choreographie von Körpern mit dem besonderen Körper an der Spitze: dieses «Ornament der Masse» (Kracauer) gibt vor, die Macht und die abverlangten Opfer seien noch begründbar in der unmittelbaren Gemeinschaft Zehntausender geballter, sich geschlossen bewegender Leiber, konzentriert um den sinngebenden Punkt auf der Tribüne (s. Laugstien 1980, S. 332):

«Die suggestive Entfaltung des *triumphalen Scheins*, die den Massen in der faschistischen Öffentlichkeit grossartig eingepflanzten neuen Stimmungslagen hoben die wirkliche Erfahrung vieler auf: bloss abhängiger Alltag, bloss Anhängsel der Güterproduktion, bloss Parzelle zu sein.» (Brückner 1979, S. 89)

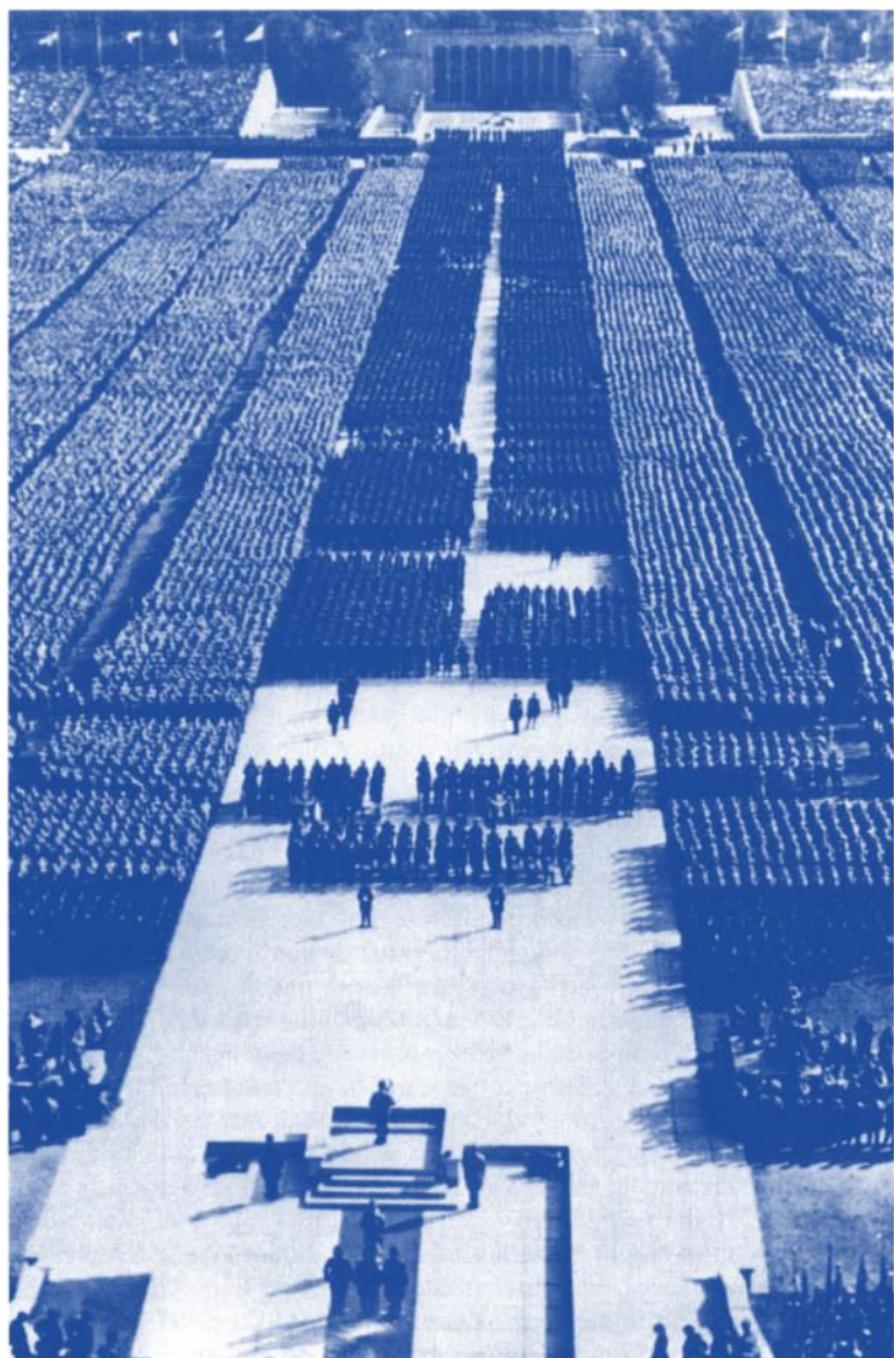
Emphatisch wird auch hier ein eigentlich vorbürgerliches, längst aufgelöstes Bild von «Volk und Führer» beschworen, von einer vermeintlich noch möglichen, sinnlich unmittelbar erfahrbaren Einheit des Einzelnen mit der Gesellschaftlichkeit seines Handelns, von einer konkreten, festen Identität der «Volks»genossen, die doch nichts mehr sind als isolierte, abstrakte und zersplitterte Individuen, reduziert auf ihre private Innerlichkeit und den Genuss einer Kunst, die der verdrängten Gewalttätigkeit in Träumen vom kompakten Heroen ein Ventil zu schaffen vermag.

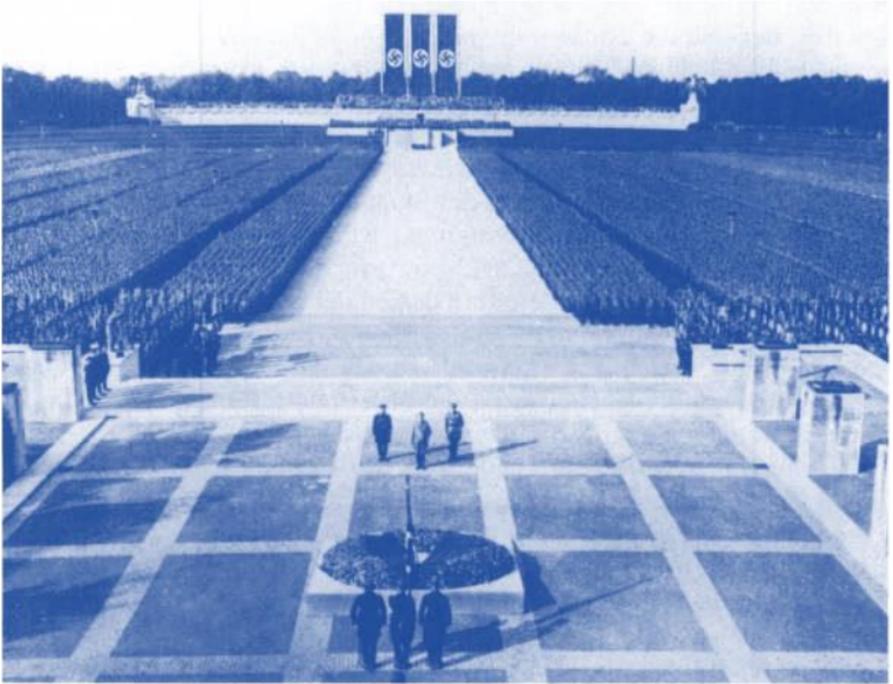
«Der Übermensch, die blonde Bestie, der biographische Schrei nach dem grossen Mann, die Witterung nach Hexenküche, nach einer längst vergangenen Zeit – all diese Fluchtzeichen aus Relativismus und Nihilismus, woraus im Salon der Oberschicht gebildete Diskussion geworden war, wurden in der Katastrophe der Mittelschicht echtes politisches Land.» (Bloch 1979, S. 110)

Eine eigene Version dieser Sehnsucht des Bürgers nach dem uneingeschränkten Handeln des vorbürgerlichen Helden (s. Schlaffer 1973), der das Gesetz noch nicht als gegen ihn verselbständigte, abstrakte Allgemeinheit vorfindet, sondern es in Faust und Willen hat, stellen die Zitate feudaler und absolutistischer Herrschaftsformen in den Preußenfilmen der zwanziger, dreissiger und vierziger Jahre dar. Vor der dimensionierenden Folie auswechselbarer Funktionsträger und Charaktermasken im modernen Staat zieht die Faszination der vermeintlichen Identität von Person und sozialem Recht durchs Bild. Eine Gesellschaft also, die ihre Einheit *tatsächlich* in einem allgemeinsachlichen Prinzip, dem allein *quantitativ* bestimmten Austausch von Waren hat, findet diese Einheit *scheinbar* anschaulich wieder in einer *Qualität*, einer Besonderheit, die sie als *tatsächlich* mögliche soziale Synthesis gerade beseitigt hat.

«... das unterdrückte Subjekt bezieht sich auf sie als eine leere, aber reine Befriedigung ... Als tendenzielle Form realisiert sie das Ideal der Gesellschaft und des Laufs der Dinge (in der Vorstellung des Subjekts wird diese Funktion auf naive Weise ausgedrückt: ‚Wenn der König wüsste...!’).» (Bataille 1978, S. 26)

Das heisst aber, es gibt hier unaufhebbare Widersprüche, die zerbrechliche Bewegungsformen annehmen. Denn einerseits haben die abstrakte Gesellschaftlichkeit und eine vergegenständlichte Sittlichkeit das Besondere, Personale längst in private Bereiche abgedrängt; sie erlauben eine Königsfigur in ihrer Willkür nicht mehr. Andererseits macht gerade das Selbständige, den Gesetzen nicht Unterworfenen den Identifikationssog einer solchen Figur und damit





Die Masse als Ornament: Aufnahme vom Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg (links) und Einstellung aus ‚Triumph des Willens‘ (1935)

ihre Existenzberechtigung in einer von ihr völlig verschiedenen Welt aus. In den Filmen dominiert eine Verlaufsform dieses Widerspruchs, bei der die konkrete Personalität der königlichen Helden als *einzuschränkende*, in die Fesseln von Pflicht und Staatsraison, das heisst in ein Allgemeines zurückzunehmende dargestellt wird.

«Tief durchdrungen von der Staatsraison identifiziert sich der König jedoch niemals mit ihr: er hält an der Unbedingtheit der göttlichen Majestät fest. Er entzieht sich dem spezifischen Prinzip der Homogenität, dem Ausgleich von Pflichten und Rechten, die das formale Recht des Staates begründen: die Rechte des Königs sind bedingungslos.» (Bataille 1978, S. 25)

«Bedingungslose Rechte»: das ist ein Widerspruch in sich, und er wird in dem berühmten Satz Friedrichs des Grossen vom König als erstem «Diener» des Staates genau gefasst. Nicht nur, dass die Spitze personaler Willkür, das äusserste Privileg der Verzicht auf diese uneingeschränkte Freiheit, das Aufgeben des Privilegs sind, die Sache hat noch mehr Seiten: der Herrscher bestimmt

sich selbst als Hausknecht, *Domestik* seines Staates; der – so die Forderung – selbständige Souverän verkehrt sich in einen Funktionär der abstrakten, auch ohne ihn existenten Institution und sieht sich gerade darin aufs Schönste gerechtfertigt. Der Staat, gefasst nur als «anima dell'anima» (Mussolini) trägt zwar die imperiale Figur, zwingt aber gleichzeitig auch sie zur «Subjektion» (Althusser).

«Auf der einen Seite leiht sich der Staat als die homogene Formation, die an die königliche Instanz angrenzt, von dieser Instanz den Herrschaftscharakter und scheint zur Existenz für sich zu gelangen, indem er das kalte und kahle Seinsollen des Ganzen der homogenen Gesellschaft darstellt. Aber in Wirklichkeit ist der Staat nichts als die abstrakte, entstellte Form des lebendigen Seinsollens, das als Zentrum affektiver Anziehung und als königliche Instanz gefordert wird: er ist nichts als unbestimmte Homogenität, die zum Zwang geworden ist. « (Bataille 1978, S. 25)

Auf die Spitze getrieben erscheint dieser Widerspruch in der faschistischen Parteiorganisation. Die verinnerlichten Tugenden bürgerlicher Homogenität – Pflichterfüllung, Disziplin und Gehorsam – schliessen die Sehnsucht nach dem heterogenen, an keine Grenze von Rationalität und Ordnung gefesselten Willen des Führers nicht aus: «... die Idee des Volkes, die sich im Volk als Wille einer kleinen Anzahl oder sogar eines Einzigen inkarniert, ist... eine Vielheit, die durch eine Idee zusammengehalten wird, die gleichermaßen Wille zur Existenz und zur Macht ist: Selbstbewusstsein, Persönlichkeit.» (Mussolini 1951 (!), S. 848)

Diese Pole sind im Handlungsaufbau der Filme häufig zu einer Person verbunden, die denn gelegentlich auch eine Gratwanderung der Skurrilität betreibt: Friedrich der Grosse im alten Rock, krumm gezogen am Krückstock, die andere Hand auf dem Rücken, marschiert im Feuer seinen zögernden Soldaten voraus hügelan zum Angriff, bis er schliesslich verwirrt alleine auf dem Schlachtfeld steht (,Fridericus', Johannes Meyer 1936).

3. Herrscherbilder: Zur Personalisierung von Macht und zur Heroisierung des Staates

«Der Preußenkönig ist nicht mehr Individuum, sondern überpersönlicher Heros. Er ist nicht nur zeitgebunden, sondern a-historisches Gestirn. Jede seiner Handlungen, alle seiner Aussprüche sind aus dem Singulären ins Generell-Vieldeutige, ja, ins Symbolkräftige ausgeweitet.»

(Eggler 1928, S. 7)

«... diese Kavalkade ästhetischer Rentner-Ritter ...» (Bloch 1979, .S. 201)

a) *Staatsraison*

Herrschaft also soll in konkreten, kompakten Personen – Helden – erscheinen, die jedoch werden erst als sich einschränkende, allgemeinen Notwendigkeiten sich beugende heroisch. Das ist zwar paradox, aber bürgerliches Denken vermag eben auch die ersehnte «volle Identität» (Marx 1974, S. 80) nur mehr als zerbrochene, in Pflicht und Neigung, privates Glück und öffentlichen Zwang auseinanderfallende vorzustellen; die vermeintliche Freiheit des Einzelnen kollidiert sofort mit Pflicht und Gesetz.

So antwortet Friedrich Wilhelm I. von Preußen dem Vater Kattes, der um das Leben seines verurteilten Sohnes bittet: «Es ist besser, ein Leutnant Katte stirbt, als dass das Recht kommt aus der Welt.» (,Der alte und der junge König Hans Steinhoff 1935)

Der Kronprinz aber stirbt nicht mit seinem Freund, «denn ein Kronprinz gehört dem ganzen Land und nicht mir allein, dem königlichen Vater. Dieser hat nur danach zu trachten, dass aus dem Jungen etwas Rechtes werde, damit er das mühselige und schwere Amt dereinst verwaltet; und solches zu erreichen, habe ich vor, ihn härter noch und strenger zu bestrafen als Euren Sohn. Versagt dies letzte Mittel, dann, bei Gott, endet auch mein Sohn durch Henkers Hand. Wenns aber nicht versagt, dann hat der Tod des Leutnants Hans Herrmann von Katte Preußen einen König geschenkt.» (a. a. O.)

Der alte General sieht solche Logik ein, die beiden Männer ergreifen einander bei den Händen: «Ich werde mir einbilden, es ist Krieg, und mein Sohn ist auf dem Felde der Ehre gefallen» (a. a. O.); und der König versäumt nicht, über dem Grab des schmählich Hingerichteten eine Ehrensalve schießen zu lassen.

Friedrich macht vor der Schlacht bei Leuthen sein Testament:

«ad 1: Sollte ich getötet werden, so nehmen die Geschäfte ihren Fortgang ohne jede Veränderung ...

ad 2: Sollte es sich ereignen, dass ich vom Feinde gefangen werde, so verbiete ich, dass man auf meine Person die geringste Rücksicht nehme.

Alsdann muss man meinem Bruder gehorchen, und dieser sowie alle meine Generale und Ministers haften mir mit ihrem Kopfe dafür, dass man weder eine Provinz noch ein Lösegeld für mich anbiete. Dass dieser Krieg fortgeführt wird, als ob ich niemals auf der Welt gewesen wäre.» (,Der Choral von Leuthen', Carl Froelich 1933)

Friedrich II. zum Prinzen Heinrich:

«Es kommt nicht auf unser Glück an, Heinrich. Ich wäre auch glücklich, Dich bei mir zu behalten. Aber ich habe keinen Anspruch auf ein solches Glück. Wir dürfen nicht tun, was wir wollen. Meinst Du, ich will Krieg führen? Ich muss! ... Und jetzt habe ich Dienst, mein Sohn!» (,Der grosse König' Veit Harlan 1942)

b) *Despotischer Biedersinn*

Unter einem Anekdotenkranz warmer Menschlichkeit verbirgt sich die Lust an der starken Hand, die kalte Einsamkeit der Mächtigen schliesst Politik als Tratsch nicht aus, der Staat erweist sich als Familienbetrieb mit dem König als gutem Hausvater. Das erzeugt eine fatale Vertraulichkeit, wenngleich die Intensität des Soraya-Effekts (s.o.) hier noch nicht erreicht ist.

Die preußische Königsfamilie wird – zum Unwillen der meisten Betroffenen – mit Trommelwirbel geweckt; der König begrüsst die Seinen zum Frühstück: Parade der Kinder, Handkuss, «Setzen!»; dann folgt die tägliche Bibellesung des Handwerker-Patriarchen am Kopfende des Tisches. Und damit auch klar wird, was gemeint ist, schliesst sich das Gegenbild an: der Kronprinz zur selben Zeit noch am Spieltisch in grosser Gesellschaft – verschlagene Gesichter, französische Floskeln, falsches Spiel. Der König nimmt nach dem Frühstück die tägliche Parade ab: «Guten Morgen, Grenadiere!» «Guten Morgen, Majestät!» Anschliessend kanzelt er vor der Front den eigenen Sohn, der zu spät gekommen ist, als «Hurenkerl» ab. Währenddessen verhandelt im Schloss der englische Gesandte mit der intrigierenden Königin: «England wird glücklich sein, wenn eine Heirat zwischen Prinzessin Wilhelmine und dem Prinzen von Wales ...»; darauf die Prinzessin, in der Ecke schmollend: «Ich mag ihn aber nicht!» (,Der alte und der junge Königs Hans Steinhoff 1935)

Allzumenschliche Familienprobleme, aber die Attitüde des biedereren Bürgers, der die Karbonadenrechnungen seines Kochs zu überprüfen nicht ansteht, um ihn für seinen Betrug eigenhändig durchzuprügeln, passt offenbar bruchlos zur grossen Geste imperialer Gewalt: «*Ich will* Preußen gesund machen. Wer mich daran hindern will, ist ein Lump. Und Lumpen schone ich nicht!» (a. a. O.) Der König durchschaut alle, trifft über alle einsame Entscheidungen, um dann zu jammern: «Warum liebt Ihr mich nicht?» (a. a. O.)

Die Einsamkeit der Mächtigen also hebt sich erst vor der Geborgenheit, die ihnen entgeht, recht ab.

Friedrich zu seinem Bruder: «Ihr konspiriert gegen mich! Alle! Meine eigene Familie und viele meiner Generale. Aber für Verräter ist kein Platz in meinem Staat. Man sollte Euch den Kopf abschlagen!» (,Der grosse König' Veit Harlan 1942)

Mit dem tragischen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung garnierte, undemokratische, nicht begründete, aber als «Staatsraison» behauptete Führerentschlüsse: dieses Modell bestimmt viele der hier in Frage stehenden Filme.

Aber die totale Öffentlichkeit und unmittelbare Willkür einer feudalen Königsexistenz sind hier bereits von Politik als der hohen Kunst der Verstellung und der umfassenden, auf einem System von Geheimpolizei beruhenden Kenntnisse abgelöst, so wie in die riesigen Spiegelsäle von Versailles unter Ludwig XV. Geheimkabinette und verborgene Treppen eingebaut wurden (s. dazu Grawert-May 1980).

Friedrich der Grosse zum Beispiel wird als einsam, zynisch, allen überlegen, alles durchschauend, voller Weitblick und Täuschung dargestellt.

Nur seinen Windspielen kann er vertrauen, ist sonst umgeben vom Gemau-schel der Antichambrierenden, der weichen, «femininen» Masse: «Wenn man etwas für recht und notwendig erkannt hat, muss man es durchsetzen, auch gegen die öffentliche Meinung.»

«Mein Bruder, Sie sind ein Despot!»

«Ich will auch ein Despot sein!»

Den Hund streichelnd: «Nur meine Tiere sind immer zufrieden mit mir.» (,Der Alte Fritz', Gerhard Lamprecht 1927)

Und auch hier kommen die Gegenbilder: die Königin inmitten ihres Nährkränzchens; der putzsüchtige Kronprinz; der König, wie er sich beim Essen bekleckert; die kleine Tochter eines Potsdamer Korporals, die den guten König um Hilfe für ihren gichtbrüchigen Vater bittet: «Vater, der König lässt schön grüssen.»

Der junge Prinz Heinrich hat sich heimlich zum König ins Feld geschlichen.

Der Prinz: «Onkel, ich bitte Sie um Verzeihung.»

Friedrich: «Onkel? Ich bin Dein König!»

Der Prinz: «Majestät!»

Friedrich: «Na, nu iss mal erst, mein Junge.» (,Der grosse König' Veit Harlan 1942)

Der Titan in Pantoffeln: die verängstigte Sehnsucht des Bürgers nach dem Heroischen, das konsequent zu beschwören er doch nicht wagt – sei es, dass er es ins Menschlich-Allzumenschliche zurücknimmt oder, wie den Westernhelden, weitab anlagert –, prägt auch das Künstlerbild. Den Herrschergestalten in

der eisigen Höhenluft der Macht wahlverwandt («Ein Künstler ist auch ein König in seiner Welt» und «Was er mit dem Schwert geschaffen hat, will ich mit der Kunst verherrlichen»; ‚Andreas Schlüter‘, Herbert Maisch 1942), haben sie jedoch gleichermaßen im imperialen Zugriff Einschränkungen hinzunehmen. Der verschwenderische König Friedrich L, ausschweifend, prachtliebend, und Andreas Schlüter, der schlichte, biedere, unhöfische Hausvater, allein seiner Kunst verschrieben, dort aber von ebenso grenzenloser Machtgier wie sein Herr, verstehen einander:

Der König: «Ein Bau von majestätischer Wirkung. Er hat genau verstanden, was ich will. Ab heute ist Er mein Schlossbaumeister.»

Schlüter: «Der Schlossplatz soll ein Forum werden, wie es in Europa nur das alte Rom vorzuweisen hat. Ein gigantischer Plan!» (Damit steckt er sich seine Tonpfeife an! !).

Und wenn Schlüter auch seine Unfähigkeit beklagt, sich dem Hofleben anzubequemen – die im Übrigen nur temporär ist: «Ich bin diesen Scharlatanen nicht gewachsen, die Zeit ist gegen mich!» –, so weiss einer seiner Freunde doch von ihm zu sagen: «Da ist bald kein Mass mehr, und Mass halten muss auch der grösste Künstler.» (a. a. O.)

c) *Arbeitsethos*

Weitere Grenzen sind den Herrschern zum Anfassen, der Macht zum Begreifen in einer selbst für sie geltenden bürgerlich-protestantischen Arbeitsethik gesetzt.

«Die Zeit, die ich noch lebe, gehört nicht mir, sondern dem Staate ... Es ist nicht notwendig, dass ich lebe, wohl aber, dass ich arbeite.» (‚Der Alte Fritz‘, Gerhard Lamprecht 1927)

Am Ende des Siebenjährigen Krieges jubelt und feiert das Volk. Der König aber, krumm und schäbig inmitten der barocken Pracht seines Schlosses, weiss nur von Pflicht und Entsagung:

«Meine Herren, wir gehen unermesslicher Arbeit entgegen. Die Magazine sind leer, und alle unsere Mühe wird kaum hinreichen, unser Volk zu ernähren. Solange ich meine Augen offen habe, will ich für den Staat tun, was ich kann und noch etwas mehr. Um meine Gesundheit und die Bequemlichkeit meines Herzens will ich mich nicht kümmern. *Der Krieg ist aus, der Dienst geht weiter. Meine Herren, tun Sie Ihre Pflicht!*» (‚Fridericus‘, Johannes Meyer 1936)

Der riesige Schatten des gebeugten, sorgenbeladenen Königs in einer einsamen Bauernkate draussen im Felde senkt sich über die Inschrift «Sanssouci» an der Fassade des Potsdamer Schlosses. (‚Der grosse König‘, Veit Harlan 1942)

Es ist diese Seite, die den Hauptzug der populären Preußenlegende ausmacht.

d) *Abwehr welscher Verweichlichung*

Friedrich Wilhelm I. vernichtet bei einem grossen Zusammenstoss mit dem Kronprinzen, der seine Nächte unter Glücksrittern und Falschspielern aus Frankreich durchbringt, dessen französische Bücher:

«Was hat er studiert, der Kronprinz von Preußen? Hat er Steuern, Zölle, Staatswissenschaften studiert? Hurenlektüre, Schweinereien! Ins Feuer damit! Lies Du die Bibel, lies im Deutschen Recht; lies, wie man Ödland besiedelt und Wüsteneien den Preußen fruchtbar macht! Das ist Deine Pflicht! ... Meine Welt ist Preußen und nicht Frankreich und nicht Rom. Die Herodots und Tacitus' und Livius', die können uns nicht helfen. Was wissen die von Ostpreußen und von Pommern! Ihre feine Sprache: kann ich sie in der Armee gebrauchen oder in der Landwirtschaft? Für Dich, Du parfümierter Affe, sind meine Grenadiers Canaillen, das weiss ich. Aber ein Französchchen, ein Komödiantchen, das sind Seine Abgötter! Ich aber sage Ihm: wer hier im Lande einmal herrschen will, der hat zu arbeiten und zu sparen und nicht zu lumpen. Die Grenadiere sind wichtig, nicht die Tanzmeister!» (,Der alte und der junge Königs Hans Steinhoff 1935)

Ein Standardarrangement des Gegensatzes «preußisch-welsch» ist die Art, wie im preußischen und österreichischen Heer jeweils Entscheidungen gefällt werden; kaum einer der Filme verzichtet auf solches Schwarzweiss.

Weiss-golden strotzend die Uniformen des höfisch-gemütlichen Generalstabes der Österreicher, der – umfänglich an Mitgliedern – in Schlössern lebt, Sektgläser in Händen, charmant zu den Frauen.

Prinz Karl von Lothringen rauscht im weiten weissen Mantel herein: «San's kommod, meine Herrn!», und überspielt lächelnd, leichthin den vorsichtigeren General Daun: «Wir drücken ihn einfach mit seiner Potsdamer Wachparad' aus Schlesien 'naus, und damit ist die G'schicht erledigt. Ich möcht' zu Weihnachten wieder zu Hause in Wien sein.» (,Der Choral von Leuthen', Carl Froelich 1933)

Keine Frage, dass sich solche Uernsthaftigkeit bitter rächen wird.

Maria Theresia zu Graf Kaunitz: «Reden wir nicht mehr von Politik! Wollen wir uns doch nicht anstecken lassen von die Preußen. Man muss ja net immer arbeiten.» (,Der grosse König', Veit Harlan 1942)

Schwarzen, fleckigen Rocks dagegen der einsame Preußenkönig – krumm und hustend in einer finsternen Bauernkate – führt zu tiefer Nacht neben seinem Krieg noch die Staatsgeschäfte weiter: «Die königliche Münze ist angewiesen, den Silberschatz meiner Schlösser raschest in Talers umzuprägen.» (,Der Choral von Leuthen', Carl Froelich 1933)

Die leichteren, erotischen Elementesind – positivgenommen – zu dieser Zeit in eine eigene Filmgattung, den Revuefilm abgewandert, obwohl man einmal genauer hinschauen sollte, ob sie sich dort auch wirklich wiederfinden.

«Das stille Buch malt immer mehr der Väter Zucht und Sitte; den Lichtern Hollywoods, die nur in den Traum gingen, folgen die Parademärsche Preußens, die auch ins Blut gehen; das Pläsier zieht ... den Rock übers Knie und Vater Rhein hat längst Valenzia besiegt. Filme, die vor Kurzem nur läppische Heiterkeit oder faszinierende Salons zeigten, ziehen zum Zwecke weit exakterer Ablenkung in die Befreiungskriege aus .. So wird die Leere der *Zerstreuung* (an die keiner geglaubt hat) jetzt eine der *Berauschung* ..(Bloch 1979, S. 59) Und: «Die Berauschung ist ein ahnungsvollerer Bürgerengel als die Ironie.» (Bloch 1979, S. 202)

4. Gefesselte Körper: Zum Zusammenhang von Sexualität und Faschismus

«Wir haben das Geschlecht für verjährt gehalten; wir haben die Konvention getroffen, von ihm nicht mehr zu sprechen. Die angetraute Metzgerin, in sozialer Bindung gezähmt, schien nur so viel Wärme zu spenden, als unserem Behagen unentbehrlich war, und was sie sonst an Feuer hatte, reichte hin, unsere Suppe zu kochen. Da kommen wir ihr darauf, dass sie all' die Zeit ihre Wonne nicht unserem Wahn geopfert, nein, unsern Wahn ihrer Wonne dienstbar gemacht hat ... Was es an Hemmungen der Lust in der Welt gibt, wurde zur Hilfe, und die gefesselte Liebe liebte die Fessel, die geschlagene den Schmerz, die beschmutzte den Schmutz. Die Rache des verbannten Eros war der Zauber, allen Verlust in Gewinn zu wandeln. Schön ist hässlich, hässlich schön, und was den wachen Sinnen ein Abscheu ist, lockt sie in die Betäubung der Wollust. Die Prinzen des Lebens konnten es nicht fassen, aber die Prinzessinnen lagen bei den Kutschern, weil es Kutscher waren, und weil die Prinzen es nicht fassen konnten.» (Kraus 1964, S. 280)

Die in den letzten Beispielen erkennbare Angst, nur ja ein rechter Mann zu sein, nicht weich zu werden, ist offensichtlich auch die Angst vor dem Bereich, an dem sich das unter anderem erweisen könnte, die Angst vor Sexualität, vor weiblicher zumal, Angst eigentlich vor Weiblichkeit überhaupt (s. dazu Theweleit 1977).

Dass der Faschismus als Kultur bestimmte erotische Dimensionen hat, ist lange und nicht nur Wissenschaftlern bekannt. Schwierig bleibt es, in der Analyse dieses Zusammenhangs über sexualpathologische Reduktionen hinauszukommen (ein typisches künstlerisches Beispiel solcher Bewältigung ist Zadeks Inszenierung von Falladas ‚Jeder stirbt für sich allein‘ am Berliner Schillertheater im Januar 1981; ein wissenschaftliches: Michael Siegerts ‚De Sade und Wir. Zur sexualökonomischen Pathologie des Imperialismus‘ [Siegert 1971]). Die sehr viel differenzierteren faschistischen Appelle an Jugend, Schönheit,

Sinnlichkeit und Hoffnung sind erst wieder ernst zu nehmen: «Tomorrow belongs to me» (,Cabaret', Bob Fosse, 1972) (s. auch: ,Frauen und Film', Nr. 14. Dezember 1977).

Widersprüche im Verhältnis des Faschismus zur Sinnlichkeit lassen sich wohl mit einem Denkmodell, wie es Foucault in seiner Interpretation des bürgerlichen Diskurses über Sexualität entwickelt hat, am besten herauspräparieren. Danach ist auch und gerade die Verteufelung von Sexualität eine intensive, affektiv besetzte Beschäftigung mit ihr, so dass, wer die Geschichte sexueller Unterdrückung nur negativ liest, auf ebendiese Mechanismen von Verdrängung und Reaktionsbildung hereinfällt (s. Foucault 1977). Die bisher benutzten, dichotomischen Kategorien von Unterdrückung, Unmenschlichkeit und Gewalt reichen also nicht aus; die faschistische Körpermagie hat viele Facetten. Einerseits beschwört sie in einer abstrakten, rationalen Welt die abgedrängten Sehnsüchte nach Körperlichkeit und Personalität; auf der anderen Seite kann auch sie diese Körper natürlich nur als eingegrenzte, gedämpfte, eben entsexualisierte zulassen. Dieser Widerspruch darf nicht in logische Oppositionen aufgelöst werden; er ist auszuhalten, seine Bewegungsform dialektisch zu bestimmen.

Und auch Theweleits Typologien fassen solche Dialektik nicht. Eine Reduktion von Frauen auf die vermeintlich klar definierbaren Figuren der Mutter und Schwester – ohne sexuelle Ansprüche – oder der roten Hure – in ihrer Sexualität aufs Quantitative beschränkt – durch von einer fließenden, grenzenlosen Weiblichkeit in Angst und Schrecken versetzte anal-retentive Männercharaktere lässt schnell vergessen, dass auch diese eindämmenden, panzernden Strategien noch das Benennen dessen, was da gebannt werden soll, voraussetzen. Es gibt keine Mutter, keine Schwester ohne Inzestwünsche, keine Demonstration gesunder Körper in der Blut- und Boden-Kunst ohne sexuelle Untertöne, wie öde und simpel strotzend diese Körper immer sein mögen.

Eine andere Möglichkeit erscheint etwa in Leni Riefenstahls Bergfilm ,Das blaue Licht' (1932), der eine von Arnold Fanck kreierte Folge mystifizierender Bergfilme abschliesst. (Zum Zusammenhang von «Gebirgskult und Hitlerkult» s. Kracauer 1979, S. 271). Hier wird Natur beseelt, aber auch dämonisiert und Sexualität eben diesem dämonischen Reich zugeschlagen; Wesen wie die Junta in ,Das blaue Licht' oder auch die Maria in Fritz Peter Buchs ,Katzensteg' von 1937 (der seltsamste Film, den ich in diesem Zusammenhang gesehen habe) passen nicht in die geordnete Welt der Dörfer; ihrem Sog nachzugeben bedeutet Tod und Verderben; schliesslich sterben sie selbst, und die Welt ist kälter und trauriger, aber einfacher geworden.

Eine unterschwellige Erotik bestimmt viele Filme dieser Zeit, etwa in Georg Jacobys ,Kadetten' von 1931 das Mutter-Stiefsohn-Verhältnis oder in Arthur Maria Rabenalts ,... reitet für Deutschland' von 1941 die Bindung zwischen

Bruder und Schwester. Am offensichtlichsten wird das Problem jedoch in dem berühmten ‚Mädchen in Uniforme von Leontine Sagan (1931). Die Informationen, die hier gegeben werden, liegen durchgängig auf zwei Ebenen, die sich mischen. Zucht und Ordnung werden im Extrem zwar diffamiert (an der Oberin und ihrer Handlangerin), in einer gemäßigten Form aber durchaus gerechtfertigt. Die Gegenfigur des Fräulein von Bernburg ist nur bedingt eine. Sie, die alle Liebe der Mädchen auf sich zieht, beruhigt ihre Favoritin, zu der sie eine erotisch zumindest unklare Beziehung hat, wiederholt in sehr «preußischem» Ton: «Du musst zur Vernunft gebracht werden!» Sätze wie «Das Vaterland braucht eiserne Menschen!» und «Frau Oberin, was Sie Sünde nennen, das nenne ich den grossen Geist der Liebe, der tausend Formen hat» sind so unvereinbar nicht, wie sie scheinen. Eine erotisch ausserordentlich intensive, aber mit sehr feinen, alles nur andeutenden Mitteln geformte Szene – Fräulein von Bernburg gibt den Zöglingen ihres Schlafsaals den Gute-Nacht-Kuss – wird kontrastiert vom Gleichschritt der uniformiert Aufmarschierenden am nächsten Morgen; das Schlussbild einer durch die Liebe und Menschlichkeit der Mädchen gedemütigten, abtretenden Oberin, untermalt vom Zapfenstreich. So holt der Film seine Behauptungen immer noch rechtzeitig zurück; er bezieht seinen Reiz aus der Spannung zwischen einer benannten Sinnlichkeit und ihrer Unterdrückung, ist kein simples Plädoyer fürs eine gegen das andere.

Und das zeigt wieder, dass eine Inanspruchnahme von Sinnen und Körpern nur im Zugriff auf Schichten möglich ist, die in der bürgerlichen Gesellschaft tabuisiert sind, dass aus eben dem Grund Körperlichkeit dann lediglich als distanzierte, schablonenhafte erscheinen darf. Wenn Körper einander sich zuwenden wollen, werden sie in Posen des Sichabkehrens, der Abgrenzung und Erstarrung wieder eingefangen: «Du musst jetzt gehen!» (Fräulein Bernburg zu Manuela in ‚Mädchen in Uniform‘). Eine ähnliche Dialektik bewegter, aber gleichzeitig gefangener, gefesselter Körper beherrscht die meisten Revuefilme (z.B. den Tanz der La Jana um eine Ritterrüstung oder den Tanz um den Sombrero in Hans H. Zerletts ‚Es leuchten die Sterne‘ von 1937/38).

Wir haben hier offenbar einen Grundwiderspruch präfaschistischer und faschistischer Filmästhetik vor uns: so wie einerseits die Sichtbarmachung und Heroisierung von Staatsfunktionen ohne ein gewisses Mass an voller, kompakter Körperlichkeit nicht auskommt, andererseits die berufene Personalität nur dazusein scheint, um resignativ in Fesseln der Pflicht und Entsagung geschlagen zu werden, so geht es auch in den Königsfiguren der Preußenfilme ums Beschwören *und* Einschränken von Körpern und ihrer Sinnlichkeit. Die dürre, eingetrocknete, verzogene Gestalt Friedrichs des Grossen zwischen drei Frauen, denen der Film trotz aller Denunziation einen Rest von Sinnlichkeit,



Zwischen Autorität und Zärtlichkeit: Fräulein von Bernburg und die Schülerin Manuela. Dieselbe Szene mit Dorothea Wieck und Herta Thiele (1931) und mit Lilli Palmer und Romy Schneider (1956) in ‚Mädchen in Uniform‘

grösser allemal als die des männlichen Heros, lassen muss: die Pompadour ist klug und intrigant, vor allem mit erotischen Mitteln, aber syphilitisch; Maria Theresia die gewaltige Mutter, aber ausschweifend verfressen; die Zarin Katharina schliesslich herrisch und auffahrend, aber ohne das morgendliche Quantum an Alkohol nicht in der Lage, sich auch nur aufrecht im Sessel zu halten. Womit bezahlt diese Männerfigur ihre aus Angst vor weiblicher Sexualität geborene starre «Überlegenheit», und wieviel Lebendigkeit steckt noch in den rampolierten Frauengestalten! (,Fridericus', Johannes Meyer 1936)

Staatsraison und Pflicht – Sieger über Wärme und Sinnlichkeit; Sexualität als eingeschränkte, verhinderte: Friedrich der Grosse deckt zärtlich die während einer Unterbrechung ihres Rendezvous durch Staatsgeschäfte eingeschlafene Tänzerin Barbarina zu, schleicht – in den ungeheuren Kanonstiefeln, die er, wiewohl sie aufs Schlachtfeld, zur Jagd gehören, doch ebensowenig jemals ausziehen scheint wie Prince Valiant sein Kettenhemd, das Markenzeichen der Figuren muss gewahrt bleiben – auf Zehenspitzen (Otto Gebühr!) aus dem Kabinett; dann lächelnd mit leiser Stimme zur Ordonanz: «Sorg' Er, dass sie nicht gestört wird!», anschliessend laut und hart: «Vier Uhr Wecken wie gewöhnlich! Wenn ich nicht aufstehen will, kaltes Wasser!» Am nächsten Morgen der König allein im riesigen Bett: ein zerdrücktes, müdes Altmännergesicht.

Friedrich steht am Ende des Films versunken vor dem Bild der Tänzerin, die er gerade, in seinen Annäherungsversuchen immer wieder von Haupt- und Staatsaktionen abberufen, in die Hände eines jungen Adjutanten gegeben hat («Frauen gibt es viele, Bach nur einen!») und wird vom alten Dessauer angesprochen: «Majestät, das Volk hat sich's nicht nehmen lassen, Ihnen zu danken.» Friedrich tritt auf den Balkon, grüsst sein Volk, das allein ihn mit glühenden Liebesblicken anzurühren würdig ist, bleibt aber danach noch einmal vor dem Bild stehen. (,Die Tänzerin von Sanssouci', Friedrich Zelnik 1932)

Friedrich begegnet, noch älter und krummer geworden, zum letztenmal seinem Jugendfreund, dem Lordmarschall von Keith. Die beiden Alten, resigniert, schonungslos ehrlich, am Ende ihrer Tage, einer Zeit; vor der Türe ihre Ebenbilder: die preußischen Generäle, gealterte, rauhe Haudegen. Unter ihnen zwei junge, elegant und prachtvoll gekleidete Gesandte aus Österreich, Graf Cobenzl mit einem besonders schönen Begleiter. Der nun fällt bei der Audienz nach einer ablehnenden Antwort Friedrichs ihm zu Füssen, küsst seine Hand: «Majestät, ich bin einer Eurer glühendsten Verehrer!» Der Zuschauer mag sich denken, gut, warum nicht. Im Film aber erstarrt der König, wendet sich voller Ekel über den offensichtlich inszenierten homosexuellen Anschlag ab und wirft die beiden hinaus. (,Der Alte Fritz', Gerhard Lamprecht 1927)

Es war nicht immer nur ‚Lützows wilde verwegene Jagd‘, die über die deutsche Leinwand galoppierte

Eine Anmerkung zum Preußentum im Film

Eberhard Spiess

Preußen, das waren die Kreuzritter mit ihrem Zug nach Osten, das war das Herrscherhaus der Hohenzollern mit Grossmachtsanspruch in Europa, das war Kant mit dem Pflicht- und Ehrbegriff seiner Philosophie, Lessing als Freigeist und wichtigster Vertreter der Aufklärung in Deutschland, Schlüter, der Bildhauer des Grossen Kurfürsten und der Schlusssteine mit den Köpfen sterbender Krieger am Berliner Zeughaus, Heinrich von Kleist, ehemaliger Gardeoffizier und dann Dichter des ‚Prinzen von Homburg‘, die Brüder von Humboldt, Wilhelm als Philosoph mit seinen Gedanken zur Wirksamkeit und den Grenzen des Staates, und Alexander als Forscher auf den Gebieten der Geographie und der Botanik, Moses Mendelssohn, Verfechter der Toleranzidee, des Monotheismus und der Gewissensfreiheit, Rahel Varnhagen, des liberal-demokratischen Diplomaten Karl August Varnhagen von Ense geistvolle Gattin mit ihrem einflussreichen Salon der Literaten und Künstler im Berlin des Biedermeier, Hegel mit seinen Gedanken über die Staatsautorität in Sittlichkeit und Moralität, Johann Gottlieb Fichte mit «Alle Kraft des Menschen wird erworben durch Kampf mit sich selbst und Überwindung seiner selbst» und den ‚Reden an die deutsche Nationen die 1824 von der preußischen Reaktion sogar verboten wurden, das waren die Baumeister, Bildhauer und Maler Knobelsdorff, Gilly, Schinkel, Schadow und Rauch, die das Gesicht Berlins, Potsdams und der Landsitze in Brandenburg und Ostpreußen in geboten und geschätzt sparsamer, klassischer Eleganz mitprägen halfen, die Staatsminister Stein und Hardenberg, die Militärs Blücher, Gneisenau, Scharnhorst, Yorck und Roon sowie der Kriegswissenschaftler und Philosoph Carl von Clausewitz, das war Menzel, der impressionistische Maler, ganz und gar unpathetisch, auch bei Darstellung der preußischen Geschichte, Fontane, der Chronist Berlins und der Mark als wohlmeinender und kritischer Beobachter des Adels und des Bürgertums. Da fällt aber auch Reformation, Hugenottenintegration, Aufklärung, Befreiungskriege und Kolberg unter diesen Begriff. Niemals jedoch war Preußen ein Volk, niemals eine Nation, günstigenfalls eine äusserlich geeinte Lebensgemeinschaft, aber immer eine anerzogene Mentalität, eine innere, ungünstigenfalls und oft unnötigerweise auch äussere Haltung.

In Besonderheit ist Preußen Friedrich der Grosse und aufgeklärter Absolutismus – im Machtstreben von ihm selbst halb in Frage gestellt: «Wir öffnen die Grossmächte nach, ohne es zu sein» –, Bismarck und Reichsgründung, Wilhelm II. und dynastischer Abschluss. Und nicht zu vergessen: Preußen ist auch «Suum cuique», «Mehr sein als scheinen», die deutsche Eiche mit strapazierter Symbolträchtigkeit, Borsig, das Trocken-Wohnen, Franz Biberkopf, Stauffenberg und Dönitz.

Alle diese entwicklungsgeschichtlichen Beispiele von Geisteskultur und Macht- oder Realpolitik, alle die erwähnten Persönlichkeiten sind entweder realiter oder, sublimiert in Weitergabe ihrer Auswirkungen und Anschauungen, durch den Film, und gelegentlich sogar durch den ausländischen, für entsprechende visuelle Umsetzungen annektiert worden, was natürlich nicht ohne Entstellungen der Historie aus Vorsatz oder Unkenntnis geschehen konnte.

Dennoch häufig von der grossen Öffentlichkeit mit Beifall aufgenommen, aber selten reflektiert, machen die Ergebnisse erstaunt und betroffen zugleich, besonders bei der Feststellung, dass sogar in der Weimarer Republik eine überaus grosse Anzahl solcher Filme entstanden ist, die vornehmlich im militärgeschichtlichen Bereich und in vaterländischen Traditionen sogenanntes preußisches Gedankengut idealisierten.

Kann der Film nur in seinen gelungensten Werken künstlerisch-ästhetisches Ausdrucksmittel von Phantasie und Fiktion sein, so ist er aber doch fast immer und auf vielfältigste Art und Weise ein Vehikel zum Transport von Zeitgeschichte. Da nimmt es denn auch keinesfalls Wunder, dass er sich bewusst und in hohem Masse historischen Geschehens bemächtigt hat.

Was bei den filmischen Umsetzungen augenfällig wird, sind immer die zweifelhaften Eigenschaften, wie beispielsweise der blinde Gehorsam in Ministerialbürokratie oder Amtsstuben und der Militarismus mit seinen visuell ergiebigeren Paraden und Schlachten, die ja für die Filmemacher der ersten vier Jahrzehnte unseres Jahrhunderts in ihrem Spieltrieb mit dem neuen Medium auf jeden Fall wirkungsträchtiger und besonders nach 1933 auch einprägsamer im Hinblick auf nicht unerwünschte und später auch gewollte politisch-vaterländische Aussage sein mussten. Die diskreten, weit mehr erfreulichen Eigenschaften und Begabungen preußischen Denkens und Handelns mit der Kamera nachzuzeichnen, dürfte kaum so attraktiv gewesen sein. Auch Sparsamkeit war beim Film weder vor noch hinter der Leinwand sehr gefragt. Schon in einer Zeit, in der Filme noch nicht mit dem Aufwand von zig Millionen hergestellt wurden, war es immer etwas teurer, aufwendige, darunter in erster Linie geschichtliche filmische Bilderbogen herzustellen. Auch Bescheidenheit wurde im Grunde nur selten vom Focus der Atelierscheinwerfer erfasst. Selbst wenn sie kleinbürgerliches oder gar ärmliches Milieu beleuchteten, war die notwendige Filmarchi-

tektur meistens teurer als das Drehen an einem der doch zahlreich genug vorhandenen Originalschauplätze in Berlin und anderswo. So konnte auch die zurückhaltende preußische Stileleganz des Rokoko friderizianischer Prägung oder der bürgerlich karg-gediegene Stil des Berliner Biedermeier nur als Ausnahmefall über die Projektoren geflimmert werden. Es bleiben daher neben den vielen, sich zum grossen Teil übermässig national gebärdenden Filmen, in denen Friedrich II. als «der Grosse» oder «der Alte Fritz», mit oder ohne Krückstock und Flöte in Dauerverpflichtung dargestellt von Otto Gebühr, Geschichte machte, nur wenige Filme übrig, die mehr oder weniger stark etwas von dem vermitteln, was in Pflichtverständnis sowie innerer und äusserer Unbestechlichkeit der Begriff des Preußentums auch bedeuten kann.

Es fällt schwer, der freiwillig gestellten Aufgabe gerecht zu werden, innerhalb der zahlreichen, einschlägigen Filmproduktionen Arbeiten herauszufinden, die ohne grundlegende Einschränkungen vom Thema her als positive Beispiele gegenüber der überwiegenden Mehrzahl von patriotisch-hochstilisierten und häufig sogar historisch geklitterten Filmepen bestehen können. Dazu gehören, und das ist schon erfreulich genug, in erster Linie die zahlreich vom Film und dann später auch vom Fernsehen adaptierten Werke von Theodor Fontane, wobei zu deren unterschiedlichen formalen Behandlungen aber nichts gesagt werden soll. Selbst bei solchen Filmen, in denen aus nach Gehalt und Gestalt verschiedenen Gründen in eine positive oder negative Richtung weisende typische Akzentuierungen mehr oder minder stark gesetzt werden, ist dennoch der Autor mit Absichten und Auffassungen immer so gegenwärtig geblieben, dass ich das sichtbare Ergebnis niemals einer Bausch-und-Bogen-Verurteilung im Sinne pervertierter hier zur Debatte stehender Prinzipien aussetzt. Sie, dann die beiden konstruktiv-kritischen Versionen nach Zuckmayers ‚Hauptmann von Köpenick‘, unter denen diejenige von Richard Oswald ihrer offensichtlichen Stoffgerechtigkeit wegen vorzuziehen ist, sowie auch Franz Biberkopfs, der Hauptgestalt in den Romanverfilmungen von ‚Berlin – Alexanderplatz‘ nach Döblin, auf geradem Wege über Fichtes Überwindungsmaxime zum griechischen «Erkenne dich selbst» verlaufende Wandlung reichen aber wohl kaum aus, um überzeugend eine Verteidigungsrede für die bisherigen Anstrengungen des Films als einer beispielhaften und schätzenswerten Projektionsfläche zur Vermittlung preußischer Tugenden zu halten.

Unter diesen Betrachtungen darf einen Preußen schon die Erkenntnis bekümmert machen, dass dieses Medium eine derartige Möglichkeit bisher nicht hat ausschöpfen können oder wollen, aber es fällt ihm als solchen auch nicht schwer, dies eingestehen zu müssen, selbst wenn auf ihn der Sinnspruch

«Niemand ist Preuße, denn aus Not.

Ist er's geworden, dankt er Gott»

nicht zutreffen sollte. Oder ist er sich dessen nicht bewusst geworden?

Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik

Helmut Regel

Den ersten Fridericus-Grossfilm der Weimarer Zeit, ‚Fridericus Rex‘, brachte die Ufa mit ihrem eingespielten Vertriebsapparat in die Kinos. ‚Sturm und Drang‘ und ‚Vater und Sohn‘, die beiden ersten Teile, kamen im Januar 1922 heraus; der dritte und vierte Teil, ‚Sanssouci‘ und ‚Schicksalswende‘ folgten im März 1923. Inszeniert und in seiner 1919 gegründeten Firma selbst produziert hatte den ursprünglich dreiteilig angelegten Film mit dem Untertitel ‚Ein Königsschicksal‘ der gebürtige Ungar Arzen von Cserépy.

Da sich die Ausführungen dieses Beitrags auf die heute erhaltenen bzw. durch Umkopierung gesicherten Filme konzentrieren, soll hier nur der vierte Teil ‚Schicksalswende‘ ausführlich behandelt werden. Cserépy lässt darin zwei Bilder Friedrichs einander folgen, das Hiobs und das des Heroen, der sich aus der Niederlage erhebt. Die Dramaturgie verzichtet dabei – im Gegensatz zu den späteren Fridericus-Tonfilmen – auf Parallel- oder Nebenhandlungen. Friedrich stellt die durchgehende Zentralfigur, ohne Gegenspieler-Kontrapunkt. Stets ist der König entweder selbst in der Szene, oder die Ereignisse spielen sich wie die Schlacht von Leuthen – unter seinen Augen ab, im Blickfeld der Feldherrnhügel-Perspektive. Die Einheit von Ort und Zeit wird lediglich von zwei Rückblenden durchbrochen. Den Hintergrund für das Hiob-Bild gibt das Bauernhaus ab, in dem der König auf den entscheidenden nächsten Tag der Schlacht wartet. Eine Atmosphäre von Klaustrophobie baut sich auf. Die enge, meist dunkle Bauernstube spiegelt als Seelenlandschaft den Zustand Friedrichs wider, der sich dort verkrochen hat. «Hiobsbotschaften» treffen ihn in schneller Folge: Die Verpflegung reicht nur noch für zwei Tage; Minister Finckenstein und der Thronfolger fordern Friedensverhandlungen; die Russen haben Schloss Charlottenburg ausgeraubt; General Finck musste kapitulieren; Meuterer dringen ein; Friedrichs Lieblingsschwester Wilhelmine ist gestorben; General von Wedell wurde tödlich verwundet. Diese Eskalation von Schicksalsschlägen haben die Drehbuchautoren in Anlehnung an Molos ‚Fridericus‘-Roman durch freizügigen Umgang mit den historischen Fakten erreicht, indem sie Ereignisse von 1758, 1759 und 1760 in den November/Dezember 1757 verlegten.

Wenn hier die Grenze menschlicher Belastbarkeit bereits weit überschritten wird, so beweist es eigentlich Übermenschlichkeit, dass der König nicht zerbricht, sondern ohne Zuspruch von aussen einen Heroismus des Unterlegenen entfaltet. Während er zunächst nur erduldet, bestenfalls reagiert, agiert er nun seit dem Morgen des Kampftages. Mit dem befreienden Handeln korrespondiert die veränderte Szenerie: die weite Dorfstrasse mit der aufmarschierenden Armee und dann das unbegrenzte Schlachtfeld.

Das suggestive historische Beispiel einer deutschen Schicksalswende musste 1923, im vielleicht kritischsten Jahr der Republik von Weimar, den Nerv der Zeit treffen. «Jahr um Jahr währt die schwere Not, Jahr um Jahr kämpft Friedrich gegen eine Welt von Feinden», «Die gute Mannschaft ist tot», «Der jahrelange Krieg hat Heimat und Heer zermürbt», solche Kernsätze auf die Gegenwart zu beziehen, lag äusserst nahe. Im Schatten des Versailler Vertrages musste besonders aufmerken lassen, wie der Film das Thema Friedensschluss behandelte. Fridericus bekennt zwar: «Ich hasse nicht weniger den Krieg als Sie – und alle – er ist entsetzlich. « Andererseits verkündet er – ohne Begründung –, ein Friedensschluss jetzt mache es ihm unmöglich, in Zukunft Kanäle zu ziehen und Schulen zu schaffen. Von Schlesien, von der Behauptung gewaltsamer territorialer Vergrösserung ist da nicht die Rede. Das Plädoyer des Thronfolgers für einen Frieden um jeden Preis wird auf perfide Weise durch einen formalen Einfall diskreditiert. Die Kamera erfasst erst die Eleganz des Prinzen bis hinab zu den glänzenden Stiefeln und schwenkt dann von Friedrichs verdreckten Stiefeln über seine abgerissene Frontoffizier-Montur nach oben. Der Zuschauer kann mit dem König wortlos den Rücken kehren. «Das sind Zwischenfälle – die Weltgeschichte geht darüber weg», äussert Friedrich kurz darauf. Würde sie auch über die Weimarer «Erfüllungspolitiker» hinweggehen, die gerade einen solchen Frieden um jeden Preis geschlossen hatten? Und die in Versailles akzeptierte radikale Abrüstung, war das nicht eine Art Waffenstrecken? Wie man darauf reagiert, macht der König bei der Nachricht von Fincks Kapitulation vor: «Die Waffen gestreckt? ... Der Mensch ist wahnsinnig geworden!» Dann folgt unmittelbar der einzige physische Zusammenbruch Friedrichs.

Wer den Film als Gleichnis für die Gegenwart verstehen wollte und in der Hoffnungslosigkeit am Vorabend von Leuthen die aktuelle deutsche Niederlage und nationale Ohnmacht reproduziert sah, für den konnte bei konsequentem Paralleldenken eine Schicksalswende nicht unmöglich scheinen. Notwendig war dazu allerdings der friderizianische Geist von damals, waren Heroismus und Durchhaltewille («Habt Ihr unsere Siege vergessen?»), notwendig war vor allem eine Persönlichkeit vom fast übermenschlichen Zuschnitt der Fridericus-Figur, die die Hoffnung auf eine Wiederholung von Leuthen, wie der Film sie

weckte, zu erfüllen vermochte. Als eine solche Person stellte sich etwa der Mann dar, der acht Monate nach der Premiere des Films den Marsch zur Münchner Feldherrnhalle anführte.

Das äussere Erscheinungsbild Friedrichs ist stark von den Menzelschen Zeichnungen inspiriert. Obwohl der historische Fridericus von Leuthen erst 45 Jahre alt war, wird hier in Maske und Haltung bereits der «Alte Fritz» stilisiert. Otto Gebühr, seit 1920, seit Carl Boeses ‚Die Tänzerin Barberina‘ wegen physiognomischer Ähnlichkeit auf diese Rolle abonniert, hat mit seiner Mimik und Gestik dazu entscheidend beigetragen. Neben Menzel muss auch ein patriotischer Maler wie Arthur Kampf herhalten. Sein Gemälde ‚Friedrich der Grosse nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg‘, 1900 entstanden, wird in der Schlusszene des Films sehr exakt animiert. Veit Harlan, den die Szene offenbar beeindruckte, verlegte sie später in ein imaginäres gotisches Kirchenschiff (‚Der grosse König‘).

‚Der Alte Fritz‘ von Gerhard Lamprecht setzte 1927 da an, wo Cserépy die Vita Friedrichs enden liess, beim Siebenjährigen Krieg. In zwei Teilen, ‚Friede‘ und ‚Ausklang‘, verfolgt Lamprecht als ermüdend gründlicher Chronist die Jahre von 1762 bis zum Tode des Königs 1786. Nur der Epilog erhebt sich über die nüchterne, um historische Objektivität und Genauigkeit bemühte Biographie: Napoleon 1806 am Sarkophag Friedrichs – ein Genie huldigt dem anderen. Nicht zufällig findet sich diese Szene in Harlans ‚Kolberg‘ wieder. Mit langem, epischem Atem reiht Lamprecht spröde in Und-dann-und-dann-Manner Episode an Episode, die ihm häufig zu kulturhistorisch liebevoll ausgemalten Genrebildern geraten. Der Sparetat der kleinen Lamprecht-Filmproduktion mag das Dominieren der oft tableauähnlichen Interieurszenen mit erklären. Bei den Exterieurs fallen die Verwendung von Miniaturmodellen und die kümmerliche Statisterie der Massenszenen, Paraden wie Truppen im Feld, auf.

Der Fridericus des Films passt recht gut in die Weimarer Stabilisierungsjahre. Er kümmert sich um die Beseitigung von Kriegsfolgen und fördert den wirtschaftlichen Ausbau. Dem Kriegführen hat er abgeschworen: «Die Hüttenwerke sind nicht dazu da, um ewig Bomben zu giessen.» Der Bayerische Erbfolgekrieg, den der Film als «Kartoffelkrieg» ironisiert, ist mehr ein notwendiges politisches Manöver. Eine Gebietserweiterung, wie sie sein Bruder fordert, lehnt Friedrich ab.

Lamprecht weckt menschliche Anteilnahme an dem in Sanssouci Vereinsamen, den die Freunde verlassen oder dem sie wegsterben und den der Tod des Windspiels Alkmene aus der Fassung bringt. Körperlicher Verfall wird schrittweise vorgeführt. Der gichtgekrümmte König mit den zittrigen Händen, dem beim Husten Speisereste auf den Rockkragen geraten, oder Fridericus im Nachthemd ohne Perücke, das entspricht nicht ganz dem gewohnten Idealmo-



Der König als Mensch: Friedrich betrauert seinen toten Lieblingshund, ein Windspiel, in ‚Der Alte Fritz‘ (1927), zweiter Teil („Ausklang“)

nument. Auch negative Wesenszüge sind nicht ausgespart: Friedrichs Menschenverachtung, seine Heftigkeit, seine Härte, die er selbstkritisch eingesteht. Obwohl Lamprecht also seinen Fridericus differenziert und eine Glorifizierung der Monarchie oder gar der Hohenzollern vermeidet, hat dies dem Film beim monarchistisch oder sonst national programmierten Publikum offensichtlich nicht geschadet. Andererseits war wegen der kritischen Verweise, zum Beispiel auf die Soldatenschinderei (Spiessrutenlaufen), auch das Echo in republikani-

schen Kreisen – einschliesslich der Publizistik bis hin zum ‚Vorwärts‘ – nicht unfreundlich. Die Befürchtung, der Film könne im Wahljahr (Reichtagswahlen am 20. Mai 1928) die Wahlpropaganda der Rechten verstärken helfen, sah man nicht bestätigt.

Der erste Fridericus-Tonfilm, Gustav Ucickys ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ (1930), stilisiert einen Friedrich, dem als Mann des Friedens in fast tragischem Widerspruch böswillige Feinde den Krieg aufzwingen. Verdichtet wird dies sinnfällig in der Szene des Flötenkonzerts gegen Schluss. Das Dokument mit dem Angriffsbeschluss der gegnerischen Koalition ist auf das Notenpult gelegt, und der König erteilt, jeweils das Flötenspiel unterbrechend, seine militärischen Weisungen. Das geliebte Musizieren, Sinnbild des friedlichen Lebens von Sanssouci, muss er zum Täuschungsmanöver gegenüber den wartenden feindlichen Gesandten herabwürdigen.

Das Bild des Friedensfürsten, der in den Krieg getrieben wird, destilliert Ucicky aus der politischen Konstellation am Vorabend des Siebenjährigen Krieges. Im August 1756 steht die Offensivallianz Österreichs, Frankreichs und Russlands fest; Rüstungen und erste Aufmärsche sind im Gange. Sachsen ist im Begriff, dem Bündnis gegen Preußen beizutreten. Als besondere Schicksalsprüfung lässt es Ucicky dabei erscheinen, dass der Mann, der den Krieg nicht will, ihn auch noch eröffnen muss – mit einem Präventivschlag gegen Sachsen. Friedrichs Apologie des Präventivkrieges wird vom Film akzentuiert: «Der Angreifer ist nicht der, der den ersten Schuss tut, sondern der, der den Plan fasst, seinen Nachbarn anzugreifen.» Ein Reflex der «Kriegsschuldfrage»-Diskussion ist erkennbar, wie sie sich über die Frage der Alleinschuld Deutschlands am Ausbruch des Ersten Weltkrieges durch die Weimarer Jahre zieht. Die Rechtfertigung eines präventiven Einmarsches in Sachsen ohne Kriegserklärung dürfte der politisch interessierte Filmbesucher in Parallele zum deutschen Einmarsch in das neutrale Belgien 1914 gesehen haben – dies umso mehr, als Ucicky auch an anderen Stellen um aktuelle Querverweise bemüht ist. So fällt das Reizwort «Versailles»: Das Bündnis «wurde geschlossen zu Versailles; das bedeutet Krieg», äussert Friedrich.

Diesen aus den früheren Gebietserweiterungen des Königs für den Staat seiner Dynastie resultierenden Krieg verfälscht der Film zum nationalen Entscheidungskampf um Sein oder Nichtsein eines Volkes. «In diesem Kriege geht es um Selbstbehauptung oder Untergang», verkündet Friedrich, und zum Grenadierposten auf der Schlossterrasse sagt er: «Und wenn es hundertmal zu Hause schöner ist: wir müssen wieder hinaus, wir müssen uns verteidigen, sonst habt Ihr bald kein Zuhause mehr auf diesem Boden.» Im grossen Schlussappell schliesslich heisst es: «Der Ruhm der preussischen Waffen und das Wohl meines Volkes heissen mich handeln.»

Den Ruhm der preußischen Waffen verklärt der Film, der keine Schlachtszenen vorweisen kann, dann in Gestalt einer abschliessenden Parade. Im unwirklichen Atelierhalbdunkel gerät der Vorbeimarsch breiter Grenadier- und Reiterei-Formationen zur suggestiven Schlussapothese, voll von friderizianischen Emblemen wie den flatternden Adlerfahnen, untermalt von den bekannten preußischen Märschen. Friedrich selbst, bei der Abnahme der Parade in Denkmalpose erstarrend, fast eine Silhouette, scheint sich in ein Emblem zu verwandeln, mit dem der Film ausblendet.

Operiert ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ zunächst mit eingewurzelt deutschen Phobien von Isolierung, Einkreisung und von Verschwörung einer feindlichen Umwelt – frisch verstärkt durch die Erfahrung des Novembers 1918 und durch Versailles und seine Konsequenzen-, so wird der Betrachter mit einem trotzigem Heroismus entlassen. Auch gegen einen «fünfmal stärkeren Feind» marschiert man eben wieder, wenn es denn sein muss. «Wenn unsere Feinde uns den Krieg aufdrängen, so haben wir nicht zu fragen, wie viele sind es, sondern, wo stehen sie.» Mit dieser Glorifizierung unreflektierten Wehrwillens bezog die Ufa 1930 genau die Gegenposition zu der mit ‚Im Westen nichts Neues‘ gleichzeitig einsetzenden Reihe pazifistischer Filme.

Die politische Botschaft des Films ist geschickt mit einer gängigen Lustspielhandlung kaschiert. Im Gegensatz zu den meisten Fridericus-Filmen der Stummfilmzeit lockern die Tonfilme Friedrichs Biographie gerne mit Unterhaltungselementen auf. Im ‚Flötenkonzert‘ wird in die Haupt- und Staatsaktionen das private Geschick eines jungverheirateten Paares verflochten; der Ehemann, als Rittmeister wegen Geheimkurierdiensten zu selten zu Hause, entwickelt Argwohn gegenüber seiner vernachlässigten Frau und ihrem geckenhaften Ver ehrer. Eine solche Parallelhandlung erlaubt es, den Star Renate Müller in einer vertrauten Rolle zu präsentieren und das Fridericus-Bild mit einem neuen Farbtupfer zu versehen: Um die Offiziersgattin vom Seitensprung abzuhalten, spielt der notorische Weiberfeind bei einem Souper für zwei selbst den galanten Kavalier. Ucicky verfährt nicht ungeschickt dabei, das Denkmal Friedrichs auch mit menschlich-allzumenschlichen Zügen auszustatten. Der König kennt sich mit Kochrezepten aus, und er muss sich vom Flötenlehrer Quantz zu Recht sagen lassen, er vertrage die Wahrheit nicht.

Menzels Zeichnungen sind wieder einmal Quelle der Inspiration, etwa beim ersten – fast bühnenmässigen – Auftritt Friedrichs aus der Tiefe des Korridors; zuerst erscheint ein Windspiel, dann Gebühr mit Dreispitz und Krückstock wie aus dem Bilderbuch. Eigentlich selbstverständlich, dass auch das Flötenkonzert dem bekannten Menzel-Gemälde von 1852 genau nachgestellt ist.

Mit ihrer Melange von Rokoko-Ehekomödie und vaterländischer Ge-

schichtslektion traf die Ufa offensichtlich exakt die Unterhaltungs- und Erbauungsbedürfnisse eines überwiegenden Teils der Kinogänger. Nur ‚Die Drei von der Tankstelle‘ und ‚Drei Tage Mittelarrest‘ waren in der Spielzeit 1930/31 geschäftlich noch erfolgreicher als ‚Das Flötenkonzert‘, ein Ergebnis, zu dem nicht zuletzt der grosse Distributionsapparat (Ufaleih) das Seine beigetragen hatte.

Auch kleinere Produzenten musste das Ufa-Erfolgsrezept anregen. 1932 brachte die Aafa-Film AG ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘ heraus und liess bereits bei der Titelwahl Anklänge an das Ufa-Vorbild erkennen. Friedrich Zelnik führte Regie; er hatte sich für einen solch locker-komödiantischen Stoff durch die künstlerische Oberleitung bei ‚Die Mühle von Sanssouci‘ –1925/26 von Siegfried Philippi nach seinem Lustspiel inszeniert – empfohlen. Das Schnittmuster des ‚Flötenkonzerts‘ scheint durch. Fridericus täuscht die Beobachter der Feindmächte diesmal zwar nicht durch ein Flötenkonzert, sondern durch eine angebliche «Affäre»: Erlässt 1744 kurz vor Ausbruch des Zweiten Schlesischen Krieges die Tänzerin Barberina Campanini nach Berlin holen und macht ihr den Hof. Der Weiberfeind als *homme à femmes*, dieser Einfall wird wieder einmal ausgebeutet. Auch das Souper zu zweit fehlt nicht, von dem der König wie aus dem Flötenkonzert zur Befehlsausgabe abgerufen wird. Das Spionagemotiv zeigt diesmal umgekehrte Fronten: Nicht Friedrich lässt in Dresden spionieren, sondern der Gegner spioniert unter Benutzung des Grafen Cagliostro in Berlin. Doch auch formale Anleihen macht Zelnik bei Ucicky; der nächtliche Ausmarsch der Kavallerie und Grenadiere mit ihren Fahnenträgern orientiert sich an der Schlussparade des ‚Flötenkonzerts‘.

Hier macht sich im Übrigen das allzu knappe Produktionsbudget bemerkbar: Es fehlt an Statisterie. Das grosse Militärschaustück, die Defilees, Revuen und Schlachtkolonnen, die der Zuschauer von einem Fridericus-Film erwarten durfte, bleibt ihm Zelnik schuldig. Recht kümmerlich sind auch die Freigeländebauten und Innendekorationen ausgefallen. Mit Phantasie und Einfallsreichtum in den Details der Inszenierung hätte man dieses Manko ausgleichen können; doch trotz merklichen Bemühens bleibt alles seltsam hausbacken und schwerfällig. Besonders die musikalisch-choreographisch angelegten Szenen sind von der Leichtigkeit und Eleganz etwa eines Eric Charell weit entfernt.

Von den bekannten preußischen Sekundärtugenden, die an Fridericus stets exemplifiziert werden, konnte im Wirtschaftskrisenjahr 1932 vor allem die Sparsamkeit den Beifall des Publikums finden. Friedrich hat kein Geld für «Firlifanz» wie Siegesfeierlichkeiten mit Oper und Ballett, Feuerwerk und Reiterspielen. Stattdessen unterstützt er Lazarette, Kriegsinvaliden, Kriegerwitwen und -waisen. Der Ernst der Gegenwart schimmert für einen Augenblick durch. Mancher Filmbesucher mochte sich an den Sparhaushalt der Brüningschen Kabinette erinnern.

Nur am Rande zur Fridericus-Serie gehört ‚Trenck‘ von Heinz Paul und Ernst Neubach (1932). Friedrich bleibt darin im Hintergrund; Hauptfiguren sind der Freiherr von der Trenck und Prinzessin Amalie, des Königs Schwester. Eine schicksalhafte Liebe mit Zügen eines amour fou verbindet die beiden. Fridericus, in anderen Filmen gegenüber Liebenden ein selbstlos-väterlicher Freund, verhindert hier durch Einkerkering und dann Verbannung Trencks die Erfüllung einer Liebe. Nach der ersten Begegnung des Paares ist ihm erst weit über 40 Jahre später ein Wiedersehen bestimmt, als Friedrich nicht mehr lebt.

Ein kalt und verschlossen wirkender Fridericus tritt auf, ganz ohne die übliche Volkstümlichkeit und den Humor Otto Gebührs in dieser Rolle. Theodor Loos stellt einen förmlichen, kontaktarmen König dar, der oft nur in Rückenansicht erscheint. Fridericus ist nachtragend und reagiert unangemessen emotional: Er bestraft Amalie, die ihrer Pflicht als Prinzessin von Preußen nicht nachkommt; er rächt sich an Trenck, der die Zuneigung und Freundschaft des Königs missbraucht hat, wie er glaubt. Fridericus bezahlt dafür mit Einsamkeit. In der Gethsemane-Stunde nach Kunersdorf erscheint ihm als Bild des letzten noch lebenden Freundes Trencks Gesicht im Spiegel; Friedrich zerschlägt ihn mit dem Krückstock.

Was zu einer Mustervorlage von Rebellion gegen Herrschertyrannei hätte geraten können, verkehrt ‚Trenck‘ in das konformistische Gegenteil, dabei der Tradition der Behandlung des Rebellen im deutschen Film folgend. Trenck wird zur Verkörperung der Loyalität. Er rehabilitiert Fridericus, auch wenn dieser fast unmenschlich handelt. «Der König ist immer gerecht... Ausserordentliche Männer haben oft ein Recht auf ausserordentliche Massnahmen», verteidigt er seinen König vor Maria Theresia. Und die bekannte Widmung seiner Autobiographie lautet: «An den Geist Friedrichs des Einzigen, Königs von Preußen. Mein Leben. Trenck.»

Der letzte Fridericus-Film der Weimarer Zeit war Carl Froelichs ‚Der Choral von Leuthen‘. Dass der Film ausgerechnet am Tag der Machtübernahme Hitlers die Zensur passierte – ein Zufall natürlich –, will schon fast wie ein Omen scheinen. Arzen von Cserépy als Mitarbeiter, das weist darauf hin, dass an ein Tonfilm-Remake von ‚Schicksalswende‘ gedacht war. Die Handlung spielt wie dort am Vorabend und am eigentlichen Tag der Schlacht von Leuthen (4./5. Dezember 1757), lehnt sich allerdings im äusseren Ablauf näher an die bekannten historischen Fakten an als die des Films von 1922 / 23. Andererseits hat Cserépy einige charakteristische Motive aus seinem Stummfilm miteingebracht wie etwa die Niederschrift von Friedrichs Testament durch den zum Tode verurteilten sächsischen Offizier.

Auch ‚Der Choral von Leuthen‘ präsentiert einen Fridericus in kritischer Situation, der entschlossen ist, eine «Schicksalswende» herbeizuführen. Die Stili-

sierung seines Handelns zu einer Entscheidung über Sein und Nichtsein geht dabei ausschliesslich vom König selbst aus. «Erreiche ich bis morgen Abend nicht, was ich will, bin ich nicht mehr unter den Lebenden», diktiert er als Testament. In der bekannten Ansprache an die Generäle, bei der der Film teilweise wörtlich der Niederschrift des Augenzeugen von Retzow folgt, heisst es: «In Kurzem haben wir den Feind geschlagen, oder wir sehen uns nie wieder.» Und den Österreichern in Lissa schliesslich bestätigt er: «Ich habe heute Vabanque gespielt.» Dass diese Maxime des Alles oder Nichts Grundzüge der späteren Hitlerschen Kriegführung vorwegnahm, konnte der damalige Filmbesucher freilich nicht ahnen.

Bezeichnend für die Fridericus-Filme allgemein ist, dass sie solche Maximen des Königs jeder rationalen Überprüfung entziehen. Friedrich belässt es stets bei Behauptungen; er hat es nicht nötig, etwas näher zu begründen, zu erörtern, Argumente anzuführen und Gegenargumente zu widerlegen, auch wenn er etwa «gegen alle Regeln der Kriegskunst» zu verfahren beabsichtigt. «So denke ich, so werde ich handeln»: Das genügt auch den Generälen völlig, die höchstens einmal über mangelnde Unterrichtung maulen, aber keine sachlichen Einwände gegen die einsamen militärischen Entscheidungen haben. Auf gefährliche Weise verklärt gerade ‚Der Choral von Leuthen‘ eine Mechanik von einsamem Befehl und gläubigem Gehorsam. «Aber auf Fritze könn’ wa uns verlassen, Do, der wird schon für uns sorjen», das ist auch die einhellige Meinung der einfachen Grenadiere. Fridericus überzeugt seine Untergebenen nicht auf rationalem Weg, sondern durch seine Ausstrahlung. Die Generäle scheint er bei der Befehlsausgabe mit der Magie seines Blickes zu hypnotisieren; bei der Mannschaft genügt schon sein Erscheinen in der Ferne. Wenn Friedrich auf seinem Schimmel an der Spitze der Sieger von Rossbach zunächst ganz allein über einen Hügelkamm emporwächst, so hat dieses erste Auftreten etwas Messianisches. Ein Ruck geht durch die apathische Masse der zurücktretenden Geschlagenen; die Mühseligen und Beladenen eilen ihrem Heilsbringer auf dem Hügel der Erscheinung zu. Doch nicht nur in der Distanz entfaltet sich das Charisma Friedrichs. Der Film kann sich nicht genug tun, ihn in langen Parallelfahrten zu Pferd zwischen seinen Soldaten zu zeigen, neben den Marschkolonnen, zwischen den angreifenden Formationen, durch das Spalier der singenden und jubelnden Sieger reitend.

Die Nähe des Königs, der in der Schlacht selbst zur Fahne greift, ist es auch, die die Grenadiers bereitwillig sterben lässt («Kerls! Wollt Ihr denn ewig leben?»). In den dilettantischen, ungeschickt montierten Szenen des Gefechtes um den Friedhof fallen überdies nur wenige. Der Tod hat nichts Erschreckendes; man stirbt in den Armen der Freunde. Am Schlachtabend erscheinen die alten Kirchhofkreuze im Gegenlicht der untergehenden Sonne und eine Art



Der König als Feldherr: Friedrich der Grosse (Otto Gebühr) auf dem Schlachtfeld, in ‚Der Choral von Leuthen‘ (1933)

Zapfenstreich von Bläsern ertönt. ‚Westfront 1918‘ ist weit; die Ästhetisierung des Heldentodes in den späteren NS-Kriegsfilmern wird vorweggenommen.

Alles allzu Ernste und Bedrückende neutralisiert Froelich ohnehin mit Geschick durch gängige Unterhaltungsversatzstücke. So verlaufen auf der Ebene des rein Privaten zwei sich kreuzende Parallelhandlungen durch den Film, die Liebesgeschichte eines preußischen Husarenrittmeisters und einer österreichischen Komtess sowie die Erlebnisse dreier befreundeter Grenadiere. Hier entfaltet sich Humor und, wo Werner Finck mit im Spiel ist, auch Witz (die drei Grenadiere im frischgeputzten Schlossvestibül, Finck als cand. theol. im Pfarrersorinat unter den Österreichern). Der grössere Teil des Publikums dürfte daher den ‚Choral‘ ohne Zweifel als Filmunterhaltung verstanden und seine politische Aussage lediglich unterschwellig aufgenommen haben.

Anekdotenbekanntem Humor darf auch Fridericus selbst zeigen. Sein Alleinauftritt in Lissa («Majestät irren sich! Wir sind hier im österreichischen Hauptquartier!») ist fast als Gag inszeniert. Vom Hiob in Cserépy's «Schicksalswende» vom Geschlagenen und Verzweifelten, der sich mühsam aus dem Staub

erhebt, hat sich Froelichs Fridericus gelöst. Der Heroismus des Unterlegenen ist dem Selbstvertrauen des Unbesiegten gewichen. Friedrich kommt – als Sieger von Rossbach – und handelt, voller Entschlusskraft und Zuversicht. Angesichts seiner Dynamik hat Defätismus, verkörpert durch den Prinzen Heinrich, von vornherein keine Chance.

Was der Staat von Weimar mit seinem abgeschirmten Hunderttausend-Mann-Heer nicht bieten konnte, Froelich führt es auf der Leinwand vor: ein militärisches Schauspiel, wie es den Wünschen nationaler Kreise entsprach. Mit Hilfe einer umfangreichen Statisterie sind immer wieder Marschsäulen mit Adlerfahnen und Pauken an der Spitze, breite Angriffsglieder oder Kavalleriepulks im Galopp eindrucksvoll ins Bild gerückt. Rhythmisiert wird dabei alles von den bekannten Traditionsmärschen, angefangen mit dem ‚Fridericus Rex‘. Ein vaterländisch-martialisches Fluidum entsteht.

Wer die militärische Ohnmacht des gegenwärtigen Deutschlands infolge des «Diktats von Versailles» als eine Schmach betrachtete, dem wurde hier eine historische Ersatzbefriedigung vermittelt. Auch für die mangelhafte Bewältigung der wirtschaftlichen Krise des Jahres 1932 durch den republikanischen Staat offerierte der Film eine geschichtliche Krisenüberwindung als Ersatz und mögliches Muster. Was es in der Gegenwart trotz des «Ersatzkaisers» Hindenburg zwar noch nicht gab, war eine Führerpersonlichkeit vom Zuschnitt des Film-Fridericus, dieser aus Hoffnungen und Erwartungen der Besiegten und Gedemütigten materialisierten synthetischen Figur. Wer für magisches Paralleldenken anfällig war, dem musste einleuchten, dass erst nach dem Auftreten einer solchen Führerfigur ein «Leuthen» die Krise in Deutschland beenden konnte. Spätestens seit dem «Tag von Potsdam» bot sich allerdings eine solche Figur mit dem Anspruch friderizianischer Kontinuität jedermann an.

Preußen als Filmsujet in der Propagandasprache der NS-Zeit

Friedrich P. Kahlenberg

1. Am 7. März 1936 hatte Hitler, Führer und Reichskanzler des Deutschen Reiches, einige Bataillone der Wehrmacht in das nach dem Abrücken der letzten Besatzungstruppen im Jahre 1930 entmilitarisierte Rheinland einrücken lassen. Wie bereits im Vorjahr im März 1935 bei der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht hatte sich das nationalsozialistische Deutschland damit einseitig über international gültige Verträge hinweggesetzt. Vor dem Reichstag sprach Hitler am 7. März 1936 davon, eine «geschichtliche Periode der Wiederherstellung der Ehre und Freiheit» abzuschliessen, die mit seiner Ernennung zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 begonnen habe. Gleichzeitig löste er den Reichstag auf, um – nach dem Wortlaut der entsprechenden Verordnung im Reichsgesetzblatt – «dem deutschen Volke die Gelegenheit zu geben, der mit dem heutigen Tage abgeschlossenen Politik der Wiederherstellung der nationalen Ehre und Souveränität des Reiches seine feierliche Zustimmung erteilen zu können». Bei den am 29. März folgenden «Wahlen» entsprachen die Ja-Stimmen mit 98,8 Prozent dem für Diktatoren einzig annehmbaren Mass der Zustimmung.

Zum gleichen Zeitpunkt, im März des Jahres 1936, hatte die Ufa ihren wahrscheinlich ersten für die Ausstrahlung im Fernsehen bestimmten Film fertiggestellt. Das jüngste Medium hatte nach Anfängen im Jahre 1935 im Januar 1936 einen regelmässigen, für das Publikum freilich zunächst nur in Berlin in öffentlichen Fernseh-Stuben zu empfangenden Programmbetrieb aufgenommen. ‚Von deutschem Heldentum‘ hiess der 595 Meter lange Kompilationsfilm der Ufa, der im Kern die Botschaft von vier als sogenannte nationale Filme produzierten Spielfilmen aus den Jahren 1930 bis 1933 zusammenfasste. Sie sollten die Niederlage des Reichs im Ersten Weltkrieg vergessen helfen, Opfer- und Kampfbereitschaft der Bevölkerung für die Nation stärken, zugleich aber auch ein Geschichtsbild bekräftigen, nach dem die Kanzlerschaft Hitlers im Jahre 1933 als Erfüllung eines lange gehegten Traumes von einem starken Führer begriffen werden konnte, der das Reich zu neuem Glanz führen würde. Voraussetzung dafür sollte die Überwindung aller innenpolitischen Gegensätze, vor allem aber die Vorbereitung auf eine neuerliche militärische Auseinanderset-

zung mit den äusseren Feinden des Reiches sein. Der Film ‚Von deutschem Heldentum‘ enthielt im Einzelnen Ausschnitte aus den Ufa-Produktionen ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ (Uraufführung am 19. Dezember 1930), aus ‚Yorck‘ (23. Dezember 1931), aus ‚Morgenrot‘ (31. Januar 1933) und aus ‚Hitlerjunge Quex‘ (19. September 1933). Nach einem Vorschlag des Vorstandes der Ufa sollte der Streifen in den drei Wochen der Wahlwerbung für den 29. März 1936 zugleich als Wahlfilm der NSDAP eingesetzt werden.

Das Beispiel der Filmzitate aus den beiden «Preußenfilmen», aus ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ und aus ‚Yorck‘, im Jahre 1936 unterstreicht, nach welchem vereinfachenden Muster die beabsichtigte Botschaft dem Publikum vermittelt wurde: Nach dem Titel leitet ein Sprecher, begleitet von Fanfaren-Akkorden, den Film ‚Von deutschem Heldentum‘ mit den Worten ein: «Wir zeigen Ihnen die Taten deutscher Männer, wie sie sich in Ufa-Filmen der vergangenen Jahre widerspiegeln. Deutsches Wesen formte deutsche Geschichte und gab damit dem deutschen Film sein eigenes Gesicht. Im Jahre 1756 in Sanssouci, während der grosse König scheinbar ruhig wie immer seinen Part auf der Flöte spielt, schiebt ihm ein Diener eine soeben eingetroffene geheime Schrift über die Noten.» Im Bild fährt die Kamera von der Geheimschrift auf dem Notenständer auf den flötenden König Friedrich II. von Preußen in jener Szene, die bis ins Detail dem Gemälde von Adolph Menzel aus dem Jahre 1852 nachempfunden ist. Der Sprecher fährt fort: «Der teuflische Pakt zwischen Frankreich, Österreich und Russland gegen das friedliche Preußen ist geschlossen. Sofort rüstet ein genialer Feldherrnwille zur Abwehr.» Erst jetzt setzt der Originalton aus ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ ein. Während kurzer Unterbrechungen des vom König gespielten Soloparts treten nacheinander Militärs heran und erhalten Befehle. Während der König, dargestellt von Otto Gebühr, den Musiksalon verlässt, um den versammelten Generälen gegenüberzutreten, kommentiert der Sprecher «Die eisernen Würfel rollen». Friedrich erwähnt in seiner Ansprache an die Generäle das Bündnis der Kaiserin Maria Theresia von Österreich mit Frankreich und Russland und fährt fort: «Das bedeutet Krieg. Ich werde gegen alle Regeln der Kriegskunst einen fünfmal stärkeren Feind angreifen. Ich muss es tun, oder alles ist verloren. Bleiben wir mit verschränkten Armen stehen, werden wir zermalmt. Es ist kein Augenblick zu verlieren. Der Ruhm der preußischen Waffen und das Wohl meines Volkes heissen mich handeln und werden mich bis zu meinem Tode leiten.» Die Kamera blendet über zum Vorbeimarsch der Garde vor dem König unter den Klängen des Hohenzollernmarsches bei ihrem Auszug in den Siebenjährigen Krieg.

Im Bild des Ufa-Kompilationsfilms ‚Von deutschem Heldentum‘ aus dem Jahre 1936 erscheint in einer Überblendung über den marschierenden Soldaten

Friedrichs II. eine Karte Mitteleuropas aus dem Jahre 1812. Der Sprecher leitet zum nächsten Ausschnitt aus einem Ufa-Spielfilm mit den Worten über: «Nach fünfzig Jahren ist bittere Schmach über das Vaterland gekommen. Napoleon herrscht in Europa. Der Wille zur Freiheit stützt den Mann, der sich in erschütterndem Kampf zwischen Erkenntnis und Pflicht zu sich selbst zu einer weltgeschichtlichen Tat durchringt: Yorck!» Der Ausschnitt aus dem gleichnamigen Film des Jahres 1931 beginnt mit jener Einstellung, in der der von Werner Krauss dargestellte Ludwig Yorck von Wartenburg im Jahre 1812 in Königsberg vor den preußischen Ständen die Bildung der Landwehr zum Freiheitskampf gegen Napoleon verlangt. In seiner Ansprache betont er: «Ein Volk kann nicht dauernd den Nacken beugen. Ein Volk muss aufrecht stehen!» In der folgenden Szene verlangt der französische Gesandte von König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, dargestellt von Rudolf Forster, die Entlassung Yorcks und die Verlegung des preußischen Oberkommandos in das französische Hauptquartier. Diese Demütigung des Preußenkönigs liefert den Hintergrund für die Begeisterung des Volkes am Vorabend der «Befreiungskriege». Yorck wendet sich an die zum Abmarsch angetretenen Preußen: «Kameraden, die Stunde ist da. Die schwerste Prüfung beginnt, die je ein Volk auf sich genommen hat. Wir werden sie bestehen, wenn wir einig sind. Deshalb tut eure Pflicht, ihr tut sie für euer Leben und ihr tut sie für eure Kinder, damit euren Kindern einmal die Sonne über Deutschland leuchten möge. Kameraden, nur ein freies und glückliches Deutschland sieht mich wieder, ein unglückliches nicht. Und jetzt sage ich euch das Losungswort. Das Wort heisst – Freiheit!»

Wenn im Frühjahr 1936 im Vorfeld der «Wahlen» nach der Rheinlandbesetzung die Ufa einen aktuellen Beitrag zur Propagandaarbeit der NSDAP mit einem Kompilationsfilm aus eigenen Produktionen der Jahre 1930 bis 1933 leisten konnte, so zeugt dies eindringlich von der Kongruenz zwischen den inhaltlichen Zielen ihrer Filmarbeit vor und nach 1933. Dabei ist nicht zu verkennen, dass Filme mit Stoffen, die der preußischen Geschichte entnommen wurden, vornehmlich *vor* der «Machtergreifung» der Nationalsozialisten produziert worden waren. Tatsächlich hatte der Rückgriff auf die preußische Geschichte primär in der Zeit der Weimarer Republik eine genuine Funktion, sofern die Zielvorstellungen der Filmdramaturgen und Filmproduzenten auf das Interesse der nationalistischen Gegner der Verfassung von 1919 und der parlamentarischen Demokratie festgelegt waren.

2. Bezeichnenderweise liessen sich die Drehbuchautoren nicht durch Persönlichkeiten oder Ereignisse beliebiger Epochen aus der Entwicklung der preußischen Monarchie anregen. Eindeutig konzentrierten sie sich auf die Gestalt Friedrichs II. und auf die Zeit der «Befreiungskriege», die Jahre der napoleani-

schen Herrschaft in Deutschland. Sie machten sich damit im öffentlichen Bewusstsein der zwanziger Jahre offenbar weit verbreitete kollektive Wunschvorstellungen zu eigen. Diese entsprangen der tiefen Enttäuschung über die Niederlage des Reichs im Ersten Weltkrieg, über den Zusammenbruch der Monarchie und der damit verbundenen Relativierung tradierter Vorstellungen über die Autorität des Staates und der diesen repräsentierenden gesellschaftlichen Gruppen.

Die Gestalt Friedrichs «des Grossen», die mit grossem Erfolg bereits 1922/23 auf den Kinoleinwänden aufgetaucht war, erschien vorzüglich geeignet, gegen die ungeliebten politischen Parteien der Weimarer Koalition und gegen die parlamentarische Demokratie überhaupt als innenpolitische Integrationsfigur zu dienen. Der absolute Herrscher, der scheinbar nur gerechte Entscheidungen traf, seinen Untertanen zwar unbedingten Gehorsam abforderte, sich selbst aber als ersten Diener seines Staates bezeichnete, musste der politisch unmündigen Mehrheit der Deutschen als positives Gegenbild zu den Repräsentanten der Weimarer Republik erscheinen. Hitler drückte die verbreitete Bereitschaft vieler deutscher Kleinbürger, sich an der Figur Friedrichs II. von Preußen aufzurichten, vermutlich treffend aus, als er in ‚Mein Kampf‘ schrieb: «Solange zum Beispiel die geschichtliche Erinnerung an Friedrich den Grossen nicht erstorben ist, vermag Friedrich Ebert nur bedingtes Staunen hervorzurufen.» Somit diente die filmische Wiederbelebung der Figur des Preußenkönigs in der Zeit der Weimarer Republik zugleich indirekt als Mittel der Diskreditierung der angeblich ungeliebten Verfassungsväter von 1919 und Repräsentanten der neuen Demokratie. Vordergründiger, aber keineswegs weniger intensiv, mussten filmische Bilder von Preußens Gloria in Militärparaden und in siegreichen Schlachten des 18. Jahrhunderts auf das Kinopublikum der Weimarer Zeit wirken. Sie boten, um mit Siegfried Kracauer zu sprechen, «genau jenes Schauspiel, das Patrioten erhebt, die über den verlorenen Krieg, die Abrüstung und diese widerwärtige Verwirrung namens Demokratie jammern».

Eine innenpolitische Integrationsfunktion erfüllten aber auch die Filme aus der Zeit der «Befreiungskriege» gegen die napoleonische «Fremdherrschaft in Deutschland». Denn wie die Wiedergewinnung des politischen Handlungsspielraums der preußischen Monarchie zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur durch den Patriotismus der Bevölkerung erreicht werden konnte, so sollte die Einheit aller politischen Gruppierungen im Innern nach dem Willen nationalistischer Kreise vor allem am Ende der Weimarer Republik die Voraussetzung einer «nationalen Wiedergeburt» des Reichs nach der «Schmach des Friedensdiktats von Versailles» schaffen. In ‚Theodor Körner‘, einer Produktion der Düsseldorfer Aafa-Film AG aus dem Jahre 1932, hiess es zu Beginn: «Wo drei

Deutsche sind, sind auch drei Parteien. Das nützt Napoleon aus!» Demgegenüber weiss der jugendliche Dichter, dessen Lieder damals mit jenen von Ernst Moritz Arndt noch in den Schullesebüchern standen, was not tut, nämlich «Einigkeit, wenn es gilt, das Vaterland zu befreien». Lützow bildet sein Freikorps, in dem sich mit Körner und dem alten «Turnvater» Jahn Vertreter aus allen deutschen Ländern einreihen. «Der erste Ruf des Führers findet uns an seiner Seite. Für unser Vaterland und seine Freiheit!» Welche Freiheit damit gemeint war, das konnte weder 1932 noch in dem erwähnten Film ‚Yorck‘ aus dem Jahre 1931 missverstanden werden. Keineswegs die Freiheiten des Bürgers, die Freiheit von den engen Fesseln des Obrigkeitsstaates oder die demokratischen Freiheiten des Paulskirche-Parlaments von 1848 waren gemeint, sondern die Befreiung vom äusseren Feind. Denn auch aussenpolitisch boten die Filme mit Themen aus der Zeit der «Befreiungskriege» Gelegenheit zu politischer Aussage.

Alfred Hugenberg, der Parteiführer der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP), hatte am 1. April 1927 mit der Ufa die grösste Filmproduktionsgesellschaft in Deutschland in seinen Besitz gebracht. Die Filmproduktionen der folgenden Jahre wurden zwar nicht förmlich auf die Betonung parteipolitischer Ziele ihres Eigentümers eingestellt, aber verständlicherweise widersprachen die Aussagen der Filme auch nicht nationalistischen Anliegen. Dazu gehörte nicht zuletzt die Stützung des Feindbildes der Siegermächte im Ersten Weltkrieg, vor allem Frankreichs, im öffentlichen Bewusstsein der Deutschen. Aus Anlass des 10. Jahrestages der Unterzeichnung des Friedensvertrags von Versailles erging im Juni 1929 im Ufa-Vorstand die Weisung, in den vom Konzern produzierten Wochenschauen «ein eindringliches Bild über die Schäden des Versailler Diktats» zu bringen. Historienfilme aus der Zeit der «Befreiungskriege», wie zum Beispiel der erwähnte Ufa-Film ‚Yorck‘, sollten dazu beitragen, eine Versöhnung mit dem westlichen Nachbarn zu verhindern. Der Begriff der politischen Freiheit sollte im Bewusstsein des Kinogängers zugleich im nationalistischen Sinne verengt, mit dem Rekurs auf die «Befreiungskriege» gleichsam in Richtung auf einen angeblich unvermeidbaren neuerlichen Freiheitskampf des deutschen Volkes gegen die Entente-Mächte des Ersten Weltkrieges kanalisiert werden. Das verengte Geschichtsbild der Historienfilme aus der nationalen Filmproduktion war ohnehin darauf ausgerichtet, pazifistischen Neigungen entgegenzuwirken, die «Wehrbereitschaft», den «Wehrwillen» der Deutschen neu zu wecken.

Die Kinoleinwand war in den letzten Jahren der Weimarer Republik den Produkten einer nationalistisch eingestellten deutschen Filmindustrie gewiss nicht allein überlassen. Im Rückblick darf aber die günstigere Aufnahme nicht übersehen werden, die preußische Historienfilme gegenüber anderen Produktionen

fanden. Beispielhaft wird dies im Rückblick auf die Berliner Kinoszene im Dezember 1930 deutlich. Gegen die Zulassung der Aufführung der amerikanischen Verfilmung des Romans ‚Im Westen nichts Neues‘ von Erich Maria Remarque in der Regie von Lewis Milestone, eine Produktion von Universal Pictures, hatte sich zuvor breiter Widerstand organisiert. Das Reichswehrministerium sah das Ansehen der deutschen Armee gefährdet, der Ufa-Vorstand lehnte jeden Einsatz in den konzern eigenen Filmtheatern wegen der «deutschfeindlichen» Tendenzen des Films ab und suchte die Aufführung in Deutschland überhaupt zu verhindern. Die DNVP-Fraktion im preußischen Landtag verlängerte dieses Votum in die parlamentarische Diskussion und unterstrich, «die Tendenz laufe auf eine Verächtlichmachung der opferbereiten Vaterlandsliebe hinaus». Der Meinungsstreit wurde bis in den Reichstag getragen. Als der Film in Berlin dennoch angelaufen war, organisierte der damalige Gauleiter der NSDAP, Joseph Goebbels, eine gezielte Protestaktion. In seinem Tagebuch notierte er am 3. Dezember 1930: «Am Freitag (den 5. Dezember) gehen wir in den Film ‚Im Westen nichts Neues‘. Da soll den Eunuchen Mores beigebracht werden.» Und am Tage nach der «Aktion» heisst es an der gleichen Stelle: «Schon nach 10 Minuten gleicht das Kino einem Tollhaus. Die Polizei ist machtlos ... sympathisiert mit uns... Draussen Sturm auf die Kassen. Fensterscheiben klirren. Tausende von Menschen geniessen mit Behagen dieses Schauspiel. Die Vorstellung ist abgesetzt, auch die nächste. Wir haben gewonnen.» Wenige Tage später verbot die Berliner Filmoberprüfstelle die Aufführung generell. Zugelassen und am 19. Dezember 1930 uraufgeführt wurde hingegen ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘. Wieder kommt es zu Tumulten, doch garantiert die Polizei die Aufführung. Im Kinosaal gehen die lauen Protestrufe kritischer Besucher bald in dem Jubel jener unter, die – wie Kracauer in der ‚Frankfurter Zeitung‘ vom 22. Dezember 1930 über die Uraufführung berichtet – die Militärmärsche «glorreich und taktfest» beklatschen. Goebbels sah den Film wenige Tage später und notierte unter anderem «guter Film. Schluss fabelhaft. Was haben wir alles verloren!... der grosse Friedrich. Ich war ganz ergriffen.»

3. Unter solchen Vorzeichen brauchte die nationale deutsche Filmindustrie nach der Übernahme des Reichskanzleramtes durch Hitler im Januar 1933 zunächst gewiss keine einschneidenden Änderungen in ihrer Produktionsplanung vorzunehmen. Im Gegenteil, der Regierungswechsel am 30. Januar konnte als Erfüllung einer nicht zuletzt auch mit filmischen Mitteln unterstützten politischen Strategie verstanden werden, deren Ziel von Anfang an die «nationale Revolution» war. Als «willkommene Talentprobe für den neuen Propagandaminister» diente die Eröffnung des am 5. März 1933 neugewählten Reichs-

tags, die bewusst auf den 21. März, den Jahrestag der Eröffnung des ersten Reichstags im Jahre 1871, gelegt wurde. Als Staatsakt in Gegenwart des Reichspräsidenten von Hindenburg organisierte Goebbels in der Garnisonkirche zu Potsdam, dem Begräbnisort Friedrichs II. und seines Vaters Friedrich Wilhelm I. von Preußen, die Eröffnung des Reichstags als Demonstration der Einheit aller nationalkonservativen Kräfte, als «symbolische Krönung der nationalsozialistischen Revolution». Hitler sprach in seiner Rede den Reichspräsidenten, der in seiner Generalfeldmarschalls-Uniform des Ersten Weltkrieges erschienen war, an und versicherte diesem, «die Vermählung [sei] vollzogen zwischen den Symbolen der alten Grösse und der jungen Kraft». Den Bildern der «Potsdamer Rührkomödie», wie Friedrich Meinecke das Geschehen vor und in der Garnisonkirche von Potsdam nannte, konnte sich kaum ein Zeitgenosse entziehen. Hitler im Frack in engster Gemeinschaft mit den Repräsentanten «der alten Grösse», bei dem Vorbeimarsch der Reichswehr, der Kriegervereine, der Gliederungen der NSDAP und der hündischen Jugendorganisation des Admirals von Trotha – kein Presseorgan, keine Wochenschau, die dieses Schauspiel nicht gewürdigt hätte. Die Tobis-Melosfilm produzierte einen Dokumentarfilm ‚Der Tag von Potsdam‘, der vielfach in den Lichtspieltheatern wie in Sonderveranstaltungen gezeigt wurde. Darin sah man, wie Hindenburg bei der Parade demonstrativ den anwesenden Ex-Kronprinzen mit seinem Marschallstab grüsste.

Indessen, wer den Tag von Potsdam als Gewähr für eine konservative Restauration missverstand, übersah die politische Wirklichkeit. An dem gestellten Staatsakt der Reichstagszeröffnung nahmen die am 5. März gewählten sozialdemokratischen Abgeordneten nicht teil, der Terror und die Verfolgung der politischen Gegner des NS-Regimes liefen rigoros weiter. Statt Wiederherstellung der Monarchie verfolgte die Führung der NSDAP entschieden das Ziel ihres totalen Herrschaftsanspruchs.

In den Kinos in Deutschland lief in diesen Wochen der sich etablierenden NS-Diktatur mit ‚Der Choral von Leuthen‘ in der Regie von Carl Froelich wieder ein Preußenfilm. Wenn aber in den vorausgegangenen Fridericus-Filmen die Gestalt des Königs als noch unerreichtes Vorbild für das politische Leben der Gegenwart beschworen wurde, so konnte jetzt das historische Beispiel aus der preußischen Geschichte als Anspielung und Bestätigung für die Machtübernahme durch Hitler verstanden werden. Im Frühjahr 1933 ist die Szene von unübersehbarer Symbolkraft: Der Film setzt mit dem Rückzug der von den Österreichern unter Karl von Lothringen in Schlesien bedrängten preußischen Ostararmee ein. Breslau war den Österreichern bereits übergeben worden, viele glaubten, Schlesien sei für Maria Theresia bereits wiedergewonnen. Nach einer Marschpause im Schloss von Lissa müssen die Preußen wiederum übereilt nach Westen aufbrechen. Ihr Zug ist regellos, die Soldaten scheinen von Hoffnungs-

losigkeit gelähmt. Da erscheint Friedrich II. mit der von ihm geführten preußischen Westarmee auf dem Marsch nach Osten. Beflügelt von dem Sieg bei Rossbach über die Franzosen ziehen seine Truppen in Feldmarschordnung unter klingendem Spiel voran. Das Beispiel steckt an, die eben noch auf ihrem Rückzug ermatteten Soldaten straffen sich, neue Energie wird frei, und frohen Mutes reihen sie sich in den Zug gegen Osten ein.

Die Szene konnte nach dem 30. Januar 1933 leicht als Anspielung auf die Rolle Hitlers interpretiert werden, von dem seine Propagandisten unentwegt behaupteten, er sei angetreten, das deutsche Volk zu einen und aus dem Parteienstreit der Weimarer «Systemzeit» in eine neue Ära, ins «Tausendjährige Reich» zu führen. Der Wortlaut des ‚Illustrierter Film-Kurier‘ zur gleichen Szene überhöht noch den visuellen Eindruck: «... ein Wunder geschieht. Beim Anblick des Königs, des vergötterten Führers der Soldaten, ist ein neuer Geist in die verrotten Truppen gefahren. Wie unter einem unerklärlichen Zwang folgen sie dem straffen Tritt der Garde, dem befeuernden Rhythmus der Marschmusik, aus dem regellosen Haufen entmutigter Flüchtlinge wird eine Schar entschlossener, begeisterter Soldaten.» Das Charisma des Preußenkönigs, so intendiert der Film, wirkt als stimulierendes Beispiel über die Zeiten fort und beflügelt auch in der Gegenwart des Jahres 1933 am Ende die noch Abseitsstehenden und Skeptischen.

Froelich verlieh seinem Friedrich-Film den Charakter einer offiziösen Huldigung; er widmete ihn «Seinem Gedächtnis», eine Menzel-Vignette zierte den Ende-Titel. Mit Choralgesängen waren die Soldaten frühmorgens in die Schlacht gezogen, am Abend des siegreichen Treffens stimmen sie den Choral ‚Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen‘ an. Zu dem historisch belegten Vorgang hatte der sonst so nüchtern und kritisch urteilende Historiker Otto Hintze angemerkt: «... ein beredtes Zeugnis für den Geist, der damals in dem preußischen Heer herrschte.» Im Film nimmt der König die improvisierte Siegesparade seiner Truppen zu nächtlicher Stunde vor dem Schloss von Lissa ab. Dort war er kurz vorher ohne Begleitung dem österreichischen Oberkommando gegenübergetreten: «Ich habe heute va banque gespielt. Verzeihen Sie, wenn Sie verloren haben!» Die Szene ist vielfach als Beleg für den unvergänglichen Mut des Königs angeführt und ausgeschmückt worden, sie gehörte mit zahllosen anderen Anekdoten in jener Zeit zum Bildungsgut des deutschen Bürgers. Dafür sorgten viele populäre Anekdotensammlungen, von denen jene von Gustav Mendelssohn Bartholdy aus dem Jahre 1912 mit zahlreichen Neuauflagen die bekannteste war. Die Filmindustrie nutzte das auf Anekdotisches verkürzte Interesse an der Geschichte im Publikum für die Produktion von Kurzspielfilmen für das Beiprogramm. In der Regie von Phil Jutzi präsentierte die

Tobis im Jahre 1935 zunächst ‚Anekdoten um den Alten Fritz‘, der darin ausnahmsweise von Theodor Loos dargestellt wurde. Im Jahre 1936 liess die Terra ‚Heiteres und Ernstes um den grossen König‘ folgen. Auch in diesem Film führte Phil Jutzi Regie.

Mit seiner anspielungsreichen Inszenierung, die dem Zuschauer nahelegte, in seiner Vorstellung eine Brücke aus dem 18. Jahrhundert in die Gegenwart der beginnenden Hitler-Zeit zu schlagen, erinnert Carl Froelich deutlich an das Konzept der Gestaltung des Tags von Potsdam am 21. März 1933. Die Parallelität des Geschehens betonte zum Beispiel Oskar Kaibus in seinem populären Rückblick ‚Vom Werden deutscher Filmkunst‘ (1935): «Es ist, obwohl die Ereignisse mehr als 175 Jahre zurückliegen, im Geiste doch ein aktueller Stoff: ein einziger Kopf, der für alle sorgt, der sich keine Ruhe gönnt, die Wankelmütigen anspornt, die Mutigen vorwärts treibt – das aktuellste Thema in unserer heutigen führerergläubigen Zeit.» Die Legitimation der Rolle des Führers durch den Verweis auf autoritäre, staatstragende Kräfte der Geschichte blieb auch in den folgenden Jahren ein tragendes Leitmotiv der Filmarbeit in Deutschland.

4. Der Film ‚Der Choral von Leuthen‘ hatte seine Uraufführung am 3. Februar 1933 in Stuttgart erlebt. Nach Berlin kam er am 7. März 1933, wo er im Ufa-Palast am Zoo feierliche Premiere hatte. Am gleichen Tage beriet der Ufa-Vorstand über mögliche Stoffe für einen nächsten «nationalen» Film. Unter anderen stand ein Vorschlag zur Diskussion, einen Film über den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen zu drehen. Dieser war im Oktober 1806 wenige Tage vor der für Preußen vernichtenden Schlacht von Jena und Auerstedt in einem Vorhutgefecht gegen die Franzosen gefallen, lebte aber wegen seiner Tapferkeit und universellen Begabung in der Erinnerung fort. Der «ausgesprochen preußische Stoff» wurde schliesslich zugunsten eines Projekts aus den Kolonien bzw. über das Auslandsdeutschtum verworfen. Unter den in der Diskussion angeführten Gegen Gründen, bei denen auch von den Schwierigkeiten die Rede war, «von dem historischen Prinzen Louis Ferdinand eine wirkliche Beziehung und Brücke zur Jetztzeit» zu finden, wurde vor allem auch eine Abneigung der Kinobesucher gegen Kostümfilm aus der Zeit von 1806 bis 1814 angeführt.

Dass die Verantwortlichen des Filmkonzerns damit vorausschauend dachten, erfuhren sie am 28. März 1933. An jenem Tag machte Joseph Goebbels, der neue Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, im Kaiserhof zu Berlin zum erstenmal die Vertreter der Filmwirtschaft mit seinen Erwartungen an die Filmindustrie vertraut. Unter Anführung von Eisensteins ‚Panzerkreuzer Potemkin‘, von «Anna Kareninas dem Stummfilm von 1928 mit Greta Garbo, und von Fritz Langs ‚Nibelungen‘ forderte Goebbels unter anderem «die innere

Grösse der Gesinnung muss mit den äusseren Mitteln übereinstimmen». Zu gleich erteilte er eine Absage an die reinen Kostümfilm der letzten Jahre, wenn er unterstrich: «Solcher Nationalsozialismus ist nur äussere Tünche. Die neue Bewegung erschöpft sich nicht in Parademarsch und Trompetengeschmetter.» Anpassungsbeflissen handelte die Ufa im Übrigen auch gegenüber ihren jüdischen Mitarbeitern, als sie am 29. März 1933 – noch bevor die rechtlichen Voraussetzungen für von staatlicher Seite auszusprechende Berufsverbote geschaffen waren-beschloss, die entsprechenden Verträge aufzulösen. Unter den Opfern dieser selbstverordneten Anpassung an die von den Nationalsozialisten proklamierte Hetze gegen die Mitbürger jüdischen Glaubens oder jüdischer Abstammung befanden sich unter anderem die prominenten Namen von Erich Pommer, Eric Charell, Erich Engel und Ludwig Berger.

Die Kritik von Goebbels an inhaltlich zu wenig eindeutigen Filmaussagen konnte der Ufa zu diesem Zeitpunkt freilich am allerwenigsten gelten. In dem eingangs zitierten Kompilationsfilm ‚Von deutschem Heldentum‘ konnte sie schliesslich nicht nur auf ‚Hitlerjunge Quex‘ verweisen, sondern auch auf den U-Boot-Film aus der Zeit des Ersten Weltkriegs Morgenrots den sie am 31. Januar 1933, am Tage nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, zur Uraufführung brachte. Darin wurde die unbändige Kampfbereitschaft deutscher Männer beschworen, die keine Todesfurcht kennen, vielmehr mit einer bis zur Todessehnsucht gesteigerten Opferbereitschaft für das Vaterland einzutreten gewillt sind. Was in der Gegenwart wie ein unerträglicher Zynismus wirkt, wurde in den dreissiger Jahren offenbar von der Mehrheit des Kinopublikums als treffender Aphorismus akzeptiert: «Leben können wir Deutsche vielleicht schlecht, aber sterben können wir jedenfalls fabelhaft!» Mit diesen Worten tröstet Rudolf Forster in der Rolle eines U-Boot-Kommandanten in einer ausweglosen Situation seine Kameraden! Auch für solch lebensverachtenden Todesmut lieferte auf der Kinoleinwand indessen Otto Gebühr als Friedrich II. mehrfach Belege. In der Endphase der Schlacht bei Leuthen im Froelich-Film ergriff Friedrich eine Fahne, um ein wankendes Bataillon mit den Worten wieder nach vorne zu treiben: «Kerls, wollt ihr denn ewig leben?!» Historisch werden diese Worte freilich aus der vorausgegangenen, von Preußen verlorenen Schlacht bei Kolin überliefert. In der Nacht vor der Schlacht, gleichfalls in ‚Der Choral von Leuthen‘ zitiert, hatte Friedrich einem verurteilten sächsischen Offizier gegenüber sich selbst als Todeskandidaten bezeichnet. Ihm diktierte er ein Testament, aus dem das Kinopublikum auch den Satz hören durfte: «Sollte ich getötet werden, so nehmen die Geschäfte ihren Fortgang ohne jede Veränderung!» – Im gleichen Jahr 1933 brachte die Ufa noch den Film ‚Flüchtlinge‘ mit Hans Albers heraus (Uraufführung 8. Dezember). Im vom Bürgerkrieg zerrissenen China gelingt es einem deutschen Offizier a. D., nun im Dienste der englischen

Schutzmacht von Schanghai, durch entschlossenes Handeln und ohne Rücksicht auf die eigene Person, eine Gruppe flüchtender Wolgadeutscher zu retten und sich selbst damit als deutscher Offizier zu relativieren: «Für etwas sterben, den Tod wünsch ich mir!» Im «neuen Deutschland» sollte nicht länger gezweifelt werden müssen, für was zu sterben sich lohne: für den Überlebenskampf des eigenen Volkes, für das Vaterland! Der Film ‚Flüchtlinge‘ erhielt den 1934 erstmals verliehenen Staatspreis für die beste Leistung des Jahres im Film. Damit war zugleich eine wichtige Komponente nationalsozialistischer Propagandarbeit neu angesprochen. Durch beispielhafte Leistungen in Filmhandlungen die «Wehrbereitschaft» zu stärken, dies musste im Konzept jener liegen, die eine Revanche für Versailles mit militärischen Mitteln als politisches Konzept vertraten.

5. Für die filmische Behandlung Friedrichs II. von Preußen während der folgenden Jahre hatte Carl Froelich ohne Zweifel einen Massstab gesetzt. Das Spektakel des reinen Kostümfilms in der Qualität von ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘ von Friedrich Zelnik (Uraufführung 8. September 1932) oder von ‚Trenck‘ (Uraufführung 28. Oktober 1932, Regie Heinz Paul und Ernst Neubach) musste der inszenierten Geschichtsinterpretation im nationalsozialistischen Sinne weichen. «Gefährlich ist gerade die Nichttendenz!» hatte Goebbels am 28. März 1933 als Losung ausgegeben. Bei den folgenden Filmen mit Stoffen aus der Zeit Friedrichs wurde deutlich die Tendenz sichtbar, die unübersehbar harte Handlungsweise preußischer Monarchen im Innern ihres Landes durch den Hinweis auf die Gefährdung des Staates durch äussere Feinde zu begründen. Das gilt zunächst für den Film ‚Der alte und der junge König‘ des bei den Nationalsozialisten nicht erst seit ‚Hitlerjunge Quex‘ renommierten Hans Steinhoff. Dessen Uraufführung fand am 29. Januar 1935 in Stuttgart statt. Mittelpunkt der Handlung ist der Konflikt zwischen König Friedrich Wilhelm I., von Emil Jannings dargestellt, und dem Kronprinzen Friedrich, den Werner Hinz spielte. Um der für ihn unerträglichen Atmosphäre am Hofe seines Vaters zu entfliehen, unternahm Friedrich im Jahre 1730 den Versuch, über Frankreich nach England zu fliehen, ein missglücktes Unternehmen, das zur Hinrichtung des Leutnants Katte vor den Augen des Kronprinzen in der Festung Küstrin führte. Der Film hebt vor allem das Intrigenspiel der englischen Diplomatie als Ursache für die tragische Zuspitzung im Verhältnis zwischen Vater und Sohn hervor. Dieser ist durch «undeutsche Einflüsse», voran durch seine englische Mutter, aber auch durch französische Romane fehlgeleitet. Zugleich unterstrich die Filmhandlung aber auch die absolute Geltung des Herrscherwillens. Friedrich Wilhelm I. konnte das gegen seinen Sohn verhängte Urteil kassieren oder verschärfen. Da zugleich die französischen Bücher des Kronprinzen im Film

verbrannt wurden, lagen wiederum Assoziationen zur Gegenwart nahe. So mochte die Filmhandlung im Jahre 1935 auch als eine Bekräftigung diktatorischer Vollmachten für den «Führer» verstanden werden.

Die Auseinandersetzung Preußens mit seinen äusseren Feinden nahm erneut der Film ‚Fridericus‘ von 1936 auf, eine Tobis-Auftragsproduktion in der Regie von Johannes Meyer. Auch diese Filmhandlung konzentrierte sich auf den Siebenjährigen Krieg. Unmittelbar nach den Vorspanndaten erfährt das Kinopublikum die damals intendierte Geschichtsinterpretation: «Eingekreist von den erbeingessenen Grossmächten Europas ringt das aufstrebende Preußen seit Jahrzehnten um sein Lebensrecht. Zum Erstaunen der ganzen Welt hat sich der Preußenkönig – erst verlacht, dann gefürchtet – jahrelang gegen eine vielfache Übermacht behauptet. Jetzt aber scheint sie ihn zu erdrücken. Preußens Schicksalsstunde ist gekommen.» Preußen in der Auseinandersetzung um Schlesien als Opfer einer internationalen Verschwörung? Schliesslich hatte Friedrich II. im Jahre 1740 einen Angriffskrieg gegen die Habsburger Monarchie vom Zaune gebrochen. Wenn die Historiographie diesen Schritt auch stets mit dem Hinweis auf die für den weiteren Aufstieg Preußens zur Grossmacht unausweichbare Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit Österreich um die Vormachtstellung in Deutschland interpretierte, die rechtlichen Gründe für den Einfall in Schlesien waren sehr weit hergeholt und keineswegs überzeugend. Von einer militärischen Bedrohung Preußens konnte zunächst keine Rede sein. Geändert hatte sich freilich die Situation zu Beginn des Dritten Schlesischen Krieges, als Maria Theresia von Österreich eine für Preußens Position gefährliche Koalition hinter sich gebracht hatte. Diese zwang Friedrich während der folgenden Jahre zu einer «offensiven Defensivstrategie» bei sich wiederholendem Zwang, an mehreren Fronten zugleich zu kämpfen. Unendliche Opfer der Bevölkerung, Hunger, Flucht und Verarmung waren die Folge des Siebenjährigen Krieges. Lediglich ein überraschender Wechsel auf dem Zarenthron, der Friedrich die Entlastung von der militärischen Bedrohung durch Russland brachte, rettete seinen Staat vor einem sicheren Untergang. Historische Fakten bedeuten freilich zu keiner Zeit unlösbare Probleme für Filmproduzenten. Insofern ist der proklamierte Gestus der Filmhandlung in ‚Fridericus‘ von Johannes Meyer primär ein Beleg für die Interpretation preußischer Geschichte, die zu diesem Zeitpunkt propagandistisch erwünscht war. Vom Beispiel Preußens sollte der Zuschauer auf Deutschland schliessen, von den «erbeingessenen Grossmächten Europas» auf die Kriegsgegner des Ersten Weltkrieges. Mit solchen Assoziationen, so das dem Film offenbar zugrundeliegende Kalkül, sollte die Bevölkerung auf eine angeblich wachsende Kriegsgefahr hingewiesen werden, die indessen de facto einzig von der Führung des Reichs ausging.

Auch ‚Fridericus‘ zielte letztlich auf die Mobilisierung der Bevölkerung zur Kriegsbereitschaft. Nicht umsonst wurde bei der Vorbereitung dieses Films grosser Wert auf die militärischen Szenen gelegt; die Stabliste weist eine Reihe von Sonderberatern aus. Für Kostüme, Ausrüstung und Exerzierbewegungen im Biwak wie in der Schlacht wurde eine Detailtreue angestrebt, wie sie allenfalls aus der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts bekannt sein mochte. Während die Szenen, in denen Friedrich II. in Person auftritt, in diesem Film mit Sorgfalt geführt wurden, wirkt die Darstellung der übrigen Handlungsorte eher denunzierend. In der Wiener Hofburg regiert eine resignierende Kaiserin (Käthe Haack); über ihren Gegenspieler in Berlin sagt sie im Film, «er ist der verschlagendste Mensch, aber er hat Glück», und fügt wenig später die Klage an: «Ich habe so viele Mannsbilder um mich und keinen Mann!» Wie in vielen deutschen Filmen der dreissiger Jahre erscheint der Wiener Hof in einer Operettenhaft verzerrten Darstellung. Kurze Szenen, in denen die Marquise von Pompadour (Lil Dagover) in Paris, Zarin Elisabeth (Agnes Straub) in Moskau auftreten, zeugen von der Dekadenz des Hoflebens bei den Feinden Friedrichs und von dem Ränkespiel der Diplomaten. Selbst die Markgräfin Wilhelmine, Lieblingsschwester des Königs, wird im Film abgewertet, denn Frauen seien von Natur aus nicht geeignet, eine Rolle in der Politik zu spielen. Über Wilhelmine meint der König, «glücklicherweise haben Frauen kein Namensgedächtnis». Ein Friedensangebot Maria Theresias kommentiert er mit den Worten: «Frauen verlieren so leicht die Nerven.» Friedrich II. hingegen wird als ein deutscher Mythos verherrlicht, getreu einer Hoffnung, die Goebbels 1934 ausgesprochen hatte: «... dass ein grosser schöpferischer Geist das, was wir fühlen und empfinden, an Figuren wie Friedrich dem Grossen oder Scharnhorst oder Gneisenau oder Fichte oder Schleiermacher aufs Neue zur Darstellung bringt.» Goebbels verleugnete seine Prägung durch ein preußisch akzentuiertes Geschichtsverständnis nicht.

Den Film ‚Fridericus‘ hielt er freilich für «insgesamt verkorkst», so eine Tagebuch-Eintragung am 23. Januar 1936. Der Film, der bereits am 11. Dezember 1936 die Zensur passiert hatte, gelangte erst am 8. Februar 1937 zur Uraufführung. In der Zwischenzeit wurde ein neuer Schluss nachgedreht. Darin wird die Opferhaltung des sich im Dienst an seinem Volk verzehrenden Herrschers unterstrichen. Wie in den meisten Preußenfilmen ist der König in der Darstellung Otto Gebührs wiederum bereits zur Zeit des Dritten Schlesischen Krieges undefiniert alt und gebrechlich gezeichnet. Seinen engsten Mitarbeitern verkündet er am Schluss: «Wir gehen unermesslicher Arbeit entgegen. Der Krieg ist aus, der Dienst geht weiter. Meine Herren, tun Sie Ihre Pflicht!»

6. Trotz der im März des Jahres 1933 im Ufa-Vorstand festgestellten Abneigung des Kinopublikums gegenüber Filmen in den Kostümen der Periode von 1806 bis 1814 blieb dieses Kapitel preußisch-deutscher Geschichte auch in den Jahren der NS-Herrschaft für die Filmproduktion von Interesse. Von der Funktion der Filme über den Widerstand gegen Napoleon am Ende der Weimarer Republik war bereits die Rede. Sie erschienen in besonderem Masse geeignet, die Wehrbereitschaft des Volkes in nationalistischem Sinne zu stützen, die pseudodarwinistische These Hitlers vom Lebenskampf der Völker zu popularisieren, vordergründig aber über den Ersten Weltkrieg hinaus das Feindbild Frankreich wachzuhalten. Ein auch an dieser Stelle zu erwähnendes wichtiges Beispiel ist die Terra-Produktion des Jahres 1934 ‚Schwarzer Jäger Johanna‘, gleichfalls eine Regiearbeit von Johannes Meyer. Die Uraufführung dieses Films fand am 6. September kaum aus Zufall in dem bis 1930 von Frankreich besetzt gewesenem Mainz statt. Die Filmhandlung spielt im Jahre 1809, sie wurde nach der Vorlage eines in der ‚Berliner Illustrierten‘ veröffentlichten Romans von Georg von der Vring konzipiert. Sie begleitet den Zug des von Napoleon seines Landes vertriebenen Herzogs Friedrich Wilhelm von Braunschweig (Paul Bildt) mit einem Freikorps aus Böhmen über Halberstadt und Braunschweig bis zur Wesermündung. Dort konnte er sich auf englischen Schiffen dem Zugriff Napoleons entziehen. Obgleich die Episode aus der Zeit der französischen Herrschaft in Deutschland keinen unmittelbaren Bezug zur preußischen Geschichte hat, ist zumindest «preußischer Geist» im Film lebendig. Er wird in diesem Falle von Major Korfes (Paul Hartmann) verkörpert, der die Rolle eines Stabschefs des Herzogs spielt. Sein Gegenspieler ist der zwischen den Fronten pendelnde, im Dienste Napoleons stehende Dr. Frost, von Gustaf Gründgens pointiert dargestellt. Der Film ist wegen der verwendeten Klischeevorstellungen für die Charakteristik der «Feinde» wie für jene der «Freiheitskämpfer» auf deutscher Seite von bemerkenswertem Quellenwert. Intrigen, undurchsichtige diplomatische Manöver und Disziplinlosigkeit der Offiziere prägen das Bild der Franzosen; Opfermut und Treue die ins Heroische überzeichnete Haltung von Major Korfes und seiner Freunde. Ihm schloss sich Johanna Luerssen (Marianne Hoppe) an, eine junge Amtmannstochter von der Weser, die in der Uniform der Jäger im Freikorps kämpft. In militärisch scheinbar auswegloser Situation gibt Major Korfes ein Beispiel ungebrochenen Kampfesmutes: «Und wenn wir alle fallen sollten, so haben wir doch wenigstens bewiesen, dass es in Deutschland noch Männer gibt, die für dieses Deutschland [!] zu kämpfen bereit sind!» Als Vorbild dient dem Herzog die Gestalt Friedrichs II. von Preußen. Nach Braunschweig in die verlassene Residenz zurückgekehrt, verharrt er nicht etwa vor den Bildern seiner Ahnen, sondern vor einer Büste des Preußenkönigs. Diese steht auch im Bild, während er

einen Aufruf an sein Volk zum Aufstand gegen Napoleon diktiert. Die eigenen Opfer werden in dezenter Anspielung christlicher Symbole mit dem Gestus der Opferdramaturgie verherrlicht; in einer kleinen als Verbandsplatz benutzten Landkirche spielt Korfes auf der Orgel selbstvergessen Beethoven. Im Übrigen erinnert die Uniform mit dem Totenkopfsymbol der Freikorpsangehörigen des «schwarzen Herzog» im Herbst 1934 durchaus an jene der SS. In das Konzept passen auch die Seitenhiebe auf die Österreicher. Während die deutschen Patrioten mit letztem Einsatz bedingungslos kämpfen, feiert ein böhmischer Hofrat mit den Flüchtlingen in seinem Haus in Teplitz allabendlich ein Fest.

Die Filmhandlung der am 30. Dezember 1935 uraufgeführten Ufa-Produktion ‚Der höhere Befehl‘ in der Regie von Gerhard Lamprecht führt gleichfalls in das Jahr 1809, spielt aber wieder in Preußen selbst. Es ist das Jahr, in dem der preußische Major Ferdinand von Schill mit seinem Husarenregiment auf eigene Faust nach Hessen zog, um dem Obersten Dörnberg zu Hilfe zu eilen, der einen vergeblichen Aufstand gegen König Jérôme versucht hatte. Während Schill in Stralsund fiel, wurden seine Offiziere in Wesel von einem französischen Peleton standrechtlich erschossen. Die bis ins 20. Jahrhundert populär gebliebene Figur des Majors Schill war bereits 1926 in einem Film von Rudolf Meinert dargestellt worden, der 1932 den gleichen Stoff noch einmal in einem Tonfilm verarbeitete (‚Die elf Schillschen Offiziere‘). Historisch lag damals – im Jahre 1809 – «die ganze Zeit im Fieber» (Heinrich von Treitschke). Vielfach organisierten sich patriotische Geheimbünde, von denen der ‚Königsberger Tugendbund‘ der bekannteste wurde. Auf ihn nimmt in dem Film ‚Der höhere Befehl‘ die Hauptfigur Rittmeister von Droste (Karl Ludwig Diehl), Stadtkommandant in Perleberg im Kreis Schwerin, Bezug: «Im Tugendbund sind unsere besten Männer zusammengeschlossen.» Wenn dies historisch auch nur bedingt zutrif – keiner der Repräsentanten der Stein-Hardenbergschen Reformen gehörte ihm an –, so kann doch von einer verbreiteten antinapoleonischen Stimmung in der preußischen Monarchie nach der Niederlage bei Jena und Auerstedt ausgegangen werden. Im Film drückt der Rittmeister Sehnsucht nach dem Tag der Rache aus. Zwar kann er diese Rache zunächst nicht auf dem Schlachtfeld suchen, doch fällt ihm eines Tages im Jahre 1809 die Rolle zu, einem englischen Gesandten (Siegfried Schürenberg) auf dem Wege von Wien nach London weiterzuhelfen. Denn dessen Botschaften können für die Bildung einer europäischen Koalition gegen das napoleonische Frankreich von entscheidender Bedeutung sein. Der Rittmeister setzt sich mit seiner Unterstützung des Engländers über das für ihn geltende Recht hinweg, weil er sich «dem höheren Befehl» seines Gewissens unterwirft. Dies aber verlangt von ihm, in jedem Falle für die höheren Ziele Preußens einzutreten. Dafür opfert er gerne auch jede Rücksicht

auf die von ihm geliebte Tochter eines Offiziers (Heli Finkenzeller). Wie in ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ verkörpert ein französischer Spitzel – Aribert Wäscher in der Rolle eines Advokaten – die schurkische Gegenfigur zu dem nationalen Helden. «Der grösste Lump im ganzen Land / bleibt der Denunziant», heisst es über ihn im Film – eine durchaus populäre Aussage im Jahre 1935! Er wird von einer Schauspielerin (Lil Dagover) unterstützt, die diesen Dienst mit dem Tode bezahlt. Nach zahlreichen Gefährdungen gelingt dem Rittmeister zwar die erfolgreiche Fluchthilfe für den englischen Gesandten, doch verliert er gleichzeitig sein Kommando und muss nun ebenfalls flüchten. Sein Ziel ist England, wo er warten wird, bis unter günstigeren Voraussetzungen der offene Aufstand gegen die napoleonische Herrschaft in Deutschland beginnt. Dorthin hatte sich nach der Entlassung des Freiherrn vom Stein bereits Gneisenau begeben. Der Film endet mit einem Freiheitsbekenntnis für Preußen, denn «Der Gott, der Eisen wachsen liess, der wollte keine Knechte!»

Die beiden letztgenannten Filme belegen nicht zuletzt die Konvergenz der deutschen Spielfilm-Produktion in den Jahren der NS-Herrschaft mit den jeweils geltenden aussenpolitischen Optionen der nationalsozialistischen Führung. Dass Hitler dem Verhältnis des Reichs zu England in seinem aussenpolitischen Denken stets eine wichtige Funktion eingeräumt hatte, ist von der Geschichtswissenschaft bestätigt worden. Das Jahr 1935 markiert den Höhepunkt der deutsch-englischen Beziehungen in den Jahren der NS-Herrschaft. Das im Juni 1935 zwischen England und dem Reich geschlossene Flottenabkommen signalisierte Hitler Englands Toleranz gegenüber seiner auf den Friedensvertrag von Versailles gerichteten Revisionspolitik. In Frankreich löste das Abkommen verständlicherweise Besorgnis, ja Empörung aus. Im Frühjahr des gleichen Jahres hatte das Reich bereits die allgemeine Wehrpflicht wiedereingeführt. Unverkennbar erhöhte sich die Kriegsgefahr in Europa. Wenn die positiven Filmhelden in Szenen aus der Zeit Napoleons auf der deutschen Kinoleinwand in den Jahren 1934 und 1935 mit politischem Eifer an der Vorbereitung einer erneuten kriegerischen Auseinandersetzung mit Frankreich arbeiteten und dabei die Unterstützung Englands fanden bzw. von England eine entscheidende Initiative zu einer Koalition gegen Frankreich erwarten durften, dann befanden sie sich keinesfalls im Gegensatz zur deutschen Aussenpolitik Hitlers. Goebbels, ansonsten gegenüber den Produktionen der Ufa in wachsendem Masse kritisch eingestellt, sparte nicht mit Lob für den Film «Der höhere Befehl». Am 11. Dezember 1935 notierte er in seinem Tagebuch: «„Auf höheren Befehl“, ein nationaler und hinreissender Film aus der napoleonischen Zeit mit Diehl, der Dagover und Finkenzeller. Alles beste Klasse. Man kann schon einen Aufstieg im deutschen Film feststellen.» Danach war eine besondere Auszeich-

nung fällig. Der Film wurde mit dem Prädikat «staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll» dem Publikum empfohlen.

Zwei Jahre später brachte die Tobis den Film ‚Der Katzensteg‘ heraus, der in der Regie von Fritz Peter Buch durch die Euphono Film GmbH als Auftragsfilm produziert worden war. Auch dieser Film fand bei Goebbels begeisterte Zustimmung, er sagte ihm eine gute Kasse voraus und liess ihn mit dem gleichen Prädikat wie ‚Der höhere Befehle auszeichnen. Im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Filmen überspannt die Handlung nach einer Romanvorlage von Hermann Sudermann mehrere Jahre. Sie setzt 1806 während des Vormarsches der Franzosen gegen Preußen ein. Graf Schranden (Fritz Reiff) ist ein begeisterter Anhänger Napoleons, auf seinem Gutshof irgendwo in Ostpreußen lässt er Bilder Friedrichs II. und des Brandenburger Tors gegen den Protest seines Sohnes (Hannes Stelzer) durch französische Radierungen ersetzen. Während der Sohn mit Unterstützung des Dorfpfarrers (Eduard von Winterstein) sein Vaterhaus verlässt, um sich in Graudenz der preußischen Landwehr anzuschliessen, zwingt der Vater die Dienstmagd Regine (Brigitte Horney), einer Abteilung französischer Kürassiere den verborgenen Weg über den «Katzensteg» zum Überfall auf die Preußen zu zeigen. Dabei fallen 251 preußische Soldaten. Die Dorfbewohner reagieren mit Abscheu auf den «Landesverrat» ihres Gutsherrn. Als er im Jahre 1813 stirbt, verweigern sie ihm das Begräbnis in der Familiengruft auf dem Dorffriedhof. Nur mit Hilfe seiner Kameraden aus dem Freikorps, in dem der Sohn unter falschem Namen gegen die Franzosen tapfer kämpfte, gelingt es dem jungen Grafen, das Begräbnis für seinen Vater bei der Heimkehr durchzusetzen. Die Dorfgemeinschaft steht wegen des Verrats des Vaters geschlossen gegen den Sohn, der Pfarrer erklärt ihm, der alte Graf sei für ihn bereits 1806 gestorben. Denn «wer sein Vaterland verrät, der schändet alle himmlischen und irdischen Gesetze». Gnade habe noch der Muttermörder, nicht aber der Landesverräter zu erwarten! Nach der Flucht Napoleons von der Insel Elba im Frühjahr 1815 wird der junge Graf zum Anführer der Landwehr in seiner Heimat bestellt. Regine, die treue Dienerin seines Vaters, rettet ihm das Leben. Als wahrer Patriot zieht er an der Seite Blüchers wieder gegen die Franzosen ins Feld. Mit dem Pfarrer hat er sich ausgesöhnt. «Was soll uns unser kleiner Hass und unsere kleine Liebe? Das Vaterland ruft!» – Unverkennbar ist im Film ‚Der Katzensteg‘ die im Vergleich zu den Produktionen der Jahre 1934 und 1935 deutliche Verschärfung der propagandistischen Aussage. Das gilt vordergründig für die Vehemenz der antifranzösischen Emotionen. In einer Szene im Meldelokal eines Freikorps lässt sich nach einem Gymnasiasten und einem Handwerker auch ein Kammerjäger in die Mannschaftsliste eintragen. Auf die Rückfrage des Offiziers zu seiner Berufsangabe unterstreicht der Kandidat unter deutlichem Hinweis auf die französischen

Feinde: «Vernichtet jede Art von Ungeziefer!» Mit der Denunziation des Feindes als Ungeziefer korrespondiert die Verzeihung des Dorfpfarrers zu einem Anwalt am Volksgerichtshof; an seine kirchliche Aufgabe erinnert nur noch das Zeremoniell der Aussegnung der ins Feld ziehenden Truppen!

Die Wahl der Filmstoffe aus der preußischen Geschichte hatte in diesem Jahrzehnt zu keinem Zeitpunkt die Funktion einer Flucht in die Vergangenheit. Das Gegenteil ist richtig: Indem bei der Produktion eines Spielfilms mit einer Handlung aus der Zeit Friedrichs II. oder aus der Zeit der «Befreiungskriege» die gerade geltenden Ziele nationalsozialistischer Propaganda beachtet wurden, trugen diese Filme selbst zur Wirkung der Propaganda auf subtile Weise bei. Was zunächst nach dem Konzept des Tags von Potsdam nur der Legitimation des Bündnisses zwischen einer neuen «jungen» Führung und den alteingesessenen Stützen der Gesellschaft gedient hatte, wurde in den folgenden Jahren zu einem Instrument der Propaganda selbst. Denn die Feindbilder, mit denen sich die deutsche Bevölkerung nach dem Willen der politischen Führung im Reich auseinandersetzen sollte, wurden auf diese Weise vom Verdacht, Erfindungen dieser Führung oder Produkt deutscher Politik im 20. Jahrhundert zu sein, befreit. Die Feindbilder sollten vielmehr als «deutsches Schicksal» verstanden werden. Die Berufung auf die preußische Geschichte in Spielfilmen sollte die Aktualität des unausweichbaren nationalen Freiheitskampfes in der Gegenwart belegen. Im Gegensatz zu jenen Filmen, die die Schlachten des Ersten Weltkrieges in immer neuen Spielhandlungen wiederholten, die die Legende vom Versagen der Heimatfront bekräftigten oder die politische Führung, die Parteien und das parlamentarische System der Weimarer Republik denunzierten, hatten die «Preußen-Filme» den Vorzug, mit der scheinbaren Objektivität der Geschichte selbst zu argumentieren. Dass dabei die beiden im Film bevorzugten Epochen preußischer Geschichte, die Zeit Friedrichs II. und die Jahre der «Freiheitskriege», mit der deutschen Geschichte insgesamt gleichgesetzt wurden, schloss kein Risiko ein. Denn das in den dreissiger Jahren manifeste Geschichtsbild war ohnehin von einer Historiographie geprägt, die seit dem 19. Jahrhundert die nationale Funktion der preußischen Entwicklung betont hatte.

Die Instrumentalisierung deutscher Spielfilme zu Propagandamitteln des nationalsozialistischen Regimes musste in den dreissiger Jahren keineswegs erzwungen werden. Bei aller Kontrolle der Produktionsplanung der deutschen Filmindustrie durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wahrten sich die Produktionschefs der einzelnen Filmgesellschaften doch noch immer die Freiheit der Stoffwahl, der Besetzung und der Handlungsführung. Primäre Kriterien blieben für sie der erstrebte wirtschaftliche Erfolg jeder

einzelnen Produktion und eine vertretbare Qualität. Freilich suchten sie stets, das Risiko von Zensurschwierigkeiten für das Endprodukt, den fertigen Film, zu vermeiden. Dennoch ist die Übereinstimmung der Handlungsführung in den bis Ende der dreissiger Jahre produzierten deutschen Spielfilmen mit den jeweiligen Zielen nationalsozialistischer Propaganda in der Regel nicht das Ergebnis von Eingriffen des Staates oder der Partei in die Produktion selbst, sondern Produkt einer vorweggenommenen Anpassung der Industrie an die Ziele der NS-Führung!

Die durch den Prozess der Anpassung garantierte Übereinstimmung der Produktion mit den nationalsozialistischen Propagandazielen reichte indessen dem Propagandaminister Goebbels auf Dauer nicht aus. In der letzten Phase der Vorbereitung auf den Krieg sollte die Filmindustrie noch entschiedener in das Instrumentarium nationalsozialistischer Propagandaarbeit eingereiht werden. Seit 1936 liefen Verhandlungen über den Erwerb der deutschen Filmgesellschaften durch den Staat. Im Frühjahr 1937 war der Erwerb der Ufa durch das Reich abgeschlossen. Der seit dem Frühjahr 1928 für deren Spielfilme verantwortliche Produktionschef Ernst Hugo Correll verlor sogleich seinen bisherigen Einfluss, wurde formell aber erst im Februar 1939 durch einen Beamten des Reichspropagandaministeriums abgelöst. Inzwischen war auch die Tobis vollständig in den Besitz des Reichs gebracht, Bavaria und Terra als reichseigene Filmgesellschaften neu formiert worden. Bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges war die deutsche Filmindustrie vollends zum Instrument nationalsozialistischer Propagandaarbeit geworden. Mit umso grösserer Intensität widmete sich Goebbels jetzt in eigener Person dem Medium Film. Während der Kriegsjahre sollte kein einziger Film in Deutschland produziert werden, den er nicht mit vorbereitet hätte. Für weniger geglückte Produktionen konnte er sich in ganz persönlicher Weise verantwortlich fühlen. Mit offensichtlichem Stolz konnte er aber auch den Erfolg eines Films beim Publikum als Bestätigung seines Konzepts registrieren. Bei seinem starken Engagement für die Aufgaben der Filmindustrie fand er im Übrigen die tatkräftige Unterstützung der überwiegenden Mehrzahl der im deutschen Film renommierten Regisseure und Schauspieler.

7. Die preußische Geschichte lieferte auch nach der Übernahme der Filmgesellschaften durch das Reich noch Stoffe für die Spielfilm-Produktion. Als einen ausgesprochenen Jugendfilm hatte Karl Ritter noch im Sommer des Jahres 1939 den Film ‚Kadetten‘ fertiggestellt. Die Filmhandlung führte wiederum in die Zeit des Siebenjährigen Krieges. Im Jahre 1760 hatte das preußische Heer bei Torgau gegen die Österreicher gekämpft, während zaristische Truppen gegen Berlin vorrückten. Kosaken nehmen die 4. Kompanie der neun- bis zwölfjährigen Zöglinge der Kadettenanstalt in Lichterfelde, der militärisch geführten

Ausbildungsstätte für den Offiziersnachwuchs, als Geiseln gefangen. Für ihre Fluchtversuche erhalten die Kadetten schliesslich in der Person des früheren preußischen Rittmeisters von Tzülow (Mathias Wieman) ihren «Führer». Dieser war einst aus Enttäuschung über seinen König zu den Russen übergelaufen. Jetzt setzt bei ihm aus der Begegnung mit den Kadetten eine Selbstreinigung ein. Nach von Tzülows Plan gelingt den Kadetten die Flucht aus russischer Gefangenschaft in ein verlassenes Fort in der Sumpflandschaft der Warthebrüche östlich der Oder. Dort verteidigen sich die Kadetten unter schweren Verlusten gegen die Kosaken, bis sie durch preußische Husaren befreit werden. Der Rittmeister findet den Tod, doch gewinnt er durch die Rettung der Kadetten seine durch die Desertion einst verlorene Ehre wieder.

Wie in anderen Jugendfilmen der NS-Zeit steht die Erziehung des Einzelnen zur «Volksgemeinschaft» auch in ‚Kadetten‘ im Vordergrund. Seine Spannung bezieht der Film aus der zunächst aussichtslos erscheinenden Flucht der Schüler und der dramatischen Steigerung der Gefahr durch den Angriff der Kosaken auf das Fort. Was im Dienste der Hitlerjugend allwöchentlich spielerisch geübt wurde – das Jahr 1939 brachte die Einführung der Jugenddienstpflicht –, wurde jetzt mit dem Verweis auf die historische Erfahrung als Vorbild belegt: Militärischer Gehorsam und Kampfbereitschaft auch um den Preis des Todes, das sind die selbstverständlichen Tugenden nicht nur preußischer Kadetten im 18. Jahrhundert, sondern angeblich deutscher Jungen schlechthin. Andere Werte als jene aus dem Ehrenkodex preußischer Soldaten haben für sie scheinbar keine Gültigkeit. Dass im Gegenbild die russischen Offiziere und Soldaten klischeehaft als undisziplinierte, schlechtgeführte Räuber in Uniform erscheinen, kann nicht überraschen. Bereits im August 1939 fertiggestellt, gelangte der Film wegen des überraschenden Abschlusses des Hitler-Stalin-Paktes erst im Dezember 1941 in die Kinos. Neben ‚Hitlerjunge Quex‘ wurde gerade dieser unverhüllt militaristische Film am häufigsten in den «Jugendfilmstunden» während der Kriegsjahre eingesetzt. Er galt als eine besonders gut gelungene Umsetzung nationalsozialistischer Erziehungsideale im Spielfilm und fand bei seinem Publikum zudem noch begeisterte Zustimmung!

Im Rückblick auf die Spielfilmproduktion der NS-Zeit erstaunt heute trotz aller verfügbarer Information über das Engagement der Akteure des Propagandaministeriums, mit welcher Intensität die jeweiligen Feindbilder plakatiert wurden, aber auch die schnelle Reaktion der Drehbuchautoren und Regisseure auf veränderte propagandistische Anforderungen. Dafür kann im Vergleich zu dem Film ‚Der höhere Befehl‘ die Bavariaproduktion des Jahres 1941 ‚Kameraden‘ in der Regie von Hans Schweikart angeführt werden, deren Handlung wieder im Jahre 1809 einsetzt, in dem Ferdinand von Schill seinen vergebli-



Kampf bis zum Letzten: Rittmeister von Tzülow (Mathias Wieman) verschanzt sich mit den Kadetten in einem alten Fort, in: ‚Kadetten‘ (1939/1941)

chen Versuch einer Erhebung gegen Napoleon unternahm. Im Rahmen einer Spionagegeschichte, die ein preußischer Offizier an der preußischen Gesandtschaft in Paris entdeckt, wird im Jahre 1941 ausdrücklich noch einmal der Feldzug gegen Frankreich im Jahre 1940 gerechtfertigt. Denn der westliche Nachbar, bei dem internationale Beziehungen nur mit dem Mittel der Verleumdung, der Intrigen und der Spionage gepflegt werden, war stets eine Bedrohung für die aufrichtigen Deutschen! Im Rückblick erstaunt aber auch die Offenheit, mit der in diesem Film das Bagno in Cherbourg gezeichnet wurde, in dem ein Bruder des Offiziers seit Jahren bei Zwangsarbeit im Steinbruch schmachtet. Die Szene könnte, überaus realistisch, in einem der Steinbrüche eines deutschen Konzentrationslagers abgedreht worden sein.

Als einen der wichtigsten Grundsätze seiner Propagandaarbeit bezeichnete Goebbels selbst das Prinzip der Wiederholung. Am 3. Januar 1940 notierte er in seinem Tagebuch: «Man muss ewig dasselbe in ewig wechselnden Formen sagen. Das Volk ist im Grunde sehr konservativ. Es muss durch ständige Wie-

derholung von unseren Anschauungen gänzlich durchdrungen werden. Bis es sitzt. Dann erst ist man seiner Sache sicher.» Diese Erkenntnis liess Goebbels offensichtlich auch für die Person Friedrichs II. und deren fortgesetzte Benennung als Vorbild für die Führung des Reichs im Zweiten Weltkrieg gelten. Bereits im November 1939 ist von dem Projekt eines neuen Fridericus-Films die Rede; zu diesem Zeitpunkt trug Emil Jannings die Idee Goebbels vor und empfahl den Einsatz von Werner Krauss als Hauptdarsteller! Zugleich benannte er aber auch ‚Ohm Krügen als einen ihm gemässen Filmstoff, entschied sich für diesen aber erst definitiv im April 1940. So konnte sich Goebbels am 5. April 1940 dazu entschliessen, einen Fridericus-Film Veit Harlan zu empfehlen, sobald dieser seine Arbeit an ‚Jud Süß‘, dem damals vorbereiteten wichtigsten antisemitischen Spielfilm des Regimes, abgeschlossen haben würde. In dem Plan, einen neuen Spielfilm über den Preußenkönig drehen zu lassen, fühlte sich Goebbels offenbar durch Hitler selbst bestärkt. In Gesprächen mit seinem Propagandaminister verwies Hitler seit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wiederholt auf Bismarck und Friedrich II. als Vorbild für die Probleme der Gegenwart. Nach einem solchen Gespräch mit Hitler notierte sich Goebbels im Januar 1940 in seinem Tagebuch über Friedrich: «Er rangiert überhaupt über allen Figuren der preußisch-deutschen Geschichte. Er hat Preußen erst zu einem historischen Begriff gemacht. Vor seiner Grösse müssen wir alle demütig in den Staub sinken. Nicht die Dimensionen, in denen das geschichtliche Genie wirkt, sind entscheidend für seine Grösse, sondern der Mut und Kühnheit, womit er den Gefahren entgegentritt.» Dass die Bewunderung Hitlers für Friedrich II. Goebbels als Gewähr für die überlegene, durch die Geschichte unmittelbar bestätigte Mission des Führers in Deutschland erschien, belegt die sich häufende Nennung des Preußenkönigs in den Reden des Propagandaministers während der Kriegsjahre.

Harlan stellte sich im Jahre 1940 offenbar ohne jede Zurückhaltung auf die Erwartungen von Goebbels ein. Schon im April, als er Harlan den Fridericus-Stoff übertrug, verlangte Goebbels: «Ich will aber jetzt den Friedrich *nach* Kunersdorf, nicht den Gartenlauben-Friedrich von Gebühr ... !» Während der folgenden Monate, in denen Harlan noch mit den Dreharbeiten zu ‚Jud Süß‘ beschäftigt ist, entsteht bereits ein erster Drehbuchentwurf. Goebbels lobt im Juli die guten Ansätze, verlangt aber von Harlan, den Film «ganz auf die enorme Grösse dieses Genius einzustellen». Noch immer vor der Uraufführung von ‚Jud Süß‘, am 22. August 1940, kann Goebbels notieren: «‚Der grosse König‘ von Harlan ist im Manuskript fertig. Bis auf kleine Einzelheiten grossartig. Das wird ein Film!»

Getreu den an ihn gestellten Erwartungen drehte Harlan im Jahre 1941 unter Einsatz aller von ihm verlangten Statisten und finanziellen Mittel einen Film

ab, der alles in den Schatten stellen sollte, was bisher in der langen Serie der Fridericus-Filme entstanden war. Zwar spielte Gebühr in dem am 3. März 1942 uraufgeführten Film erneut die ihm inzwischen auf den Leib gewachsene Rolle des Königs, aber er verlieh seiner Stimme getreu den Vorbildern in der Führung des Reichs eine Schärfe und Entschiedenheit, die wahrlich nicht an einen «Gartenlauben-Friedrich» denken liess. Von allem Anfang lässt der Film ‚Der grosse König‘ keinen Zweifel an der Aktualität der Darstellung für die Gegenwart aufkommen. Am Tage der Schlacht von Kunersdorf wendet sich Friedrich an seine Generäle: «Deutschland ist in einer furchtbaren Krisis. Wir leben in einer Epoche, die alles entscheiden und das Gesicht von Europa verändern wird. Vor ihrer Entscheidung muss man furchtbare Zufälle bestehen. Aber nach ihrer Entscheidung klärt sich der Himmel auf und wird heiter. Und wie gross auch die Zahl meiner Feinde ist, ich vertraue auf meine gute Sache und auf die bewährte Tapferkeit der Truppen, vom Marschall bis zum jüngsten Soldaten. Die Armee greift an!» Die Sätze lesen sich wie eine Zurückweisung des in der deutschen Bevölkerung im Winter 1941/42 verbreiteten Zweifels an der Möglichkeit des Endsiegs durch den fortlebenden Mythos des Preußenkönigs! Mit Vehemenz argumentierte der Film gegen Friedenshoffnungen. Als nach der verlorenen Schlacht von Kunersdorf die Generäle Friedrichs übereinstimmend Frieden schliessen wollen, setzt sich der König darüber hinweg. Nur er allein vermag Preußen zu retten. Dabei lässt er keinen Zweifel über die Alternative zur Fortsetzung des Kampfes. Diese kann nur lauten, dass er sich an der Spitze seiner Truppen «abschlachten» lassen wird. Während sich der König auf die Schlacht von Torgau vorbereitet, reisen aus der Heimat Bürgerdeputationen heran, die vom König den Friedensschluss erbitten. «Niemand glaubt mehr an den Sieg ...» Friedrich antwortet auf die Klagen seiner Bürger: «Das ist schlimm. An dem Sieg zu zweifeln, das ist Hochverrat!» Der Dialog des Films bewegt sich in völliger Übereinstimmung mit der innenpolitischen Realität der Verfolgung von «Defaitisten» und «Wehrkraftzersetzer» im Zweiten Weltkrieg! «Für Verräter ist kein Platz in meinem Staat», verkündet Friedrich an anderer Stelle. Aber auch nicht für Realisten. Das Regiment Bernburg, das bei Kunersdorf in schier aussichtsloser Lage nach dem Verlust der Hälfte seiner Soldaten zurückgewichen war, wird im Film vom König hart bestraft! Oberst Bernburg selbst vermag auch durch seinen Freitod den König nicht von der Bestrafung seiner Leute abzuhalten. Zurückzuweichen ohne ausdrücklichen Befehl, kann für preußische Truppen nicht in Betracht kommen. Eher hätte sich auch der überlebende Rest des Regiments zusammenschliessen und vor dem Feind «eine Mauer von toten Leibern» entstehen lassen sollen. – Der Film endet mit der siegreichen Schlacht von Schweidnitz, mit der Friedrich Schlesien behauptete und Friedensverhandlungen einleiten konnte.

Die Schlussapotheose wird von Siegesfeiern in Berlin eingeleitet; doch während der Siegesparade der preußischen Truppen in der Hauptstadt besucht der König das Schlachtfeld von Kunersdorf, um den Wiederaufbau zu inspizieren. Bei seiner Rückkehr nach Berlin verzichtet Friedrich auf die Benutzung der bereitgestellten Staatskarosse und begibt sich alleine in das Schloss, von dort in die Kirche. Der Kirchenraum ist jenem des Strassburger Münsters nachempfunden. Während auf der Orgel ein Tedeum erklingt, erscheint in einer Rückblende über der Landschaft von Kunersdorf das Auge Gebührs wie das Auge Gottes! Neue Kornfelder werden eingesät, überall im Lande regt sich neues Leben. Die Flagge Preußens breitet sich über dem Himmel aus, dazu ertönt das Lied «Du schwarzer Adler du, der grossen gleich, der Sonne, decke du die Verlassenen und Heimatlosen mit deinen goldenen Schwingen zu.»

Mit dem Ergebnis des neuen Fridericus-Films konnte Goebbels zufrieden sein. Er befand: «Dieser Film ist Propaganda im besten Sinne des Wortes.» Die Presse liess er zwar ausdrücklich anweisen, «keine Parallelität zur Gegenwart aus dem Film zu folgern», aber nichts anderes sollte das Kinopublikum tun. Goebbels selbst merkte an: «Der Film wird hier zum politischen Erziehungsmittel erster Klasse. Wir können das heute gebrauchen. Wir leben in einer Zeit, in der wir friderizianischen Geist nötig haben. Nur mit letzter Anspannung werden wir der Schwierigkeiten Herr werden, vor denen wir stehen. Überwinden wir sie, so werden sie zweifellos die nationale Widerstandskraft befestigen...» Bei diesem offenkundigen propagandistischen Wert konnten die hohen Auszeichnungen nicht überraschen. Am Tage der Uraufführung wurde Gebühr zum Staatsschauspieler ernannt, der Film selbst erhielt alle verfügbaren Prädikate: «Film der Nation, staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll, kulturell, volkstümlich wertvoll, volksbildend, jugendwert». Mit welchem Prestigewert der Film im Frühjahr 1942 bedacht wurde, geht nicht zuletzt daraus hervor, dass bis in die letzten Tage vor der Uraufführung versucht wurde, letzte Änderungen vorzunehmen. Dass die Handlungsführung gegen Schluss des Films, in dem der zaristische General Tschernitscheff auftritt, bereits im Sommer des Jahres 1941 zu Änderungen am Drehbuch zwang, lag nach dem Überfall deutscher Truppen auf die Sowjetunion auf der Hand. Doch zeigte sich im Frühjahr 1942 auch das Oberkommando der Wehrmacht in Erwartung des Films beunruhigt, da Friedrich im Film in entscheidenden Stunden auch von seinen Generälen verlassen werde. Dem konnte Goebbels nur mit Erstaunen begegnen. Seinem Tagebuch vertraute er an: «Die Herren des OKW fühlen sich für jede Schlappeheit der Generalität, selbst wenn sie im Siebenjährigen Krieg vorgekommen ist, mitschuldig. Das ist ebenso kurzsichtig wie töricht und kann, glaube ich, nur einem schlechten Gewissen bezüglich der Haltung der betreffenden Kreise in der Gegenwart entspringen.»

Als Harlan mit den Vorbereitungen zu ‚Der grosse König‘ begonnen hatte, befand sich ein anderer Film bereits im Atelier, der gleichfalls die Geschichte Preußens als Bestätigung für die nationale Mission der NS-Führung für das Reich in den Lichtspieltheatern anführen sollte. Es handelte sich um den Film ‚Bismarck‘ von Wolfgang Liebeneiner. Am 16. Januar 1940 hatte Goebbels nach einem längeren Gespräch mit dem Führer in seinem Tagebuch notiert: «Nur wenn es kein Zurück mehr gibt, ist man ganz mutig und findet dann auch den Mut zu ganz grossen Entscheidungen.» Als Beleg für diese Maxime habe Hitler auf Bismarck verwiesen. Liebeneiners Film, dessen Handlung mit der Berufung Bismarcks zum Ministerpräsidenten Preußens im Jahre 1862 einsetzt, unterstrich nachdrücklich das Schulbuchwissen der Zeit. Weil Bismarck den Mut besass, unter Missachtung der Verfassung gegen das Parlament zu regieren, weil er die preußische Armee modernisierte und ihr auf diese Weise während der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts eine technische Überlegenheit über die Streitkräfte der Nachbarn verlieh, konnte das Königreich Preußen die deutschen Stämme einigen und nach dem Sieg über Frankreich im Schloss von Versailles Wilhelm I. zum Deutschen Kaiser proklamieren lassen. Geschichte wird bei solchem Verständnis auf die Taten genialer Einzelmenschen reduziert. In dieser Funktion lag im Jahre 1940 die Aktualität des Bismarck-Films, der bei aller minutiösen Detailtreue des Szenarios, der Schauplätze der Handlung wie der Zitate aus den Quellen doch hervorragend in das propagandistische Konzept vom Sommer 1940 passte. Während die Vertreter Frankreichs mit Zurückhaltung gezeichnet werden, erfährt England die als angemessen erachtete Verurteilung. Vor allem aber ist der Film nachdrücklich antidemokratisch, einzelne Parlamentarier werden zudem als jüdisch verschlagen denunziert. Bismarck aber erweist sich als der Schöpfer des Reichs, der die geschichtliche Mission ganz auf sich allein gestellt erfüllte. So verstand sich auch Hitler und so interpretierte Goebbels die Mission seines Führers. Im April 1940 schrieb er: «Am Ende des 70er Krieges stand das Deutsche, am Ende dieses Krieges wird das Germanische Reich stehen. Dann ist unsere geschichtliche Aufgabe im Grossen erfüllt. «Zwei Jahre später rundete ein zweiter Bismarck-Film, ‚Die Entlassung‘, gleichfalls in der Regie Liebeneiners, die intendierte Parallelisierung des Reichsgründers mit Hitler ab. Die Nichtverlängerung des Rückversicherungsvertrags mit Russland wird Kaiser Wilhelm II. angelastet, die Entlassung des Reichskanzlers als Beleg für das Versagen des Monarchen angeführt.

8. Der Film ‚Der grosse König‘ aus dem Jahre 1942 hatte den Höhepunkt der Beschwörung der Person Friedrichs II. von Preußen als Zeugen für die Machthaber des Dritten Reichs auf den Kinoleinwänden in Deutschland wie in den von der Wehrmacht besetzten Gebieten bezeichnet. Zwei Jahre später, im Juni



Das Ende einer Epoche: Kaiser Wilhelm II. (Werner Hinz) und Bismarck (Emil Jannings) in ‚Die Entlassung‘ (1942)

1944, wird noch einmal ein Spielfilm uraufgeführt, der in der Zeit Friedrichs angesiedelt ist. Aber in dem von der Berlin-Film GmbH produzierten Film ‚Affäre Roedern‘ in der Regie von Erich Waschneck tritt der Preußenkönig nicht mehr in eigener Person auf. Die Parallelität zu Hitlers Rückzug aus der Öffentlichkeit im letzten Kriegsjahr ist evident. Umso nachdrücklicher wird das in der Person Friedrichs II. symbolisierte Pflichtethos betont. Unbedingter Gehorsam und Pflichterfüllung gegenüber dem Führer des Staates werden in der Filmhandlung als ehernes Gesetz für alle Untertanen bezeichnet. «Hingabe bis zum letzten Atemzug an den Staat unter Einsatz des eigenen Lebens», so heisst das Gebot für die Mitglieder der preußischen Armee im 18. Jahrhundert. Nach bewährtem Muster sollte dieses Gebot von den Besuchern des Films ‚Affäre Roedern‘ im Frühsommer 1944 aber auch als aktuelles Gebot für sich selbst be-

griffen werden. Im Rückblick erscheint die Entscheidung, im Jahre 1944 einen Spielfilm um die «heroische» Gestalt eines Festungsbaumeisters herauszubringen, als eine vorausschauende und deshalb propagandistisch besonders gelungene Leistung. In der sich nach der Landung der alliierten Truppen in der Normandie rapide verschlechternden Kriegslage gewann der Rückzug auf Festungen für Wehrmacht und Zivilbevölkerung in gleichem Masse aktuelle Bedeutung. Makaber genug: «Preußen ist nie verloren, solange der König lebt!», heisst es in dem Film ‚Affäre Roedern‘. Er wurde am 14. Juli 1944 uraufgeführt, wenige Tage vor dem Versuch des Grafen Stauffenberg, Hitler in seinem Hauptquartier in Ostpreußen zu töten. War der erwähnte Ausspruch bereits auf eine solche Situation gemünzt? Als Ort der Uraufführung des Films hatten die Verantwortlichen Breslau gewählt. Nur ein halbes Jahr später war in den Nachrichtendiensten des Rundfunks von dieser Stadt nur noch als der «Festung Breslau» die Rede, sie war zu einem der in der Götterdämmerung des Dritten Reiches am härtesten umkämpften Plätze geworden.

Alle verfügbaren Mittel der Filmindustrie wurden im Jahre 1944 aber noch einmal konzentriert, um einen neuen «Film der Nation» als Durchhaltefilm zu produzieren. Regie führte einmal mehr Veit Harlan, den Stoff für das von ihm mit Alfred Braun geschriebene Drehbuch entlehnte er wieder der den Deutschen vertrauten Geschichte Preußens. Diesmal ist es das militärische Geschehen unmittelbar nach der Niederlage der preußischen Armee in der Schlacht von Jena und Auerstedt im Jahre 1806. Während die «Festungen» Magdeburg, Spandau, Stettin und Küstrin ihre Tore den vorrückenden Truppen Napoleons geöffnet hatten, verteidigt Bürgermeister Nettelbeck in Kolberg seine Stadt mit Entschlossenheit gegen die übermächtigen französischen Belagerer. Mit dem Film ‚Kolberg‘ sollte dem Volkssturm in der letzten Kriegsphase ein mitreisendes Vorbild der engen Zusammenarbeit ziviler Funktionäre und Offiziere bei der Verteidigung der Heimat gegeben werden. An der Seite Nettelbecks stehen Gneisenau und Schill. «Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!», so heisst es am Anfang von ‚Kolberg‘. Der Film «soll ein Symbol der Gegenwart werden, aus der Darstellung einer harten historischen Wirklichkeit sollen dem Zuschauer Kräfte für das Heute, für die Zeit unseres eigenen Kampfes zuwachsen», schrieb Hans-Ottmar Fiedler nach einem Gespräch mit Harlan bereits im März 1944 im ‚Berliner Lokalanzeigen‘. Doch Goebbels wurde bei dem Fehlschlag der Botschaft von ‚Kolberg‘ selbst zum Opfer des von ihm geschaffenen Mythos. Von gespenstischer Realitätsferne zeugt der Funkspruchwechsel am 30. Januar 1945, dem zwölften und letzten Jahrestag des «Tausendjährigen Reiches», zwischen Goebbels und dem Kommandanten der «Festung» La Rochelle in Frankreich, wo der Film gleichzeitig mit Berlin seine Uraufführung



Geschichte als Legende: Gneisenau (Horst Caspar) diktiert Friedrich Wilhelm III. (Claus Clausen) den Aufruf an sein Volk, in ‚Kolberg‘ (1945)

fand. Das Volk sei, so hiess es bei Goebbels, «eins geworden mit der kämpfenden Front, gewillt... es den grossen Vorbildern seiner ruhmvollen Geschichte gleichzutun.»

Doch der Film ‚Kolberg‘ verfehlte letztlich seine Adressaten, denn nur noch in wenigen Kinos des Reichsgebiets konnten in den letzten Wochen des Zweiten Weltkriegs überhaupt noch Vorstellungen stattfinden. Wo aber der Film noch die Zuschauer erreichte, vermochte er nicht mehr zu begeistern, hinterliess eher, wie Zeugen berichten, das Gefühl der Verlassenheit und der Eiseskälte. An die Möglichkeit eines überraschenden Friedensschlusses, der im Film die Bürger Kolbergs vor der «Schande der Kapitulation» wie vor dem drohenden Untergang in den Trümmern ihrer Stadt bewahrt, konnten im Februar und März 1945 nur noch die wenigsten Deutschen glauben.

Themen aus der Geschichte Preußens hatten in den zwölf Jahren der NS-Herrschaft in Deutschland in immer neuen Wendungen in Spielfilmproduktionen ihren Niederschlag gefunden. Doch ging es dabei zu keinem Zeitpunkt um die tatsächliche Entwicklung Preußens. Die Auflösung des preußischen Staates



Aufruf zum Volkskrieg: Nettelbeck, der Führer der Bürgerwehr (Heinrich George) und die Bauerntochter Maria (Kristina Söderbaum) in ‚Kolberg‘ (1945)

nahm rechtlich zwar erst der Alliierte Kontrollrat im Februar 1947 vor, sie war aber spätestens mit dem Staatsstreich Papens vom 20. Juli 1932 eingeleitet und von den Nationalsozialisten nach 1933 mit der Aufhebung fast aller obersten Staatsorgane de facto selbst vollendet worden. Vielmehr machte sich die Filmindustrie von 1933 bis 1945, die seit dem Ende der dreissiger Jahre in den Besitz des Reichs gebracht und damit selbst zu einem Organ des Propagandaapparats geworden war, die in Deutschland populären Gestalten aus der preußischen Geschichte zunutze, um die jeweiligen aktuellen Botschaften der NS-Propaganda mit dem Verweis auf das Vorbild der Geschichte zu rechtfertigen. Die im öffentlichen Bewusstsein in Deutschland im 20. Jahrhundert lebendig gebliebenen Ereignisse der preußischen Geschichte wurden zur Bekräftigung der proklamierten Sendung der nationalsozialistischen Machthaber benutzt. Damit aber wurde die Geschichte Preußens letztlich pervertiert, denn als eigentliche Sinn-Norm verblieb nur die Vorbereitung auf die Erfüllung der angeblichen nationalen Mission durch Hitler.

Das «preußische Beispiel» als Propaganda und politisches Lebensbedürfnis

Anmerkungen zur Authentizität und Instrumentalisierung von Geschichte im Preußenfilm

Wilhelm van Kämpen

«Wer es ... unternimmt, eine Geschichte des Friedrichbildes zu schreiben, leistet einen Beitrag zur Geschichte des politischen Bewusstseins. Friedrich ist von jeher nicht nur ein historischer, sondern stets auch ein eminent politischer Gegenstand gewesen.» Dieses zusammenfassende Urteil des Historikers Walter Bussmann macht deutlich, dass jede Einschätzung der Instrumentalisierung von Geschichte im Preußenfilm, die sich nur auf Filme als ihren Gegenstand bezieht, in Gefahr ist, sich zu verschätzen und dem Film mehr anzulasten als ihm zukommt. Tatsächlich ist die Produktion des Preußen- und besonders des Friedrichbildes im Film von den Bildern, die in anderen Medien der Vergangenheit und Gegenwart erzeugt worden sind, nicht ohne Weiteres zu trennen. Im Gegenteil: das Vorhandensein dieser Bilder ist sowohl eine Voraussetzung der filmischen Produktion über Preußen als auch eine Bedingung der möglichen Wirkung solcher Filme.

Das klingt kompliziert, ist aber im Grunde eine einfache Feststellung. Sie besagt nicht mehr und nicht weniger, als dass bei unserem Problem zunächst danach zu fragen war, wie denn eigentlich das Friedrichbild vor Beginn der Filmgeschichte aussah und ob es so etwas wie seine Instrumentalisierung, das heisst politische Beleuchtung und Verwendung auch in anderen Medien und vor dem Film oder gleichzeitig mit ihm gegeben hat. Und da sind nun an den Untersuchungen zur Entwicklung des Friedrichbildes in der europäischen Geschichtsschreibung vor allem zwei Ergebnisse für uns interessant: nämlich einmal die Feststellung, dass die wissenschaftliche Behandlung der Geschichte Friedrichs des Grossen vom jeweiligen «politischen Gegenwartsgefühl» der Historiker abhängig gewesen sei – was den Verdacht einer Instrumentalisierung zu politischen Zwecken zumindest nahelegt –, und zum anderen die Tatsache, dass, bevor das Friedrichbild sozusagen «laufen lernte», das heisst, bevor es leibhaftig und meist in Gestalt des Schauspielers Otto Gebühr auf der Leinwand erschien, schon alle seine Züge längst vorhanden waren.

Mehr als ein Jahrhundert lang hatten die Historiker – die «borussischen» zumal – an jener «Riesenarbeit der Idealisierung» Friedrichs «des Grossen» gesessen, zu der der Dichter Schiller, der auch ein Historiker war, erklärtermassen

keine Neigung fühlte. Schillers Weigerung zeigt, dass da durchaus Widerstände zu überwinden waren. Viele Zeitgenossen waren den Alten Fritz auch leid gewesen. Georg Forster hörte 1782 in Berlin, «der König neronisiere auf seine alten Tage». So entfaltete sich nach dem Tode Friedrichs zunächst einmal die angestaute Kritik, die durch die Romantik noch vertieft wurde. In manchen deutschen Augen brachte das napoleonische dann auch «das scheinbar verwandte friderizianische Heldentum in Verruf». Und die liberale Kritik vor 1871 hatte ohnehin eine Abneigung gegen grosse Männer. Aber das währte, von Aussenseitern abgesehen, in Preußen-Deutschland doch nicht allzulange und wirkte auch nicht durchschlagend, vor allem was die mehr populären Vorstellungen vom Alten Fritz anging. So gelang es schon in der Zeit der Restauration zwischen 1815 und 1848, in der die Grundlagen für eine wissenschaftliche Bearbeitung der friderizianischen Epoche gelegt wurden, Leopold von Ranke, einen «deutsch-nationalen Schimmer» über das Friedrichsbild zu werfen, ein Bild, das er als preußischer Hofhistoriograph in seinen ‚Zwölf Büchern preußischer Geschichte‘ dann noch vertiefte und in dem von dem Eroberer Friedrich kaum mehr etwas zu erkennen war. Sein historiographischer Gegenspieler Droysen wiederum liess den Preußenkönig «als Richter über eine morsche Welt und als einzigen Träger des deutschen Gedankens» aus seiner Darstellung hervorstechen – beides geschah natürlich in bejahendem Sinne. Es war dann Droysens Schüler Koser, der, schon an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, die deutsch-nationale Tendenz fortsetzte und Friedrich in die «nationale Stimmung nach 1871» eintauchte, indem er der Genugtuung darüber Ausdruck gab, «dass auf den von Friedrich dem Grossen gelegten Grundlagen das Reich von 1871 aufgebaut» war. Er gab ein Friedrichsbild, von dem gesagt werden konnte, dass es sich in glücklicherer Übereinstimmung mit dem gebildeten Bewusstsein der damaligen Deutschen befunden habe als das Rankes aus dem Vormärz. Die Instrumentalisierung von Geschichte drückte sich hier darin aus, dass Friedrich ein deutsches Nationalgefühl zugeschrieben wurde, das seiner Zeit noch völlig fremd war. Die Situation, in der sich das ausschalten liess, stand schon vor der Tür: der Erste Weltkrieg als Wiederholung des Stückes ‚Friedrich und die grosse Koalition‘

Wäre schliesslich noch Dilthey zu erwähnen, der in einem wohlgemeinten Appell an seine Zeit «eher ein ideales als ein reales Bild von der friderizianischen Monarchie» entwarf; und natürlich Treitschke, der «Herold» und «nahezu unbedingte Apologet Preußens», wie der österreichische Historiker Srbik ihn genannt hat. Er hatte «nur das ‚Heilige preußische Reich deutscher Nation‘ als Ziel und Massstab vor Augen» – mit schlimmen Folgen, wie viele meinen.

War dies alles schon deutsch-nationale Idealisierung genug, so wurde es in

Wirklichkeit aber doch schon von den vierziger Jahren an überflügelt – will heissen: sowohl an Panegyrik wie an Wirkung auf die breiten bürgerlichen Leserschichten – durch ein Werk, das den Friedrich-Mythos recht eigentlich geschaffen und am Leben gehalten hat: durch Franz Kuglers ‚Geschichte Friedrichs des Grossen‘, mit dessen Illustration Adolph Menzel berühmt wurde. Das Buch wird heute noch angeboten und offensichtlich auch gekauft. In Srbiks zweibändiger Geschichte der Geschichtsschreibung wird es dagegen nicht einmal erwähnt.

Obwohl das Buch ein ungeheurer Erfolg wurde, war der Plan dazu angeblich keineswegs rein kommerziellen Absichten entsprungen. Die Verleger sahen vielmehr mit Sorge, wie das Andenken Friedrichs im Volke rasch verblasste, und wollten zur hundertjährigen Wiederkehr des Tages seiner Thronbesteigung im Jahre 1840 etwas dagegen unternehmen. Es scheint – auch das ist interessant –, dass sie dazu durch eine erfolgreiche illustrierte Geschichte Napoleons ermutigt worden sind, die 1826 erschien und im französischen Volk die Erinnerung an den Kaiser wachhalten sollte. Den Auftrag, das Gedenkwerk zu schreiben, übernahm begeistert der in Berlin bei den Studenten beliebte Kunsthistoriker Franz Kugler, der auch Menzel als Illustrator vorschlug. Es heisst, dass er bestrebt gewesen sei, die Lebensgeschichte Friedrichs frei von Beschönigung und dichterischer Verklärung zu erzählen und Sprache und Stil so zu gestalten, dass der Gebildete wie der einfache Mann des Volkes mit gleicher Freude und Anteilnahme seiner Darstellung folgen konnten. Das zweite scheint ihm gelungen zu sein; das erste wohl kaum. Rudolf Augstein nannte das Werk ein «von Adolph Menzel ausgezeichnetes Legendenbuch», und als solches hat es denn auch vor allem gewirkt. Der damals erst dreiundzwanzigjährige Menzel war es, der die grössere Leistung vollbrachte. In seinen Hunderten von Zeichnungen, denen später noch viele andere folgten, schuf er mit der Absicht «grösstmöglicher Authentizität» das visuelle Bild des grossen Friedrich und seiner Welt, wie es unser aller Vorstellungen und auch die Fridericus-Filme seither beherrscht hat.

Bussmann nahm die Wirkung dieses Buches zum Anlass, mit einiger Resignation auf die literarischen Grenzen der gelehrten Geschichtsschreibung hinzuweisen. Diese Geschichtsschreibung hatte bei allem profriderizianischen Tenor auf ihrem Weg ins 20. Jahrhundert in der Tat einen hohen wissenschaftlichen Stand, eine immer stärkere Differenziertheit und sogar Feinsinnigkeit erreicht. Aber die Historiker mochten noch so feinsinnig und die Gegner, die es unter ihnen ja auch gab, noch so polemisch sein, in den Augen der breiteren Öffentlichkeit war der Mythos dadurch nicht mehr aufzulösen. Das in ungezählten Lesebuchgeschichten und vaterländischen Erzählungen immer wieder aufgefrischte anekdotische Friedrichbild war viel zu tief eingesunken und liess sich für dynastische wie für nationale Zwecke, für feudale wie für grossbürgerliche

Interessen viel zu gut verwenden, als dass es durch irgendwelche Widerlegungen hätte ausgeradiert werden können. Siegfried Kracauer hat anlässlich der Friedrich-Filme und des in den zwanziger Jahren erschienenen Entlarvungsbuches von Walter Hegemann schon darauf hingewiesen, dass es dem so bestehend genau enthüllten «wahren» Friedrich nie gelungen sei, den legendären Friedrich aus dem Sattel zu heben; und er hat hinzugefügt: «Man kann von jener Legende, die rationalen Argumenten gegenüber immun ist, annehmen, dass sie auf machtvolle kollektive Wunschvorstellungen baut. Der verfälschte Friedrich entsprach offensichtlich im Volk weit verbreiteten psychologischen Dispositionen, was den symptomatischen Wert der Fridericus-Filme erklärt, genauer gesagt, den Wert des ausgefeilten Modells innerer Existenz, das sie beinhalteten.»

Den reinsten und auch primitivsten Ausdruck hat das anekdotische Friedrichbild – um das hier vorwegzunehmen – in zwei Kurzspielfilmen gefunden, die 1935 und 1936, möglicherweise für das Kinobeiprogramm oder Jugendfilmstunden, produziert wurden. Schon die Filmtitel ‚Anekdoten um den Alten Fritz‘ und ‚Heiteres und Ernstes um den grossen König‘ deuten an, worum es hier geht: nämlich um reine Friedrich-Verherrlichung in volkstümlichen Gewände, die sowohl dem Inhalt als auch der Form nach heute (hoffentlich!) nur noch parodistisch wirkt. Beide Filme sind von derselben Produktionsgesellschaft mit weitgehend demselben Team hergestellt worden, mit der einen wichtigen Abweichung, dass Friedrich der Grosse einmal von Theodor Loos und dann wieder von Otto Gebühr dargestellt wird – was man als Zuschauer unwillkürlich Theodor Loos Übelzunehmen geneigt ist. Beide erzählen Anekdoten, die durch eine Rahmenhandlung nur lose verbunden sind: eine Stammtischrunde hier und zwei Jungen, die in einem Schulbuch lesen, dort. In den im Bundesarchiv vorliegenden Fassungen der Filme sind insgesamt sechs Episoden erhalten. Davon dienen zwei dazu, Voltaire (und damit «französisches Wesen») auf die plumpeste Art lächerlich zu machen. «Der Kerl ist [Friedrich] nachgerade zuwider! ... [Er] möchte diesem aufgeblasenen Menschen einen Denkzettel geben.» Da das dem König bei dem übrigens deutsch radebrechenden, sich dümmlich gebärdenden Voltaire natürlich gelingt, ist der Stammtisch hocherfreut: «Also, Kinder, die Geschichte kann ich immer wieder hören.» Volkes Stimme! Auch als in der zweiten Anekdote der Hochmut des Franzosen dadurch gestraft wird, dass der König ihn an den untersten Platz der Tafel setzt, findet das selbstverständlich Beifall: «Na, nicht mehr als richtig.» Die Absicht ist deutlich: Das spannungsreiche Verhältnis zwischen Voltaire und dem König wird auf diese Volksbelustigung reduziert, damit die Überlegenheit des deutschen Heros Friedrich umso heller glänzt; das welsche Wesen dient auch ihm nur zum Vergnügen.

Damit aber der König, der hier doch auch boshaft erscheint, nur ja nicht von Missgünstigen verkannt wird, wird die nächste Anekdote gleich mit der Versicherung eingeleitet, dass «sein eigentliches Wesen zart und sein Herz sehr gütig» gewesen sei. Es ist die berühmte Lesebuchgeschichte vom ‚Alten Fritz und dem Pagen‘, in der der nächtlich einsame, gute König seinen eingeschlafenen jungen Diener auf die Probe stellt und reich belohnt. Über der Grossmut des Monarchen vergisst der Bewunderer ganz zu fragen, woher das Elend des armen übermüdeten Jungen denn wohl kommt.

Auf der gleichen Linie liegt die Anekdote vom ‚Alten Fritz und dem Invaliden, in der mit dem in der populären Darstellung immer wiederkehrenden Bild des treusorgenden Landesvaters die Not der friderizianischen Kriegsinvaliden zugedeckt wird. Es ist ein einzelner Akt der Gnade, der dem alten Kämpfer von Hohenfriedberg und Leuthen hilft – zur höheren Ehre des grossen Friedrich. Natürlich darf auch der Müller von Sanssouci nicht fehlen. Seine ohnehin oft ausgeschmückte Geschichte ist hier kaum mehr wiederzuerkennen. Aber was soll’s, sie dient eh nur dem Zweck, dem Kinopublikum die Leutseligkeit der Majestät zu demonstrieren, und das Volk weiss schon, was gemeint ist.

Eine ebenfalls oft wiederkehrende Konstellation zeigt schliesslich die Anekdote ‚Der Alte Fritz und der Jäger Kappek, in der der tollkühne König sich einmal wieder in Gefahr begibt (Ein Soldat zum darob ängstlichen Kameraden: «Der König wird schon wissen, was er tut.») und durch einen Untertanen gerettet wird – allerdings nicht ohne diesen streng zu ermahnen: «Wo kämen wir da hin, wenn die Untergebenen die Befehle der Vorgesetzten nicht ausführen.» Dabei hatte der Jäger nur einen Verrat gemeldet. Aber der König ist halt, wie ausdrücklich betont wird, gerecht. Auf Vorhaltungen der Umgebung erhält der treue Preuße schliesslich dennoch seine Belohnung, und – er darf dem König dienen.

Erfundene Geschichten wie diese hat schon 1864 Colmar Grünhagen mit der Bemerkung kommentiert, es sei «eine häufig uns begegnende Eigenschaft des Volksgeistes, welche in dem Gefühl der Genugtuung wurzelt, mit welchem der Niedriggeborene den Hochgestellten, zu dem er nicht ohne gewissen Neid hinaufblickt, denselben Gesetzen menschlicher Hinfälligkeit unterworfen sieht, wie jeden anderen Sterblichen». Diesem Gefühl verwandt sei «das Interesse, das das Volk an Geschichten nimmt, die das Los eines grossen Helden in gewissen Augenblicken in die Hand irgendeinen unbedeutenden Mannes legen. Das Volk freut sich der Ironie der Weltgeschichte, die in solchen Fällen die Entscheidung der Geschehnisse der Welt nicht an die Spitze der menschlichen Gesellschaft knüpft, sondern sie in dunklen unbekanntem Tiefen von namenloser Hand treffen lässt.»

Nichts kann treffender den didaktischen Horizont der Historie von der Art

‚Der Jäger Matthias Kappel und was er am 29. November 1761 für seinen König tat‘ beleuchten als der Dialog der beiden Jungen aus der Rahmenhandlung, als der Lesebuchbesitzer auf die Frage seines Freundes: «Jäger Kappel? Wer ist Kappel?» erstaunt und überlegen sagt: «Na, du hast aber auch gar keine Ahnung von Geschichte.»

Übrigens ist das filmhistorisch Erstaunlichste an diesen beiden Anekdotenfilmen, dass ihr Regisseur Phil Jutzi war, der vorher mit ‚Mutter Krausens Fahrt ins Glück‘ (1922) und ‚Berlin – Alexanderplatz‘ (1931) zwei der wenigen Beispiele des proletarischen Films in Deutschland geschaffen hatte.

Anekdotisches wie das hier Vorgeführte, dessen Ursprung noch zu Lebzeiten Friedrichs liegt, findet sich natürlich auch in den grossen Spielfilmen über den Preußenkönig. So zum Beispiel die unsterbliche Geschichte von dem unerschrockenen Friedrich, der «Bon soir, Messieurs! Gewiss haben Sie mich hier nicht vermutet» – nur von einem Adjutanten begleitet 1757 bei den Österreichern im Schloss zu Lissa absteigt und die Feinde dadurch über die Massen verblüfft. Sie wird im ‚Choral von Leuthen‘ (1933) noch einmal wiederholt, ist aber dieser Erzählung und vielen früheren Abbildungen zum Trotz ein Phantasieprodukt, allerdings ein nützliches. Viel mehr Nutzen mögen sich die Filmproduzenten jedoch, wenn sie sich dessen bewusst waren, von dem versprochen haben, was Kracauer das «ausgefeilte Modell innerer Existenz» der Friedrich-Filme genannt hat.

Schon der erste dieser Filme, ‚Fridericus Rex‘ von 1922/23, nach Kracauer ein opulentes, wenn auch triviales Ufa-Produkt und «ein reiner Propagandafilm für die Wiedereinsetzung der Monarchie», scheint alle Merkmale dieses Modells aufzuweisen. Es ist die «Grundeinstellung ... sich unbedingt absoluter Autorität zu unterwerfen», die im Verhältnis des jungen Friedrich zu seinem Vater vorgeformt ist. Aus diesem Konflikt geht der Film-Friedrich als schliesslich patriarchalischer Herrscher und Vater seines Volkes hervor, dem dann alle andern sich zu unterwerfen haben. Die Annahme dieses Modells, das auch in anderen Filmen zutage trat, durch das Kinopublikum deutet für Kracauer einen regressiven Zug in der deutschen Gesellschaft der Weimarer Zeit an, einen «gravierenden Rückzug ins Innere», das heisst ein Verhalten, das mit Minderwertigkeitskomplexen verbunden war, die durch eine grosssprecherische Aufwertung von Friedrichs Machtpolitik und die häufig in diesen Filmen anzutreffende Herabwürdigung Voltaires kompensiert wurden. Das Bild des Aufklärers, das die Filmautoren zusammensetzten, «schien den Verfall der französischen Zivilisation anzukündigen und die Abneigung eines autoritär gesonnenen Publikums gegen aufklärende Vernunft zu rechtfertigen».

Wir können diese These Kracauers hier nicht weiter diskutieren und auch

dem Friedrichbild in den Filmen nicht in allen seinen Zügen nachgehen. Die zentrale und durchaus beabsichtigte Funktion dieser Art von historischen Filmen als Teil «vaterländischer Propaganda» hat Oskar Kaibus, der der Ufa nahestand, schon 1935 in einem Kommentar zum ersten Fridericus-Film genau beschrieben: Der Film war auf Widerstand in der linken und der liberalen Presse gestossen, denn, so meinte Kaibus, «die Wächter der Novemberrevolution hatten Angst vor einem toten König». Aber das hatte nichts zu bedeuten: «Ausverkaufte Lichtspielhäuser, auch in den Arbeitervierteln, klatschten und jubelten stürmisch Beifall ... und oft stimmte das Kinopublikum, von dem einzigartigen Film hingerissen, das Lied ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ an.» Sehr erklärlich, meint Kaibus: «Ein besiegtes Land, von erhabner Höhe in tiefstes Elend herabgestürzt, wird sich ruhmreicher Vorzeit gern erinnern ..., eine entwaffnete Nation, die den Übermut des Siegers tagtäglich schmerzlich spürt, muss gefühlsmässig aus dem Machtgedanken Hoffnung auf bessere Zukunft schöpfen. Und dabei ist es nicht etwa Preußen, sind es nicht seine Riesengarde, nicht seine Monarchen, die den Cserépyfilm zu einem Erlebnis machen. Die Wirkung von Fridericus Rex liegt tiefer. Wir bekommen hier Selbstachtung vor uns, dass wir unsere Vergangenheit ungeschminkt vor uns erstehen lassen können, und sie dennoch gross bleibt. Wir sehen, dass das Leben von Potsdamer Königen oft schwerer war als das von Untertanen, und wir erfahren es, dass Pflichterfüllung und Gehorsam das sind, was Preußen, was Deutschland gross und stark gemacht hat.»

Man kann also Kracauer zustimmen, wenn er sagt: «Die gesamte Konstruktion zielt unverhohlen darauf ab, das Publikum davon zu überzeugen, dass ein neuer Friedrich nicht nur ein wirksames Gegengift gegen den Virus des Sozialismus sein, sondern auch Deutschlands nationale Ansprüche verwirklichen könnte.» In Übereinstimmung mit dem Friedrichbild des Ersten Weltkriegs, in dem die deutschen Patrioten sich auch an dem Beispiel Friedrichs des Grossen aufgerichtet hatten, bestand die Instrumentalisierung der friderizianischen Geschichte hier vor allem darin, den Scheinwerfer immer wieder auf den Friedrich des Siebenjährigen Krieges zu richten und dabei nicht den königlichen Hasardeur, der Friedrich auch und in dieser Zeit vor allem war, hervorzukehren, sondern das einsame, oft ermattete und verzweifelte, aber sich immer wieder erhebbende politische und militärische Genie, das als Symbol, Vorbild und Übervater dienen konnte. Wahrscheinlich wurde ein Fridericus-Film von vielen für umso authentischer gehalten, je mehr er mit diesem Mythos übereinstimmte, dessen Kern in einigen geglückten Schlachten und der Charakterstärke des Königs während der aussichtslosen letzten Phase des Krieges zu suchen ist.

Der Film kam spät in der Reihe der Medien, die Friedrich verherrlichten.

Und er liess sich – wie sollte es auch anders sein gerade in dieser Zeit und in dieser Gesellschaft – auf die altbekannten Muster ein. Das Neue an diesem kinematographischen Friedrichsbild war jedoch, dass es lebendiger und lebensvoller als alle anderen Bilder vorher war, weil der Film und Otto Gebühr den König mit einer bis dahin nie gesehenen äusserlichen Authentizität wiederauferstehen liessen. Dem Eindruck, dass Friedrich lebhaftig auf der Leinwand erscheint, kann man sich heute noch nicht ganz entziehen, besonders in den alten Schwarzweissfilmen, wenn auch der rheinische Tonfall Gebührs in den späteren Streifen leicht irritierend wirkt. Aber, wer weiss, vielleicht hat das für manche Westdeutsche diesen Friedrich nur umso anziehender gemacht. Die Kamera hat die Ikonographie des «grossen» Friedrich wahrlich ausgekostet. Vor allem den König im Felde mit seiner schmutzigen Uniform, der sorgenzerfurchten Miene und den Löchern in den Stiefeln. Den Einsamen mit der Todessehnsucht, der doch, wenn es darauf ankam – und es kam immer wieder darauf an –, jederzeit ein wahrer Feldherr und Monarch war. Mochten die Generale murren und die Soldaten meutern, der Auftritt Friedrichs, mit strahlendem Auge, diese Autorität in Person, die ihre Pappenheimer kannte, genügte stets, die einen an ihre Pflicht zur Treue zu erinnern und die andern aufs Neue zu begeistern. Notfalls wurde bei den Truppen auch mit Branntwein nachgeholfen. Eine magnetische Kraft schien von diesem König auszugehen. (Die Regie hatte ihr Handwerk gelernt.) Wenn er erschien, wurde aus Chaos wieder Ordnung, schien alles neubelebt. Man konnte ihm vertrauen, auch wenn er sich selten in die Karten sehen liess. Er kannte das Geheimnis des Erfolgs, und alles, was er tat, tat er für Preußen. Wer wollte daran zweifeln?

Und dann die Gegenseite: der Kronprinz, der ihn zum Friedenmachen überreden will, ist ein Geck, wie die Kamera genüsslich zeigt. Die Österreicher sind immer viel zu elegant fürs ernsthaft-kriegerische Geschäft, sie sind leichtlebig und gelegentlich sogar ein bisschen blöd. Das können keine deutschen Helden sein.

Dagegen gab es Helden noch in einer anderen Epoche preussischer Geschichte, in der Zeit des Kampfes gegen Napoleon, deren sich der Spielfilm schon vor 1933 mit fast gleicher Intensität annahm. Die nationale Erhebung war das Thema – und das Ziel –, dem hier die historischen Beispiele dienten. Kracauer, der so vieles zu diesem Thema schon vorformuliert hat, nannte sie «eine Art nationales Epos, das für den heimischen Massenkonsum produziert wurde. Das Epos verweilt auf der Demütigung Preußens mit Blick auf seine zukünftige Befreiung.» Man musste nur statt Napoleon Versailles setzen und statt Preußen als Wortführer der geeinten deutschen Nation die «nationale Opposition» gegen die verhasste Republik. Kracauer war auch fest davon überzeugt, dass der Fall des illustren Soldaten Yorck-laut Kinoprogramm «ein Sol-

dat, der gegen den König rebellierte um des Königs willen» – im Film 1931 nur als Instrument verwendet wurde, «um die historische Legitimität einer Allianz zwischen der Reichswehr und den rebellischen Kräften, repräsentiert von Hitler und Hugenberg, zu demonstrieren». Ein Urteil, das seine Bestätigung zu finden scheint in der Einschätzung des Films durch den nationalsozialistischen ‚Angriff‘, der damals schrieb: «Yorck steht uns heute, da wir in einer ähnlich bedrängten Zeit leben, mit jenem Freiherrn vom und zum Stein am allernächsten. Seine Treue war auf die Sache, nicht auf die Person gerichtet. Und wo sie mit der Person in Konflikt geriet, entschloss er sich zum Rebellentum und entschied sich für die Sache. Wäre sein kühner Handstreich misslungen, man hätte ihn vermutlich für sein ferneres Leben auf die Festung geschickt oder, was wahrscheinlicher ist, ihm seinen Kopf vor die Füsse gelegt. Das wirkt auf uns ausserordentlich sympathisch und erweckt fast verwandtschaftliche Gefühle in unserer Zeit, in der jeder anständige Mensch geistiger Rebell ist.» So erschien also mit Yorck «die Kernfigur des preußischen Schicksalsmythos ... nach des grossen Friedrichs Tode» (Kaibus) auf der Leinwand, «ein neuer Preuße, als ein neuer Wissender um die grossen Notwendigkeiten der Wandlung des Gesetzes».

Überblickt man die gesamte Szene des Films in der Weimarer Republik, so scheint es, dass «nationale» Filme mit preußischem Bezug vielerlei Funktionen erfüllen konnten. Als «Kostümfilm» lenkten sie ab von den unmittelbaren Sorgen des Tages. Als Preußenfilme befriedigten sie nostalgische monarchistische Bedürfnisse. Als Fridericus-Filme zeigten sie den grossen Mann, den Führer, nach dem sich viele so sehr sehnten. Und als nationale Filme boten sie nach der Niederlage von 1918 tröstende Beispiele aus heroischer Zeit, die bewiesen, dass unter der richtigen Führung und bei Wahrung der alten Tugenden von Treue und Gefolgschaft auch in aussichtslosen Situationen die Hoffnung noch nicht aufgegeben zu werden brauchte. «Man grüsst», so schrieb die Fachzeitschrift ‚Der Kinematograph‘ im Juli 1932, «an vielen Stellen die Vergangenheit im Gedanken an die Zukunft...»

Die meisten Filme dieser Art lassen sich ohne interpretatorische Schwierigkeiten einordnen in den Strom antidemokratischen Denkens, den uns Kurt Sonthheimer für diese Zeit so plastisch beschrieben hat und der in den gleichen Jahren seinen Höhepunkt erreichte, in denen auch der nationale Film blühte, nämlich gegen Ende der Weimarer Republik. Das ist ein Zusammenhang, der zeitgenössischen Beobachtern völlig klar war. Man muss deshalb auch keine komplizierten Erklärungsmodelle bemühen, um die Interdependenz dieser filmischen Produkte mit politischen Vorstellungen und Bewegungen zu beweisen. Die Parallelen sind schlagend genug, und die Politik der Ufa ist ebenfalls bekannt.

In den Preußenfilmen der Weimarer Zeit trifft sich eine preußisch-deutsche

historiographische Tradition, besonders in ihrer populären Gestalt, mit den Bedürfnissen antidemokratischer Vorstellungen und Sehnsüchte, die das historische Vor-Bild Preußens und Friedrichs des Grossen zwar nicht völlig befriedigen konnte – dazu hatten sich die Zeiten doch zu sehr geändert –, aber es reichte doch aus, die nationale Phantasie zu beschäftigen und zu trösten, zu bestätigen und zu ermutigen. Gerade in seinen stark vereinfachten und einseitig herausgearbeiteten Grundzügen widersprach dieses Preußenbild dem antidemokratischen und antiliberalen Denken nicht. Im Gegenteil, es erfüllte viele seiner Wünsche und baute eine historische Brücke zu dem herbeigesehnten «neuen Staat». Dieser «neue Staat» musste in den Augen aller Gruppen der «nationalen Opposition» ein starker, mächtiger Staat sein, frei von parteiischen Interessen, «gerecht in sich», ein Staat, dessen wesentliche Autorität in einer «ursprünglichen, nicht von den Bürgern abgeleiteten Herrschaft, einer autoritären Gewalt» lag. Wenn aber zum Beispiel die neue antiliberalen Staatslehre mit sich stetig verschärfendem Nachdruck die über den streitenden Parteien stehende Einheit der Staatsgewalt als einer souveränen Instanz forderte; wenn sie weniger von den Beratungen und Beschlüssen parlamentarischer Kommissionen und «mehr von dem instinktsicheren Entschlüsse und der Tatkraft erfahrener Führerpersönlichkeiten» erwartete und das «Geheimnis machtvoller Staatlichkeit» im Zusammentreffen einer «zielbewussten, tatkräftigen, anerkannten Führung» mit einer «willigen, einsatzbereiten, opferfreudigen Gefolgschaft» sah, so konnte das weitverbreitete und im Film wiederauflebende Bild des Preußenkönigs dafür durchaus die populäre historische Rechtfertigung liefern. Kein Wunder also, dass alle diese Nationalisten sich in der Verehrung Friedrichs des Grossen einig waren. Kein Wunder auch, dass neben anderen Produktionen ein Fridericus-Film den Übergang von der Weimarer Republik zu dem «neuen Staat» der Nationalsozialisten markierte. Als der in der Endphase der Republik produzierte ‚Choral von Leuthen‘ am 3. Februar 1933, vier Tage nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, uraufgeführt worden war, erfuhr die Angemessenheit des Themas bald darauf ihre Bestätigung in der eine Einschätzung des Films abschliessenden Bemerkung von Oskar Kaibus, das sei, obwohl die Ereignisse mehr als 175 Jahre zurücklägen, im Geiste doch ein aktueller Stoff: «Ein einziger Kopf, der für alle sorgt, der sich keine Ruhe gönnt, die Wankelmütigen anspornt, die Mutigen vorwärtstreibt – das aktuellste Thema in unserer führergläubigen Zeit.»

Der ‚Choral von Leuthen‘ ist ein Film, von dem wir genau wissen, wie er gemeint war. In einem Vorgespräch zwischen Carl Froelich, dem Regisseur, und Otto Gebühr soll die Verabredung getroffen worden sein: «Wir wollen einmal einen richtigen Fridericus-Rex-Film machen, einen Film, der den Alten Fritz nicht als Figur einer sentimental Operette, sondern als wetterfesten Sol-

datenkönig zeigt, so wie das Volk, so wie die Legende ihn sieht.» Der Filmhistoriker Toeplitz zog aus diesen und ähnlichen zum Teil schon zitierten Äusserungen den Schluss, der Film handele nur formal von Friedrich dem Grossen, in Wirklichkeit aber schon von Adolf Hitler. Kaibus' Charakterisierung von Otto Gebührs Leistung scheint dies ebenfalls zu bekräftigen: «Von dämonischer Kraft der Konsequenz besessen, ein Mensch, der einen Weg gewählt hat und ihn nun durchhält bis zum Erfolg oder bis zum Untergang ...» Das Bedürfnis nach einer klaren historischen Präfiguration des zeitpolitisch Gewünschten wird hier also voll befriedigt. Auch Blücher, der um die gleiche Zeit als «Marschall Vorwärts» auf der Leinwand zu sehen war, erschien als «Held aus echtem Schrot und Korn» einem Rezensenten «wie eine Mahnung in der heutigen Zeit der Zerrüttetheit».

Vieles von dem, was oben über den Friedrich-Mythos im Film gesagt worden ist, findet sich im ‚Choral von Leuthen‘ wieder. Das hat seinen realen Hintergrund auch wohl darin, dass Arzen von Cserépy, der ‚Fridericus Rex‘ gemacht hatte, hier wieder als Mitarbeiter Froelichs auftaucht, und die für Fridericus-Filme meistverwendete literarische Vorlage, Walter von Molos Roman ‚Fridericus‘ von 1918, sowohl dem vierten Teil des Films von 1922/23 (‚Schicksalswende‘) wie auch dem Buch für den ‚Choral von Leuthen‘ zugrunde lag. Auch der ‚Fridericus‘ von 1936 folgte dem Roman. Angesichts dieser die Geschichtsschreibung doch wenigstens zum Teil entlastenden Vermittlerfunktion von Molos mag es vielleicht von Interesse und auch fair sein, sich das Urteil in Erinnerung zu rufen, das der redliche Paul Martens, der sich bemühte, auch weniger bedeutenden Schriftstellern gerecht zu werden, um 1932 in seiner populär gemeinten «Geschichte der Gegenwartsliteratur über diese Vorlage fällte. Martens konstatierte mit einiger Verwunderung, dass dieser Autor rasch zu Ruf und Beliebtheit gekommen war: «Gewandt und reich an äusserer Handlung, sprachlich mit einem gewissen ‚Schmiss‘ gemacht, haben seine Romane das Glück, vom bücherkaufenden Publikum wie von der Tagespresse stark überschätzt zu werden. Seine drei biographischen Schiller-Romane (1912-1914) und der Roman über Friedrich den Grossen ... zeichnen sich durch fleissige Studien und geschickten Aufbau aus, häufen aber die lärmenden Effekte bis zur grellen Unwahrheit und Unmöglichkeit und werden den beiden ‚Feuerseelen‘ nicht im mindesten gerecht.» Wohl wahr, aber «das Glück, vom bücherkaufenden Publikum wie von der Tagespresse stark überschätzt zu werden», lässt doch tief blicken. Literarische Qualität war es eben nicht, worauf es hier ankam.

Kein Zweifel, das Bild des Preußenkönigs, der in seinen einsamen Entschlüssen immer recht behielt und daher von einer undurchdringlichen Aura umgeben war, leuchtete dem deutsch-nationalen Publikum auf seinem Weg ins «Dritte Reich» voran, und es sollte jetzt erst recht aktuell werden, da es endlich wieder

einen «Führer» gab, der in seiner Machtpolitik genau wie der legendäre Friedrich zu verfahren gedachte. Hitler erntete nun auch die Früchte, die die Preußenfilme vor 1933 mitgesät hatten.

Welche Rolle, auch schon vor 1933, das preußische Beispiel in der Propaganda des Nationalsozialismus, aber auch im Denken der führenden Nationalsozialisten, besonders bei Hitler und Goebbels, spielte, haben Manfred Schlenke und Konrad Barthel ausführlich und mit vielen Belegen geschildert. Danach darf als erwiesen gelten, dass alles, was es bis dahin an Instrumentalisierung preußischer Geschichte gegeben hatte, von den NS-Propagandisten weit in den Schatten gestellt wurde. Der Preußenfilm nach 1933 war von dieser Propagandawelle nur ein kleiner, wenn auch wahrscheinlich sehr wirksamer Teil. Man muss in dieser Propaganda mit dem historischen Argument des preußischen Beispiels einen grossangelegten Legitimierungsfeldzug sehen, der durch die Vortäuschung der Identität von Nationalsozialismus und Preußentum der autoritären Gewaltherrschaft des NS-Regimes die historische Weihe geben und sie dadurch ehrlich machen sollte. Dass dieses Manöver in so erstaunlichem Masse gelang, war aber nicht nur das Verdienst der nationalsozialistischen Propaganda – die war nur raffiniert genug, das Instrumentarium zu benutzen, das lange bereitlag. Gerade weil der Preußen- und der Friedrich-Mythos für die Deutschen etwas längst Vertrautes war, weil Geschichtsunterricht, Literatur und schliesslich auch Filme sie ihre Geschichte so sehen gelehrt hatten und weil die Interpretationsmuster, die damit angeboten wurden, ihren Bedürfnissen so sehr entsprachen, hatte diese Propaganda Erfolg. Es war, wie Barthel richtig gesagt hat, die «Ausbeutung der borussisch-nationalen Geschichtserziehung des deutschen Volkes seit der Reichsgründung».

Noch in den jüngst veröffentlichten Deutschland-Berichten der SPD aus dem «Dritten Reich» kann man in einem Abschnitt über den ‚Film im totalen Staat‘ aus dem Jahre 1937 als Fazit lesen, dass inmitten des künstlerischen Niedergangs des Films in Deutschland «manche tüchtige Leistung, wie in den beiden Fridericus-Filmen» (‚Der alte und der junge Könige 1935, und ‚Fridericus‘, 1936) bleibe, aber das, was man als neue Weltanschauung ansprechen könnte, fehle völlig. Der ‚Fridericus‘ von 1936 begann mit dem Vorspann: «Von den auf ihre ererbten Ansprüche bestehenden Grossmächten Europas eingekreist, hat das aufsteigende Preußen seit Jahrzehnten um seine Lebensrechte gerungen. Die ganze Welt blickt mit Staunen und Bewunderung auf den König von Preußen, der zuerst verlacht, dann gefürchtet, sich gegen ihm vielfach überlegene feindliche Kräfte behauptet hat. Jetzt aber wollen sie ihn zermalmen. Preußens Schicksalsstunde hat geschlagen.» Dass Deutschland gegenwärtig in der gleichen Lage sei, wurde damals aber schon herumgetrommelt, zum Beispiel auf der grossen Propagandaausstellung ‚Schaffendes Volk‘ in Düsseldorf 1937,

von der die gleichen Deutschland-Berichte meldeten, im Pavillon des ‚Reichsbundes der deutschen Beamten‘ werde die Beamtenschaft mit Dokumenten aus der Zeit Friedrichs des Grossen aufgefordert, «in einer Zeit, wo Deutschland im schwersten Existenzkampf stehe und von Feinden umgeben sei, es nicht an Pflichttreue und Mut zum Durchhalten fehlen zu lassen». Und so sollte es dann bleiben bis zum bitteren Ende, wofür ‚Der grosse König‘ (1942) und ‚Kolberg‘ (1945) als filmische Beispiele oft genannt worden sind.

Wie da und zu welchen Zwecken Geschichte verwendet wurde, dürfte inzwischen klar geworden sein und braucht deshalb nicht mehr im Einzelnen belegt zu werden. Interessanter ist es dagegen, zum Schluss einem anderen Gedanken nachzugehen, dem Konrad Barthel ebenfalls schon einige Aufmerksamkeit gewidmet hat.

Wenn man von der Instrumentalisierung preußischer Geschichte in der Form der propagandistischen Ausbeutung des Preußen-Mythos bei den Nationalsozialisten spricht, darf man dabei eine andere Seite dieses Phänomens nicht übersehen, und das ist die, nach allem, was wir wissen, gar nicht mehr so überraschende Tatsache, dass Hitler, Goebbels und wahrscheinlich auch viele ihrer aktiven Anhänger sich nicht nur dieses Mythos souverän bedienten, was besonders für Goebbels gilt, sondern dass sie selber auch seine Opfer waren. Jedenfalls spricht viel dafür, «dass, zumindest für Hitler und Goebbels, die Friedrich-Figur nicht nur ein taktisches Instrument des propagandistischen Kampfes, sondern darüber hinaus eine Stütze des Selbstbewusstseins, ein stabilisierendes Moment der Autosuggestion (gewesen) ist, was offenbar damit zusammenhängt, dass für Hitler Friedrich, herausgehoben aus der Gestaltenfülle der Geschichte, von hervorragender Bedeutung für das eigene Selbstverständnis, für die Deutung der selbstgestellten Aufgabe und der eigenen Rolle in seiner Epoche war».

Das Beispiel Friedrichs, der den Mut nicht verlor, als alle um ihn bangten, taucht schon in den frühen zwanziger Jahren bei Hitler auf, und schon in der «Kampfzeit» seiner «Bewegung» verglich er die Lage seiner Partei mit der Preußens im Siebenjährigen Krieg, wie er und Goebbels das in krisenhaften Situationen dann immer wieder getan haben. Der Preußenkönig bot ihnen nicht nur das Vorbild von Bereitschaft und Entschlossenheit, eine riskante Eroberungspolitik zu treiben, er lieferte ihnen durch seine Erfolge auch den Beweis dafür, dass eine solche Politik gelingen würde, dass Entschlusskraft und Willensstärke jederzeit über einen materiell überlegenen Gegner triumphieren konnten, ein Glaube, an dem beide bis zur endgültigen Niederlage festgehalten haben. Und obwohl sich schon 1924 beim Tode Lenins die Geschichte nicht wiederholt hatte, wie Hitler hoffte, obwohl damals nicht die Sowjetunion und das ganze Gebäude des Kommunismus zusammengebrochen waren, erwartete-

ten sie noch im April 1945 vom Tode Roosevelts das Wunder, das einst Friedrich gerettet hatte. Der Akt des Sich-selbst-Belügens und die Kampagne der rhetorischen Übertölpelung der Zuhörer waren also tatsächlich, wie Barthel bemerkt hat, unauflösbar miteinander verbunden. Die Frage, ob Hitlers «geistige Welt» nicht überhaupt nur aus den Erinnerungen an das lebte, was im Bewusstsein der sogenannten nationalen Schichten des deutschen Volkes längst vorhanden war, und ob sie nicht nur widerspiegelte, «was in alldeutsch geträumten, protestantisch abgesegneten, bildungsbürgerlich idealistischen, ins Heroische hinaufgesteigerten politischen Überlieferungen seit Generationen wirkungsmächtig war», bin ich durchaus geneigt zu bejahen. Wir wissen, dass er bei all seiner «Gier nach Friedrich-Literatur» zwar Kugler gelesen, auch schon den ersten Fridericus-Film gesehen, aber ernsthafte historische Studien über Friedrich kaum zur Kenntnis genommen hat. Das Ergebnis kann man an vielen Beispielen nachprüfen.

So scheint sich denn der Kreis zu schliessen: Wie die Gestalt des «Führers» mit Hilfe des Friedrich-Mythos für die Anhänger zu einer magisch emporgerückten Figur gemacht worden war, auf die alle Hoffnungen und Sehnsüchte sich warfen, so verliess sich dieser Führer selbst für seine irrationalen Bestätigungsbedürfnisse auf das gleiche historische Beispiel wie auf eine unwiderlegbare Heilsbotschaft.

Wie immer man zu dieser These steht, es dürfte jedenfalls deutlich geworden sein, dass Preußenfilme entgegen allem Anschein eben nicht Preußen zu ihrem eigentlichen Gegenstand haben – selbst dann nicht, wenn sie halbwegs authentisch sind –, sondern jeweils gegenwärtige Intentionen, Bedürfnisse oder Bewusstseinslagen, die von der Vergangenheit nur zu ihren Zwecken Gebrauch machen. Die Art dieser Zwecke bestimmt den Grad und die Form der Instrumentalisierung von Geschichte, die dadurch gekennzeichnet ist, dass die historischen Inhalte nur als mehr oder weniger geeignetes Spielmaterial von Interesse sind. Der Verlust an historischer Realität kann dabei sehr hoch sein. Solange die Intentionen der Produzenten und die Bedürfnisse des Publikums (grob gesprochen) miteinander im Einklang sind, bleibt der von Filmkritikern und Historikern beklagte Mangel an Authentizität deshalb auch ganz ohne Belang. Er kann vielmehr geradezu die Voraussetzung für die Aufnahme des Films durch das Publikum sein. Die Preußenfilme der Weimarer Zeit und des «Dritten Reiches» sind daher nicht als eine durch die Wahl bestimmter historischer Themen isolierte Gruppe von Filmproduktionen interessant, sondern als jeweils wesentlicher Teil einer zeitgenössischen Perspektive, in der die Bedürfnisse der Gegenwart und die Hoffnungen auf die Zukunft in historischen Bildern und Modellen ihren Ausdruck finden.

Sonntagnachmittag im Preußenfilm

Bernt Engelmann

Fast an jedem Sonntagnachmittag gingen wir ins Kino an der Ecke. Wir, das waren meine in der Nachbarschaft wohnenden Freunde und Mitschüler der Unterstufe eines Berlin-Wilmersdorfer Gymnasiums der Jahre 1930/32. Wir waren nicht wählerisch, was das Programm betraf, zumindest anfangs, als die bewegten Bilder an sich noch genügend Faszination auf uns ausübten. ‚Die weisse Hölle vom Piz Palü‘ oder ‚Der Kongress tanzt‘, ‚Die Drei von der Tankstelle‘ oder ‚Berge in Flammen‘ – das war uns zunächst ziemlich einerlei. Wir fieberten vor Spannung, lachten uns halbtot, waren tief gerührt oder stiessen uns gegenseitig mit den Ellenbogen in die Rippen, wenn sich ein Liebespaar küsste. Auf jeden Fall, so fanden wir, bot man uns für das Eintrittsgeld – 50 Pfennig, immerhin – den vollen Gegenwert, zumal es ja ausser dem Hauptfilm noch ein umfangreiches Beiprogramm gab. Wenn wir Glück hatten, zeigte man uns keinen – meist unendlich langweiligen – «Kulturfilm» von der masurischen Bernsteinküste oder vom Hopfenanbau in der Hallertau, sondern einen Zeichentrickfilm, vielleicht sogar einen von Walt Disney, dessen etwas später weltberühmte Mickey Mouse damals noch Mortimer hiess.

Im ‚Beba‘, dem kleinen Kino an der Ecke Berliner/Babelsberger Strasse, entstand wohl auch mein erstes Bild von Preußen, wobei gleich angemerkt sei, dass ich mir lange Zeit nicht darüber im Klaren war, dass dieses Film-Preußen identisch sein sollte mit den Gegenden, die ich kannte: mit Berlin und der Mark Brandenburg unserer Schulausflüge, mit Pommern und dem schlesischen Riesengebirge; dass der Alte Fritz alias Otto Gebühr tatsächlich über dieselbe Chaussee geritten war, auf der ich so häufig mit meinen Eltern zu Verwandten nach Zehlendorf fuhr.

Es gab für mich nicht die geringsten Möglichkeiten einer Identifizierung mit den Preußen der Ufa-Filme jener frühen dreissiger Jahre, etwa denen des ‚Flötenkonzerts von Sanssouci‘ oder des ‚Chorals von Leuthen‘. Erschwerend kam hinzu, dass sich meine Freunde und ich aus wehenden Fahnen, Parademärschen und Tschingderassassa herzlich wenig machten. Wir waren richtige Berliner Steppkes, reichlich forsch und recht skeptisch, zumal was die grossen Sprüche betraf, kamen aus aufgeklärten, toleranten und antimilitaristischen Elternhäusern und hatten zum Glück auch Lehrer, die gute Republikaner waren. Es gab

aber noch einen Umstand, der mich davor bewahrte, für den Fridericus-Kult der Ufa anfällig zu sein: Zufällig kannte ich den Herrn mit dem Dreispitz, dem Krückstock und den blitzenden Zollernaugen auch in Zivil, denn der ihn stets darstellende Otto Gebühr kam häufig zu meinem Onkel Fritz, der wie er irgendetwas – ich glaube, es waren Bunzlauer Krüge mit Zinndeckeln – eifrig sammelte. Bei meinem Onkel in der Grolmannstrasse sah der Alte Fritz durchaus normal aus, klopfte weder Sprüche noch mit dem Stock auf Soldatenrücken, und auch seine Augen leuchteten keineswegs, nicht mal beim Anblick eines besonders schönen Kruges.

Immerhin gab es einen Preußenfilm aus jener Zeit, der mich stark beeindruckte und für lange Zeit nicht losliess. Er spielte übrigens nicht in friderizianischer Zeit, sondern 1813, zu Beginn der Befreiungskriege, und infolgedessen konnte Otto Gebühr dabei nicht mitwirken. Der Film hiess ‚Die letzte Kompanie‘, und die Hauptrolle spielte Conrad Veidt, der einen preußischen Kompaniechef darstellte.

Was mir an diesem Film so gut gefiel (und mich nach einem halben Jahrhundert, das seitdem vergangen ist, immer noch beeindruckt, zumindest in der Erinnerung, denn ich habe ihn nur einmal, 1930 oder 1931, gesehen), war die ungeheuer lange, stumme Passage zu Beginn. Da sucht die Kamera ein verlassenes Schlachtfeld ab; nichts scheint sich mehr zu regen; man sieht ein paar im Morast steckengebliebene Kanonen, tote Pferde, die verkrümmten Leichname gefallener Soldaten, nichts Lebendiges, ausser einigen Krähen. Und dann tauchen, auf ein fernes Hornsignal hin, am Ende doch noch ein paar zerlumpfte, schmutzige und sich mühsam dahinschleppende Gestalten auf, eben die ‚Letzte Kompanie‘.

Die übrigen Einzelheiten des – wahrscheinlich ebenfalls sehr patriotischen und kriegsverherrlichenden – Films habe ich vergessen. Ich weiss nur noch, dass meinen Freunden und mir der Kompaniechef, Conrad Veidt, mächtig imponiert hat. Er verkörperte den Typ des kargen, sich selbst nicht schonenden, seine «verdammte Pflicht und Schuldigkeit» mit einem Minimum an Pathos erfüllenden Offiziers, der durchaus auch menschliche Züge und gelegentlich einen trockenen Humor zeigte.

Ich erlebte damals durch diesen Film zweierlei: dass Film nicht bloss Unterhaltung, sondern hohe Kunst sein kann, und dass sich mit dem Preußentum, richtig verstanden, doch etwas anfangen liess.

‚Die letzte Kompanie‘ – wie ich erst sehr viel später erfuhr, ein Film von Kurt Bernhardt, der sich in Amerika, wohin er vor den Nazis floh, dann Curtiz Bernhardt nannte – wurde für meine Freunde und mich aber auch noch in ganz anderer Hinsicht zu einem Schlüsselerlebnis:

Als im Winter 1931/32, dem dritten nach Beginn der Weltwirtschaftskrise, immer mehr Arbeiter entlassen, immer neue Scharen von kleinen Angestellten «abgebaut» wurden, erhielten die Nazis ungeheuren Zulauf. Die judenfeindli-

chen Parolen des Berliner «Gauleiters» Dr. Joseph Goebbels fanden nun auch Eingang in die Schulen, und in meiner Klasse kam es zu hitzigen Wortgefechten zwischen Nazisympathisanten, die verblasene Rassentheorien an den Mann bringen wollten, und entschiedenen Nazigegnern.

Bei einer solchen Auseinandersetzung wurde zu meiner grossen (und, wie ich mich deutlich erinnere, freudigen) Überraschung von einem Verteidiger humanistischer Toleranz gegen blinden Judenhass auch der Name meines gerade erst entdeckten Filmhelden genannt – Conrad Veidt. Der, so sagte Philipp Löwenstein, der zum hoffnungsvollen Nachwuchs des jüdischen Boxclubs ‚Makabi‘ zählte und es wissen musste, sei schliesslich auch Jude, genau wie der kauzige Professor Einstein (der in der Jenaerstrasse uns gegenüber wohnte und von dem wir Wunderdinge gehört hatten) oder auch die blondzöpfige, von uns angeschwärmte Helene Mayer, die bei der Olympiade in Amsterdam für Deutschland die Goldmedaille im Florettfechten gewonnen hatte. Durch diese Information wurden meine Freunde und ich vollends und endgültig immun gegen antisemitische Parolen und die – dann bald in den Schulunterricht eingeführte – pseudowissenschaftliche Rassenlehre der Nazis. (Wobei ich freimütig gestehe, dass nicht der immer freundliche, wie ein grosses Kind auf uns wirkende Albert Einstein den Ausschlag gab, auch nicht die «blonde He» Mayer, sondern Conrad Veidt, der unpathetische Held und beispielhafte Anführer der ‚Letzten Kompanie‘, woraus zu ersehen ist, dass Kriegsfilme auch ganz andere Wirkungen zeitigen können, als gemeinhin angenommen wird.)

In den letzten fünf Jahren meiner Schulzeit, von 1933 bis 1938, also schon in der Zeit der Nazidiktatur, habe ich dann noch etliche Preußenfilme gesehen: Da gab es beispielsweise einen mit dem Titel ‚Der alte und der junge König‘, von dem ich nur noch in Erinnerung habe, dass darin ausnahmsweise nicht Otto Gebühr – der dafür schon zu alt war – Friedrich II. oder «Fridericus» spielte.

Diese und einige andere Preußenfilme machten keinen Eindruck auf uns, vielleicht weil wir sie nicht freiwillig ansahen – wie ‚Capriolen‘ mit Gustaf Gründgens oder ‚Der Kaiser von Kalifornien‘ mit Luis Trenker-, sondern zwangsweise, im Rahmen von Sondervorführungen für Schulklassen am Vormittag, begleitet von den zuständigen Lehrern und in der traurigen Gewissheit, dass wir darüber in Kürze einen Aufsatz würden schreiben müssen.

Doch dann gab es doch noch im Winter 1934/35 einen Preußenfilm, der uns beeindruckte: ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ mit Marianne Hoppe und Gustaf Gründgens in den Hauptrollen. Wir waren begeistert von deren Schauspielkunst. Der Stoff regte unsere pubertäre Phantasie an, und zudem hatte ich – wie bei Conrad Veidt, doch diesmal im Voraus – eine geheime, nur dem engsten

Freundeskreis anzuvertrauende, weil politisch brisante Hintergrundinformation, die von Frau Pommer, unserer Näherin, stammte: Den «Schwarzen Jäger Johanna» hatte es wirklich gegeben. Nur hatte er, richtiger: sie, Luise geheissen, war im Feldzug 1813/14, als Mann verkleidet, bei den Lützowschen freiwilligen Jägern im Felde gewesen, zweimal verwundet, wegen Tapferkeit zum Wachtmeister befördert und mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet worden. Soweit stimmten Frau Pommers Mitteilungen völlig überein mit dem, was wir auch in der Schule darüber gehört hatten. Der Clou aber bestand darin, dass dieser heldenhafte «schwarze Jäger», Luise verheiratete Grafemus, als Esther Manuel zur Welt gekommen war und nach den strengen, uns in nicht weniger als drei Wochenstunden in der Schule eingetrichterten «Rasse»-Regeln der Nazis als hundertprozentig «nichtarisch» gelten musste. Sie war nämlich Jüdin gewesen.

Frau Pommer konnte das auf ihren Eid nehmen, denn sie war eine Urenkelin dieser Wachtmeisterin Grafemus und hatte deren Eisernes Kreuz, das mitsamt einigen Papieren und einem zeitgenössischen Porträt der mutigen Vorfahrin, natürlich in Jägeruniform, noch von den Enkeln in hohen Ehren gehalten worden war, als Kind mit eigenen Augen gesehen. Meine Freunde und ich waren hingerissen von dieser der Nazipropaganda extrem zuwiderlaufenden Historie. Sie bestärkte uns darin, wie ich im Rückblick sagen kann, dem Regime mindestens innerlich energischen Widerstand zu leisten.

Je älter wir dann wurden, desto mehr merkten wir, wie wenig Berechtigung die – ja ohnehin aus Niederösterreich und Bayern stammenden – Herren Hitler, Göring und Himmler hatten, sich auf brandenburgisch-preußische Traditionen zu berufen; wie diametral entgegengesetzt preußischer Ratio und Schlichtheit ihr abergläubischer und gigantomanischer Götzenkult war; in welchem grotesken Widerspruch ihre Diktatur zur Toleranz jenes dahingegangenen, von Hugenotten, Waldensern, Juden, Polen, Holländern, Böhmisches Brüdern und Salzburger Protestanten bevölkerten friderizianischen Staates stand, wo «jeder nach seiner Fassung selig werden» konnte, sogar Atheisten, wie der «Alte Fritz» selbst einer war.

Wir gingen dann nur noch selten ins Kino und wenn, dann in heitere Filme; die patriotischen Propaganda-Machwerke mieden wir. Dafür zog es uns umso mehr ins Theater, vor allem zu den Klassikern, in deren Texten man ohne grosse Mühe die moralische Rückenstärkung fand, die man brauchte – gleich ob Don Carlos «Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!» forderte oder der Prinz von Homburg «In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!» rief.

Als 1942 – ich war aus dem Kriegslazarett entlassen und auf Studienurlaub – in den Kinos ein neuer Preußenfilm, Veit Harlans ‚Der grosse König‘ anlief,

worin natürlich wieder Otto Gebühr als «Alter Fritz» auftrat, da war ich längst nicht mehr der einzige, der um das Lichtspielhaus einen weiten Bogen machte. «Preußens Jloria», hörte ich eine ältere Frau beim Anblick der Kino-Reklame für diesen Fridericus-Film verächtlich sagen, «da wollense wohl Zitter-Mokka mit sparen ..Zitter-Mokka – das war ein Berliner Spottname für die Bohnenkaffee-Sonderzuteilung nach Luftangriffen. Die Frau hatte, das fand nicht nur ich, sondern auch ihr übriges Publikum, den Nagel auf den Kopf getroffen.

Gespentische Leibhaftigkeit

Figur- und Bildtradition in den historischen Preußenfilmen

Hubertus Fischer

Ein Zufall ist es nicht, dass in den zwei Jahrzehnten zwischen 1923 und 1943 eine Vielzahl von Abhandlungen über die Anekdote erscheint, darunter bereits dem Titel nach aufschlussreiche wie etwa ‚Die Anekdote, eine Deuterin der Weltgeschichte‘ (R. Hoffmann, 1934). 1935 dreht Phil Jutzi ‚Anekdoten um den Alten Fritz‘ (Buch: Egon Zieseemer), ein Jahr darauf «Heiteres und Ernstes um den grossen Könige (Buch: Egon Zieseemer), zwei Kurzspielfilme, die prägnante Kürze der objektiven Geschehensdarstellung und zielsicheren Aufbau der schlagkräftigen Pointe als typische Gattungskriterien im ersten Fall mehr, im zweiten Fall weniger überzeugend ins filmische Medium transponieren.

Die szenisch geschickt ausgestalteten Anekdoten reihen sich in additiver Folge nach Art episodischen Erzählens, wobei die zugespitzte, pointierte sprachliche Äusserung bzw. Geste schlaglichtartig ein jeweiliges charakteristisches Merkmal hervorbringt. Ins Bild tritt «die Vatergestalt des ‚alten Fritz‘, des gerechten, das Volk schützenden, gegen eine Welt von Feinden kämpfenden und Opfer bringenden Helden», des listenreichen, sozialen, humoristisch angeflogenen und allezeit der Nöte der Untertanen sich annehmenden Königs, wie er «dem Kind im Lesebuch, dem Erwachsenen in Anekdotensammlungen» begegnete (Mittenzwei 1980, S. 210). Und eben diesen «Sitz im Leben» zeigen beide Filme selbst noch vor: Im ersten ist es eine angeheiterte, in Zigarrenrauch gehüllte, typisch bürgerliche Stammtischrunde, die sich mit fritzischen Anekdoten unterhält; im zweiten sind es zwei Schuljungen, die in einem Lesebuch schmökern. Das Publikum erkennt sich wieder, sieht sich von dem jeweiligen Ort abgeholt, an dem sich auch seine Vorstellungen vom «Grossen König» gebildet haben. Zweifellos wird damit auf die suggestive Wirkung solcher Herinnahme vertrauter Erfahrungswelt spekuliert, denn dies waren in der Tat die Infiltrationskanäle, über die Historie in die Hirne tröpfelte. Solchermassen reduziert sich dann Geschichte bzw. historisches Bewusstsein auf die mehr oder weniger vollständige Kenntnis des anekdotischen Inventars. Wer sich darin nicht auskennt, gibt sich als geschichtsloser Ignorant zu erkennen. «Du hast doch gar keine Ahnung von Geschichte.» (‚Anekdoten um den Alten Fritz‘)

Seit jeher funktionierten echte oder unechte Anekdoten (was nichts zur Sache tut) als Einfallstore der Popularisierung, der Mythen- und Legendenbildung nicht nur um den «Alten Fritz», sondern gleichermassen um seine «Paladine» oder um Gestalten wie den «Alten Derfflinger», Blücher, Wrangel etc. In Vers- und in gängige Liedformen gebracht, kamen sie früh unters Volk; als patriotische Gassenhauer nährten sie borussischen Sondergeist; als Lesestoff innerhalb und ausserhalb der Schulen, als in der Konversation aufgefrischtes «Bildungsgut» überdauerten sie Reichseinigung, Weltkrieg und Republik. Erst aus diesen Zusammenhängen heraus werden Sätze wie die folgenden verständlich. «Die Hohenzollern-Legende, die in wesentlichen Punkten eine Friedrich-Legende war, wurde in einem solchen Masse zur ideologischen Verklärung damaliger Zustände eingesetzt, diente derart der Verdummung des Volkes und der Aktivierung pseudopatriotischer und antidemokratischer Gefühle, dass die revolutionäre Arbeiterklasse gegen den preußisch-deutschen Militärstaat nur ankämpfen konnte, indem sie ihn zerschlug. ‚Und die Zerstörung der preußischen Legende ist absolut nötig, ehe Preußen in Deutschland verschwinden kann‘, schrieb Engels 1892 anlässlich des Erscheinens von Franz Mehrings ‚Lessing-Legende‘. Und er wiederholte ein Jahr später, in einem an Mehring selbst gerichteten Brief: .. die Auflösung der monarchisch-patriotischen Legenden ist, wenn auch nicht gerade eine notwendige Voraussetzung der Beseitigung der die Klassenherrschaft deckenden Monarchie ... aber doch einer der wirksamsten Hebel dazu.‘» (Mittenzwei, a. a. O., S. 210)

Aus anekdotischen Erzählungen bildete sich jene Charaktertypik der im wörtlichen und übertragenen Sinne «schlagfertigen» Kriegshelden (z.B. «Zieten aus dem Busch», «Marschall Vorwärts» [= Blücher], «Marschall Drauf» [= Wrangel]), von «Derbheitsgestalten» (Fontane) und Vaterfiguren (z.B. «Vater Blücher», «Vater Wrangel»), die das militarisierte Sozialleben Preußens und dann der preußisch-deutsche Militarismus als adäquate Identifikationsfiguren brauchte, um Loyalitäten zu erzeugen oder zu erhalten. Die anekdotische Verkürzung der historischen Figur leistete sozialpsychologisch viel: Sie hob Distanzen auf, erzeugte jene atmosphärische Vertraulichkeit zwischen «Hoch» und «Niedrig», Herrscher und Volk, militärischem Führer und Gemeinem, die eine nicht zu unterschätzende integrierende Wirkung auf das gesellschaftliche Bewusstsein ausübte. Die reine Heroisierung, im Grunde erst eine Erscheinung der wilhelminischen Zeit, hätte für sich keine vergleichbare Funktion erfüllen können, wäre sie nicht durch jenen unverwüstlichen anekdotischen Traditionsstrom populär fundamentiert gewesen.

In keinem der einschlägigen Preußenfilme der Weimarer Republik und der NS-Zeit, namentlich aber in den Fridericus-Filmen, fehlen denn auch die für das Publikum leicht identifizierbaren Anekdoten als Kern zahlreicher Episoden,

Szenen und Begebenheiten. (Nicht umsonst behielt man sich jetzt von Verlagsseite für ‚100 Anekdoten vom Alten Fritz‘ [Müller-Rüdersdorf 1940] «besonders das [Recht] der ... Verfilmung» vor.) Oftmals rhythmisieren sie die Dramaturgie derart, dass zwischen heroischen Posen, Kanonaden und Pulverdampf anekdotische Intermezzi auflockernd für das sogenannte «Menschliche» sorgen. Sie lösten unterschwellig die Wiedererkennungs- und Bestätigungseffekte aus, derer das Medium bedurfte, wenn denn die aufgeputzte kalte Heroik in emotionale Induktionsströme verwandelt und damit psychologisch wirksam werden sollte. Das «Ja, so war Er» funktionierte einerseits als Authentizitätsversicherung, wie es andererseits das «So soll Er sein» hervorrief: ein rastlos tätiger, allsorgender, stets vorwärtstreibender Kopf, ein Führer, den auf dem Gipfel des Staates zwar die eisige Kälte der Macht umgibt, der gleichwohl aber als leutselige Gestalt auch «im Herzen des Volkes» lebt.

Der vor 1933 produzierte, aber erst vier Tage nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler uraufgeführte ‚Choral von Leuthen‘ kam nach dem Urteil von Zeitgenossen in diesem Sinne durchaus zeitgerecht in die Lichtspielhäuser. Johannes Meyers ‚Fridericus‘ (1936) profitierte von dem Erfolg des reichlich verkitschten historischen Romans ‚Fridericus Rex‘ von Walter von Molo, der zusammen mit Erich Kröhnke auch das Drehbuch für den Film verfasste. ‚Der Alte Fritz‘ von Gerhard Lamprecht streute Anekdoten en masse in die Handlung ein, wodurch die «rastlose Arbeit für den Wiederaufbau Preußens», die «rücksichtslose» Durchsetzung des für richtig Erkannten, die tragische Vereinsamung des grossen Königs, all diese Mythen um den «alten Zauberer» in ein populäres Gewand gekleidet wurden. «... die metallene Stimme des Imperativs der Pflicht, der Pflicht zum Dienst am Ganzen, der Pflicht zum Volk, der Pflicht zum Staate» (Weigand 1922, S. 166) wäre weniger vernehmlich gewesen, hätte sie nicht mitunter den Ton distanzierter Vertraulichkeit angenommen. Und dieser verband sich insonderheit mit dem Bild des «Alten Fritz». «Die Einfachheit seiner Uniform ist bis zur Vernachlässigung gesunken. Im vielgetragenen, blauen Rock, in abgeschabter, mit Flecken besetzter, schwarzer Sammethose, auf der gelben Weste die reichlichen Spuren des Schnupftabaks, in vergilbten hohen Stiefeln, mit abgegriffenem Hute, dessen weisse Feder schmutzig geworden, so zeigt sich jetzt der König zu Potsdam, so reist er durch sein Land. Es ist das Bild des Alten Fritz, wie es sein Volk in Wirklichkeit geschaut, wie es die Legende treu festgehalten und die Kunst unserer Maler und Bildhauer später verklärt hat.» (Weigand, a. a. O., S. 128f) Unschwer erkennt man in dieser Beschreibung die typische Friedrich-Gestalt der Filme wieder. Letztere bot ein täuschendes Abbild der in der Bildtradition verfestigten Erscheinung und wirkte derart authentisch, dass selbst offenbare schauspielerische Unzulänglichkeiten des

Abonnement-Friedrichs Otto Gebühr allein durch identische Kostümierung und ein schmales Repertoire an habitueller Mimesis mehr als wettgemacht wurden. Ja, zuletzt hatte der deutschnationale Popanz eine derart gespenstische Leibhaftigkeit angenommen, dass sich das Verhältnis von Bild und Vor-Bild geradezu umkehrte: Der Gebühr-Friedrich wurde zum wahren Friedrich, während die historische Gestalt nur noch als Spiegelung des Filmbildes erschien.

Wohl ist es möglich, dass die Verwechslung nicht nur Millionen Zuschauern unterlief, sondern auch denen, die nach dem Krieg darangingen, den «Hort des Militarismus und der Reaktion» zu liquidieren und namentlich dessen bösen Gründungsvater Friedrich vor das Tribunal der Geschichte zu stellen. In einer filmgläubigen Zeit dürfte die imaginierte Authentizität jener reaktionären Propagandafigur ihre Wirkung auch auf die Sieger nicht verfehlt haben.

Die mimetische Angleichung der Filmfigur an das populäre Bild steigerte sich zur perfekten Illusionierung von Authentizität, wo ganze Szenen und Sequenzen ebenso bekannten Bildern nachgestellt bzw. nachempfunden wurden. ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ (Gustav Ucicky, 1930) spielt nicht zufällig bereits im Titel auf das berühmte Gemälde von Menzel an, denn das filmische Szenario des Konzerts folgt laut Regieanweisung tatsächlich dem Menzelschen Vor-Bild («Stimmung wie im Menzelbild»). Die äusserst geschickte Nutzung des reichen Bilderreservoirs, wie es zumal in bürgerlichen Kreisen als Bildungsgut vorhanden war, ist für diesen Film überhaupt charakteristisch. Die Kameraeinstellung Nr. 146 zeigt zum Beispiel den Mamorsaal in Sanssouci mit der königlichen Tafelrunde. Dazu merkt das Drehbuch (Walter Reisch) an: «(Impressionen des Menzelschen Bildes von der Mittags-Tafelrunde in Sanssouci).» Nr. 292 hat in Naheinstellung die kleine Galerie: «Langsam erscheint nun, den Stock unter dem Arm eingeklemmt, den Dreispitz auf dem Kopf, – wie auf dem bekannten Bild von Menzel, – der König.» Im Ganzen bietet der Film ein glänzendes Beispiel für politische Propaganda im historischen Gewand: Einkreisungstrauma, Präventivkriegsideologie und zur Schicksalsfrage stilisierte Machtpolitik verdichten sich zum Syndrom des ordinären Revanchismus. Die Wirkungsebene des Films ist freilich indirekter Art: Das als historisch vorgestellte Geschehen erweist seine Aktualität in dem Mass, in dem es übertragbar wird. Das Abrufen der im Bildgedächtnis abgelagerten Motive, Szenen und Profile erzeugt aber erst jene Erlebnisqualität, die psychologisch zwingend das Imaginierte als Wirkliches erscheinen lässt.

Andere Friedrich-Filme bedienen sich in mehr oder minder auffälliger Weise derselben Technik der Bildmimesis. Sie bleibt freilich nicht auf dieses Genre beschränkt. Im ‚Marschall Vorwärts‘ (Heinz Paul, 1932) – um nur *ein* Beispiel aus der langen Reihe der Filme zu nennen, die die Epoche der Befreiungskriege nationalistisch ausschlachtet – blendet die Kamera einmal direkt in das «berühmte Gemälde» ‚Napoleon im Kreml beim Brande von Moskau‘ über (Bild

51 auf 52), zeigt dann das ‚Schlachtbild von Gross-Görschen‘ (Bild 66), das ‚Schlachtfeld bei Möckern‘ («nach dem Gemälde von Robert Haug») (Bild 86) und in Bild 100 den Kampf der preußischen Infanterie auf einer Strasse in Leipzig: «Gross: Die Fahne mit dem napoleonischen Adler sinkt zu Boden. (Unter Anlehnung an das Gemälde von R. Haug.)» Schliesslich erfasst die Kamera in Bild 107 noch die «Rheinlandschaft bei Caub (nach dem berühmten Gemälde von Campenhausen)». Und inmitten dieser nachgestellten Bilder bewegt sich reitend, fluchend, betend, vorwärts treibend der haudegenhaft greise Feldherr mit der Tonpfeife als unverzichtbarem Requisit und der stehenden Wendung «Vorwärts, Kinder!»: auch dies ein eingängiges Bild, zusammengesetzt aus den Versatzstücken von Anekdoten, Porträts, populären Darstellungen und Liedern. Nimmt man nun noch hinzu, dass die historischen Preußenfilme, wo immer möglich, mit «authentischen» Schauplätzen arbeiten, nach der Art des historischen Positivismus mitunter einem wahren Quellenfetischismus huldigen (Originalbriefe, Urkunden, Depeschen etc. werden immer wieder eingeblendet) und selbst bei Nebenfiguren bemüht sind, Kostüm und Maske dem originalen Porträt anzugleichen (z.B. Zieten), so darf wohl die Schlussfolgerung gezogen werden, dass in dieser sekundären Authentizität ein ganz wesentliches Wirkungsmoment der Filme zu sehen ist.

Sie ist deshalb «sekundär» zu nennen, weil sie auf die Verwandlung der historischen Welt in einfache Bilder zurückgeht und diese Bilder selber zu wirklichen Wesen macht. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang nützlich, sich noch einmal zu vergegenwärtigen, woher diese Bilder kamen und auf welche Weise sie die Vorstellungswelt prägten.

Welch wirkungsmächtige Bilderwelt Menzels Holzschnittzeichnungen zur ‚Geschichte Friedrichs des Grossen‘ (Kugler/Menzel 1981) inauguriert hatten, mag man der Einleitung von Otto Hach zu einer von der ‚Literarischen Vereinigung des Berliner Lehrer-Vereins‘ 1905 herausgegebenen Publikation entnehmen; der Menzel-Friedrich ging solcherart über die Sozialisationsagenturen der wilhelminischen Gesellschaft als der unverwechselbar «Einzig» in das Bildgedächtnis ganzer Generationen ein.

«Friedrichs des Grossen Leben ist in Bildern schon gar mannigfach zur Darstellung gebracht, und immer wieder versuchen Künstler, die Geschichte dieses Fürsten in neue Formen zu kleiden. Alle aber, so viel ihrer sind, greifen bei ihren Arbeiten auf die Bilder des Meisters Adolph von Menzel zurück. Wer wollte und könnte auch Friedrich den Grossen und seine Zeit besser wiedergeben als Menzel; wer hat vor oder nach Menzel sich mit diesem Helden so beschäftigt? wer hat, obgleich er 100 Jahre später gelebt, so Bildnisse, Kleider, Möbel, Bauten, Gärten, Waffen, Schriften mit dem Fleisse eines Gelehrten,

mit der Gründlichkeit eines Forschers ausgesucht und immer wieder gezeichnet und gemalt wie er?

Menzel hat Friedrichs Gestalt zu neuem Leben erweckt, hat ihm Züge gegeben, die sich unvergesslich einprägen und ihn so in Miene und Blick, Haltung und Bewegung gezeichnet, dass er wirklich als der Grosse, der Einzige scheint.

Wie niemand zuvor sich so genau und gründlich mit diesem Helden und seiner Zeit beschäftigt hatte, so hat es auch niemand gewagt, mit der herkömmlichen Flachheit zu brechen und an die Stelle fader und süsslicher Bildchen mit der ganzen Ehrlichkeit eines Mannes reine, ungeschminkte Wahrheit zu stellen. Menzel vertiefte sich mit scharfem, ungetrübtem Auge, mit nüchternem und gesundem Sinn, ja mit verstandesmässiger Härte und Kälte so in diese Welt, dass der alte Fritz mit seiner Zeit in ihm auflebte, wie sie waren und nicht, wie sie schöner hätten sein können. Trotzdem war das Göttliche der Kunst in ihm lebendig und ‚kraft dieses Göttlichen zwingt er uns, den grossen Preußenkönig durch seine Augen zu sehen; im Banne Menzelscher Kunst stehen wir ohne Ausnahme bewusst oder unbewusst, wenn wir an Friedrich den Grossen denken/ Menzel beschränkt sich aber auch lange Jahre fast nur auf diesen einen Helden, auf die im Volke fortlebende, jedem Kinde vertraute Gestalt, und es ist deshalb, als habe der grosse König für ihn gelebt und er für den grossen König.›

Man kann das mit Fug und Recht eine ikonologische Imprägnation nennen. Bis 1940 waren 306'000 Exemplare gedruckt worden; nicht zu zählen die Auswahleditionen, Reproduktionen einzelner Holzschnitte, die in andere wissenschaftliche, populäre Werke, Jugend- und Schulbücher übernommenen Illustrationen etc. Das Publikum brachte diese im Gedächtnis fest sedimentierte Bilderwelt in die Lichtspielhäuser mit; sie prädisponierte – bewusst oder unbewusst – im Wesentlichen seinen visuellen Erwartungshorizont, während die Filme selber auf dieser Folie nur noch adäquate Figurationen zu entwerfen hatten, um einen Wirkungsmechanismus in Gang zu setzen, der über Vor-Bild, Film-Bild und Rückkoppelung an das Bildgedächtnis fortwährend Identifizierungen und damit suggestiv das Erlebnis eines wie immer «Authentischen» produzierte. Auch sei daran erinnert, dass Menzel selber schon bestrebt war, seinen Arbeiten «die grösstmögliche Authentizität zu geben» (Brief an den Verleger Lorck).

Es lohnte sich, einmal das figurative Ensemble «Alter Fritz» in seine durch die Bildtradition «verewigten» Requisiten zu zerlegen (Dreispietz, Krückstock, Gichtstiefel, Schnupftabakdose, Windspiel «Biche» etc.) und das wahrhaft gespenstische Eigenleben, das sie im filmischen Medium entfalten, auf seine Funktion und Wirkung hin zu untersuchen. Das geht so weit, dass blosser Re-

quisitenzitate bereits ausreichen, um das Gesamt der Figur gegenwärtig zu machen. Andererseits genügt die einmalige Einblendung eines Schattenrisses, damit aus einem Lessing-Stück zugleich ein Stück Friedrich-Legende wird (‚Das Fräulein von Barnhelm‘, Hans Schweikart, 1940). Im folgenden soll nur noch *ein* Requisit vorgestellt werden, das aber in unvergleichlicher Weise die Imagination beherrscht hat und in den Filmen zur Wirkung kommt.

Zu den signifikanten Merkmalen der Friedrich-Ikonographie gehört «das herrliche Auge», der alles durchdringende, alles umfassende, gleichsam panoptische Blick des «grossen Königs». Entsprechend war die Bildvorstellung «Alter Fritz» allererst von diesem Augen-Blick bestimmt. «Selbst wo wir nichts sehen als den Schatten vor dem Wachtfeuer von *Liegnitz*, lebt vor uns der alte Fritz, wie ihn der Künstler in der ganzen Grösse und Schöne, das herrliche Auge in die Weite gerichtet, in unserem Vollbilde zeigt.» (Otto Hach) Neben Menzels Illustrationen hat dabei vor allem das bekannte Porträt des alternden Friedrich von Anton Graff prägend gewirkt: Charakter und Persönlichkeit scheinen ganz in den bannenden Blick verlegt. In rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht behauptet das Porträt einen hervorragenden Platz in der Bildtradition: Kein zweites ist derart häufig in Kupfer, Stahl, Stein und Holz gestochen, kopiert, montiert und reproduziert, kein zweites in vergleichbar vielfältigen soziokulturellen und politischen Kommunikationszusammenhängen eingesetzt worden. Allenthalben blickte es von den Wänden herab: in Schulen und Kasernen, in Ämtern und Privaträumen; es erschien auf politischen Flugblättern ebenso wie auf Wahlplakaten der Weimarer Zeit, schmückte historische Werke, zierte Tassen und andere Gebrauchsgegenstände, lieferte die Vorlagen für Postkartenmotive und Filmplakate, kurz, auf Schritt und Tritt verfolgte den Zeitgenossen das Auge des Königs. Und dass mit dem Blick auch Politik gemacht wurde, deutet die Aufzählung bereits an.

Was aber meinte der Blick des Königs zu einer Zeit, da ein Schauspieler mit der Physiognomie eines Mäuserichs sichtlich bemüht war, die Vor-Bilder bis zur Verwechslung zu imitieren, indem er stets «blitzenden Auges und stahlharten Gesichts» (Wolfgang Venohr) auf dem unvermeidlichen Schimmel über die Leinwand ritt? Er meinte zunächst das energetische Zentrum eines hypertrophen männlichen Selbstbehauptungswillens und bot sich von daher zur Identifikation für den autoritären Charakter an, dem mit dem monarchischen Haupt der Über-Vater genommen war und damit die wesentliche Krücke seiner Identität. So konnte gesagt werden: «Er war nicht nur der König, er war der Mann schlechthin.» Oder: «Es gehörte ein Mannestum dazu wie Friedrichs, über die bodenlosen Abgründe der Versuchungen einer solchen Stellung unbeirrt hinzuschreiten.» Und endlich: «Selbstbehauptung bis zum letzten Atemzuge als

Recht erkannt, als Pflicht bekannt, – das ist der Inhalt von Friedrichs Leben und Taten.» (Wilhelm Weigand)

Kaum zu zählen sind die Kameraeinstellungen, in denen das nach solcher Weise «redende Auge» als dramaturgisches Mittel von einer im wörtlichen Sinne beherrschenden Wirkung eingesetzt wird, einer Wirkung, die über den Blickkontakt eine Art psychologisch-politisches Magnetfeld entstehen lässt. Denn was ist das Geheimnis des männlichen Blicks? «... im Bewusstsein des Mannes ist sein Blick eines der wichtigsten Mittel der Selbstbehauptung. Vor allem aber ist er ein Herrschafts- und Distanzierungsmittel... Gerade wegen seiner Immaterialität taugt er zum Mittel der Herrschaftsausübung ... Keine Herrschaft kann darauf verzichten, sich den paradoxen Umstand in irgendeiner Form zunutze zu machen, dass der gewaltloseste Sinn zugleich die grösste Machtentfaltung erlaubt.» (Schneider/Laermann 1977, S. 46f) Allenthalben in den Fridericus-Filmen funktioniert der abgelöste Königsblick als Distanzierungsmittel gegenüber jeder sinnlichen Versuchung; fast komisch schon die angestrengte Selbstbehauptung, sobald Weibliches nur in den Blick kommt. Pflicht, Pflicht und wieder nur Pflicht – jeder durch empfindungsbedingte Vorstellungen getriebene Blick geriete leicht in Gefahr, das Ziel aus dem Auge zu verlieren: den Fetischdienst am Staat. (Der in seiner Kontamination von Revuefilmelementen mit dem Genre des «historischen» Films gründlich verunglückte Zelnik-Film ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘ von 1932 bietet in dieser Hinsicht ein besonders reiches Anschauungsmaterial.) Andererseits der Blick als Herrschaftsmittel: Hier kam es zur Imagination des totalen Blicks, der observierend und kontrollierend zugleich die Nachgeborenen verfolgte. Nicht umsonst zogen Deutschnationale, wie später auch Nationalsozialisten, einen regelrechten Fridericus-Bilderdienst auf, indem sie im Rückgriff auf bekannte Porträts (vor allem das von Graff) gerade diesen imperativen Modus des Augen-Blicks als wirksame propagandistische Waffe einsetzten. Postkarten der NS-Zeit etwa zeigen den über einer Phalanx sturmbewegter Hakenkreuzfahnen bzw. -Standarten und einer wogenden Masse schwebenden Friedrich-Kopf auf schwarz-weiss-rotem Flaggengrund – beherrschend im Wortsinn ist der auf den Betrachter gerichtete, unnachgiebig fordernde Blick des überdimensionalen preußischen Genius; darunter umfunktioniertes klassisches Bildungsgut: «Was Ihr ererbt von Euren Vätern habt, erwerbt es um es zu besitzen!» Hier ist der imperative Modus des Auges selbst noch politisch beredt gemacht. Was immer gegen eine solche «Geschichtsfälschung» gesagt worden ist: ohne eine partielle Wahlverwandschaft wenigstens zwischen preußischem Geist und NS-Ideologie hätte die effektiv inszenierte Totenbeschwörung buchstäblich ins Leere gehen müssen. Das Gegenteil war aber der Fall. Und bei alledem ist es bezeichnend, dass sich der «Führer» selber noch bis zuletzt an jenem Königsblick, dem

inkarnierten Selbstbehauptungswillen, aufrichtete. Die Inszenatoren erlagen am Ende der suggestiven Wirkung ihrer eigenen Inszenierung. Dafür legen noch Goebbels' späte Tagebücher Zeugnis ab.

Ein anderes Bildprogramm reiht an Friedrichs Kopf die Köpfe seiner «Erben»: Bismarck, Hindenburg und Hitler, wobei auch hier der Blick en face (wiederum nach der Vorlage des Graffschen Porträts) seine grundlose Unterwerfung fordernde Macht demonstriert. Es bringt den Interferenzpunkt zwischen der Tradition des autoritären Konservatismus und dem Faschismus buchstäblich zur Evidenz, nämlich zum «Augenschein». Und den preußisch orientierten Rechtskreisen in Kirche, Beamtentum, Heer und Grossgrundbesitz bedeutete «der ‚Tag von Potsdam‘ in der Tat, was er seinem Anspruch nach sein sollte: ‚Die Vermählung ... zwischen den Symbolen alter Grösse und der jungen Kraft‘, oder, wie es im Flaggenerlass Hindenburgs hiess: ‚die Verbindung der ruhmreichen Vergangenheit des Deutschen Reiches und der kraftvollen Wiedergeburt der deutschen Nation‘.» (Greiffenhagen 1971, S. 16) Im ideologischen Vorfeld dieses aufwendigen, pathetischen Spektakels operierte 1926 Hans Behrendt mit seinem «Potsdam, das Schicksal einer Residenz», ein Film, der gewissermassen die Kulissen heranschob, aus denen dann die Akteure des Jahres 1933 hervortreten sollten.

Zwei Jahre nach Potsdam, noch im Wirkungsfeld der überschwappenden borussischen Agitation deutschnationaler Provenienz, drehte Hans Steinhoff «Der alte und der junge König»; am Ende die wohl eindrucksvollste Sequenz: die Versöhnung zwischen dem sterbenden Vater und dem vor dem Schafott zum wahren König erzogenen Friedrich. Letzte Worte Friedrich Wilhelms: «Mach Preußen gross!» Letztes Bild: Das Gesicht des jungen Königs gross von vorn – Marschmusik – ein einziger befehlender Blick, der raumbherrschend ins Dunkel fällt und im Opfer des Blicks den Täter zugleich fixiert: «Macht Preußen gross!»

Dem imperativen Königsblick «von oben» korrespondierte früh schon der blind vertrauende Blick «von unten» «auf die angebliche Kraft ihres abhanden gekommenen Kapitäns, ohne den sie [d.h. die «Mannschaft», H. F.] weder leben noch wirken zu können vermeint» (Hegemann). Mitunter erreichte dieser Blick die Qualität der Autosuggestion.

«Sentimentalität, – echte oder falsche – in politischen Dingen, in Fragen des Kampfes der Völker um Raum und Herrschaft auf dieser Erde ist das grösste Verbrechen. Es ist *unser* Verbrechen. Wir haben uns der Lüge schuldig gemacht, als wir ans ‚Weltgewissen‘ appellierten, als wir uns den Anschein gaben, an Wilson zu glauben, weil wir nicht mehr an uns selbst glaubten. Nach dem Erlebnis solcher selbstmörderischen Verlogenheit wirkt der verweisende Blick auf die grossartige politische Wahrhaftigkeit eines Friedrich wie eine Reinigung. Er hat vom Feinde nie etwas anderes erwartet als Feindschaft. Das wies

ihm den Weg über alle Abgründe zur Höhe des Sieges. Wir winselten zum Feind um Billigkeit, Versöhnlichkeit, Nachsicht. So gingen wir zugrunde.

Aber noch steht in wesentlichen Zügen und in wesentlichem Bestande das Werk Bismarcks, noch in wesentlichen Zügen und in wesentlichem Bestande Preußen, das Werk Friedrichs, die Grundlage des Bismarckschen Reiches. Staaten werden erhalten durch die Kräfte, die sie gebildet haben. Sie können nur durch diese Kräfte aus Verfall wieder zur Höhe gehoben werden. Darum wird unsern kommenden Tagen gegenwärtiger und notwendiger als je sein das Wesen Friedrichs, seine Grösse im Unglück, sein zähes Ausharren im Widrigen, sein sicherer Wirklichkeitssinn, sein unbeirrbares Staatsbewusstsein, sein unerbittliches Pflichtgefühl, seine grossartige Wahrhaftigkeit.» (Weigand, a. a. O., S. 169f) Dies alles las man zumal an dem «herrlichen Auge» des Königs ab.

Um die Wirkungsmechanismen dieses Augen-Blicks aufzudecken, bedarf es noch einiger Erläuterungen. Zunächst ist die Herrschaft des Sehens als des edelsten Alltagssinnes Ausdruck einer bestimmten Gesellschaftlichkeit, die selbst als Ordnung des Sichtbaren funktioniert. «Dort, wo sich die Welt in einfache Bilder verwandelt, werden die einfachen Bilder wirkliche Wesen und die wirksamen Motivationen eines hypnotischen Verhaltens. Als Tendenz, die Welt, die nicht mehr unmittelbar greifbar ist, durch verschiedene spezialisierte Vermittlung *sehen zu lassen*, findet das Spektakel normalerweise im Sehen den bevorzugten menschlichen Sinn, der zu anderen Zeiten der Tastsinn war; der abstrakteste und mystifizierbarste Sinn entspricht der generalisierten Abstraktion der heutigen Gesellschaft.» (Debord, S. 11) Das Kino stellt sich, so betrachtet, als die Institution des hypnotischen Verhaltens dar, in der die Mystifikationen des Sehens das freieste Spiel haben, zugleich aber ganz und gar der Steuerung durch den technischen Apparat des «Lichtspiels» unterliegen. Der Blick, der solcherart ins Auge fällt, kommt dem Überfall auf einen Wehrlosen gleich, besonders wenn er sich, wie in den Fridericus-Filmen, auf den nackten Herrschaftsmechanismus reduziert. ‚Der Alte Fritz‘ von Gerhard Lamprecht (1927) hat im dritten Akt des ersten Teils eine in dieser Hinsicht «sprechende» Szene. Nach dem letzten Flötenkonzert in Sanssouci schreibt der König «Mein Testament», und unversehens erscheint mahnend das grosse Gesicht Friedrichs, seinen «letzten Willen» hart, steil und herrschend dem Zuschauer durch den Blick ins Auge zwingend. Erzeugt schon das Dokument das Trugbild einer unmittelbaren Gegenwart des historischen Augenblicks, so steigert sich das Authentizitätserlebnis noch durch die Verschränkung des vorgewussten Blicks mit dem visualisierten Blick. «Hager und spitz sind jetzt die Linien des Antlitzes geworden; aber aus dem scharfgemeisselten, rotgebräunten Gesicht, über das wie Wolkenschatten alle wechselnden Stimmungen fliegen und jedes Gespräch zuckende



Diplomatie und Krieg: Talleyrand (Charles Regnier) macht der Königin (Ruth Leuwerik) seine Aufwartung. Im Hintergrund Friedrich Wilhelm III., in ‚Königin Luise‘ (1956)

Lichter wirft, glänzen noch in alter Leuchtkraft die wunderbaren Augen, die sich jedem, der ihnen naht, in die Tiefe der Seele bohren, deren klarem, kaltem Blick nichts zu entgehen vermag, vorderen Zornesfunkeln alle erbeben.» (Weigand, a. a. O., S. 128)

Bilder verblassen, auch solche der Erinnerung; dann schieben sich neue vor die so oder so «verdrängten». – ‚Königin Luise‘ von 1956 (Wolfgang Liebeneiner) zeigt von Preußen nur noch Reminiszenzen vor: mal den Porzellanabguss des Berliner Denkmals Friedrichs II. (das übrigens erst 1851 eingeweiht wurde – ein Anachronismus, der den faktizitätsbesessenen Preußenfilmern kaum unterlaufen wäre), mal ein Porträt oder eine Statuette des «grossen Königs»; das Schlussbild mit der sterbenden Königin erstarrt zur geschmacklosen Replik auf den bekannten Sarkophag von Rauch. Das steht alles dekorativ, aber belanglos

in der Szenerie herum, wie abfotografiert für ‚Film und Frau‘. Aus der wirkungsmächtigen Schimäre «Preußen» ist eine Antiquität geworden. Die erzählte Geschichte selbst reiht sich zu einer Bilderfolge, die – bei genereller Austauschbarkeit des historischen Kostüms – schliesslich auch ‚Kaiserin Soraya‘ betitelt sein könnte: Bekanntlich trägt jedes gekrönte Haupt schwer am glitzernen Diadem, da das Menschlich-Allzumenschliche, sobald es in höheren Sphären spielt, immer gleich so schrecklich politisch wird. Die Leuwerik-Luise verlegt diese Tragik aller Kronen mit Verve in die Mundwinkel; die haben jeden Schicksalsschlag durch ein schmerzliches Zucken anzuzeigen, nicht anders als die der Sorayas und Fabiolas in einer den Thronen ungünstigen Zeit. Der Gipfel der Tragik ist erreicht, wenn sich die hohe Frau in die hohe Politik einmischt. «Was habe ich getan?» seufzt Luise, da sie ihre Schuld am Untergang Preußens eingesteht (Niederlage bei Jena und Auerstedt). Sie hatte es eben «nicht ausgehalten, dass man ihn [den Mann und König, H. F.] für feige hielt». Klar ist’s: Solche Schuld kann allein der Tod noch sühnen.

Die *movie pictures* weisen nicht zufällig Gemeinsamkeiten mit den Geschichten der Regenbogenpresse auf, denn sie transportieren die nämlichen Trivialmythen der fünfziger Jahre, und Preußen ist dabei mehr Vorwand als Thema. «Einpacken!» befiehlt Napoleon, als er in Preußens Königsschloss der Statuette Friedrichs ansichtig wird. Dass *er* es ist, der «grosse König», muss freilich erst noch gesagt werden: ein beiläufiges Indiz für die erfolgreiche Bildverdrängung innerhalb nur weniger Jahre.

Vielleicht wäre es besser, er bliebe eingepackt. Wer die alten, «authentischen» Bilder aus dem Schacht der Erinnerungen abrufte, der wird sich alsbald in die Lage des Zauberlehrlings versetzt sehen: Die Geister, die er ruft, werden in den Köpfen der Älteren wiederum jene gespenstische Leibhaftigkeit annehmen, zumal die nostalgische Verklärung von Preußens Gloria derzeit in allen Medien fröhliche Urständ feiert und ein neuer Bilderdienst das visuell-imaginative Umfeld für ein entsprechendes Filmerlebnis schafft. «Alter Fritz darf wieder reiten», frohlockt die bürgerliche Presse. (‚Zeitmagazin‘ Nr. 3,1981) Der Tag scheint nicht mehr fern, an dem wieder einmal ein Zettel am Reiterstandbild Unter den Linden hängt, wie schon kurz nach der Einweihung des Denkmals im Jahre 1851:

«Alter Fritz steig du hernieder
Und regier die Preußen wieder ...»

Borussia cantat

Zur Bild-Ton-Dramaturgie im Preußenfilm

Hansjörg Pauli

Vorab ein Wort in eigener Sache.

Ich bin erst in letzter Minute zu der Equipe gestossen, die sich mit der Untersuchung des Preußenbildes im Film beschäftigte, und konnte deshalb nur an einer einzigen Visionierung teilnehmen. Von den zehn Titeln, die dabei vorgeführt wurden (und die mir ausnahmslos neu waren), stammte einer, der vierte Teil von ‚Fridericus Rex‘, noch aus der Stummfilmzeit. (Wie die Partitur, die Marc Roland damals eigens komponiert hatte und die zumindest bei der Uraufführung gespielt worden sein dürfte, aussah, und ob sie noch greifbar ist, wo auch immer, entzieht sich meiner Kenntnis.) Zwei weitere, Phil Jutzis Episodenstücke ‚Anekdoten um den Alten Fritz‘ und ‚Heiteres und Ernstes um den grossen König‘ waren für mein Thema insofern unergiebig, als sie sich je mit umrahmender Musik am Anfang und Schluss begnügen, also eigentlich ohne auskommen, oder doch fast. (Dass in den ‚Anekdoten‘ eine vorher im Bild sichtbare Spieldose später nicht irgendetwas klingelt, sondern ausgerechnet «Üb’ immer Treu und Redlichkeit, verdient freilich festgehalten zu werden; dagegen dürfen wir getrost vergessen, dass da auch die Szene ein bisschen Musik enthält, in der der König den Brief, den er dem schlafenden Pagen aus der Tasche geholt hat, liest, aufmerksam und bedächtig – wie sonst hätte das Loch im Bildablauf gestopft werden sollen?) Somit blieben mir sieben abendfüllende Tonproduktionen: deren fünf aus der ersten Hälfte der Dreissiger – ‚Trenck‘, ‚Theodor Körner‘ und ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘ im Jahr vor der nationalsozialistischen Machtergreifung veröffentlicht, ‚Der Choral von Leuthen‘ akkurat 1933, ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ 1934 –, die restlichen zwei, ‚Kameraden‘ bzw. ‚Der grosse König‘, 1941 bzw. 1942. Von diesen sieben Filmen habe ich die drei, die mir auf Anhieb am meisten herzugeben schienen, nachträglich am Schneidetisch genauer durchgesehen, die Szenen, zum Teil die Einstellungen protokolliert und schliesslich die Tonspuren ganz (‚Der grosse König‘ oder ausschnittsweise (‚Der Choral von Leuthen‘ und ‚Kameraden‘) auf «Schnürsenkel» überspielen lassen, um zu Hause noch die Möglichkeit zu haben, in Ruhe sowohl die immanent musikalischen Vorgänge als auch mit Hilfe der Protokolle

die Bild-Ton-Beziehungen zu analysieren. („Der grosse König’ traf dann leider in einer technisch ungenügenden Kassetten-Kopie ein ...“)

Der langen Rede kurzer Sinn: Die nachstehenden Überlegungen stützen sich auf vergleichsweise wenig Material. Material obendrein von sehr unterschiedlichem Gewicht: niemand wird im Ernst ‚Theodor Körner’, diese fatale Mischung aus ambitioniertem Laientheater und Grand’ Opéra im Provinzformat, mit dem ‚Choral von Leuthen’ in einem Atemzug nennen wollen, und ‚Der grosse König’ hat gewiss schon zu seiner Zeit mehr Aufmerksamkeit beansprucht (und gefunden) als ‚Kameraden’ – sowohl inhaltlich, in seiner unverstellt gegenwartsbezogen-propagandistischen Militanz, als auch mit Blick auf den (entsprechend hoch angesetzten) Unterhaltungs- und Schauwert.

Das heisst nun keineswegs, dass die Basis, von der aus ich urteile, zu schmal sei, um Befunde überhaupt zuzulassen. An Befunden mangelt es nicht. Prekär wird vielmehr deren Interpretation. Und doppelt prekär, weil aus mancherlei Gründen die Interpretation filmmusikalischer oder allgemein Bild-Ton-dramaturgischer Aspekte in Werken aus der ersten Tonfilmdekade schon prinzipiell die grössten Schwierigkeiten bereitet.

Die Fragen wären an sich schnell formuliert. Gibt es so etwas wie eine spezifische Bild-Ton-Dramaturgie «des» Preußenfilms? Wenn ja, *hat* sie sich, wiederum wenn ja: *wie* hat sie sich entwickelt im Übergang von der Weimarer Republik zum Dritten Reich? Und wie verhält sie sich, wie verhalten sich (wenn vorhanden) ihre verschiedenen Ausprägungen zu den Bild-Ton-Dramaturgien im zeitgenössischen Spielfilm?

Die Fragen, wie gesagt, sind klar. Die Antworten werden, fürchte ich, weniger klar ausfallen.

Und noch ein Wort, diesmal zur Terminologie.

Ich spreche von Bild-Ton-Dramaturgie. Darunter wäre grundsätzlich eine Disziplin zu verstehen, die denkbar weit ausgreift.

Gewiss schliesst sie zunächst einmal alles ein, was die begleitende Filmmusik betrifft: deren Menge, Rolle, Habitus, Verhältnis zu den zugehörigen Filmbildern und -Szenen. Darin konkretisiert sie sich gewissermassen am auffälligsten. Damit sollte sie sich jedoch nicht begnügen. Es gibt schliesslich neben der begleitenden Filmmusik auch noch, was die Amerikaner «source music» nennen: jene Musik, deren Reproduktion im Film selber verfolgt werden kann (und wär’s bloss, dass die Spieldose, die später klingeln darf, vorher beiläufig im Bild zu sehen war). Die Sonorität eines Films wird gleichermassen von beiden, Filmmusik und «source music», bestimmt; sie hängt (jedenfalls im Tonfilm) weiter ganz entscheidend ab vom Charakter, von der Dynamik der Geräusche, der «effects», sowie vom Duktus und Gestus der Dialoge, überhaupt vom Sprachklang.

Um mich in diesem Wust von Komponenten beschreibend zurechtzufinden,

habe ich vor Jahren zwei Begriffe geprägt, die wenigstens im Bereich der Perception etwas Ordnung stiften. Ich definiere als *Bildtöne* jene akustischen Ereignisse, deren Herkunft unmittelbar oder mittelbar von den visuellen Ereignissen ausgewiesen wird (also Sprache als direkte Rede, sei es, dass die Sprechenden im Bild erscheinen, sei es, dass ihre Anwesenheit aus dem szenischen Kontext erschlossen werden kann; dann Geräusche als akustische Korrelate der Vorgänge auf der Leinwand; endlich Musik als «source music»). Als *Fremdtöne* bezeichne ich demgegenüber jene akustischen Ereignisse, deren Herkunft aus den Bildern weder unmittelbar noch mittelbar hervorgeht (also Sprache als off-Kommentar; Musik als begleitende Filmmusik).

Bild-Ton-Dramaturgie nun – ich komme zurück – müsste mehr sein und mehr wollen als blosser Musik-Dramaturgie, Filmmusik-Dramaturgie. Bild-Ton-Dramaturgie wäre zu entwerfen als der Versuch, Fremdtöne und Bildtöne ineinander überzuführen, die einen durchlässig zu machen für die anderen, die gesamte Schicht der akustischen Ereignisse als Kontinuum zu gestalten und die Sonorität eines Films im strengsten Sinne des Wortes zu komponieren – natürlich nicht nach abstrakt musikalischen Gesichtspunkten, sondern bezogen auf die jeweilige Filmfabel.

Ich spreche im Konjunktiv. Mit Bedacht. Denn dergleichen findet noch heute nicht allzu häufig statt. Und wenn nicht alles trägt, lassen die mir bekannten Preußenfilme eine so global verstandene Bild-Ton-Konzeption schon gar nicht erkennen. Weder die Titel aus der ersten Hälfte der dreissiger Jahre, noch die aus den frühen Vierzigern – sehr im Unterschied zu den um 1940 entstandenen nationalsozialistischen Kriegspropaganda-Dokumentationen (wie ‚Feuertaufe‘), in denen vielfach die begleitende Filmmusik auf die «effects» zusteuert, deren Eintritt vorbereitet und solcherart ihre Bedeutung unterstreicht: Die «effects» sind die gewichtigen Fundsachen, sie stehen ein für die Wirklichkeit, sie sind «die Wahrheit». (Dass dabei technische Not die dramaturgische Erfindung angefacht haben mag, Not, die man im Spielfilm so nicht kannte, ist immerhin anzunehmen.)

Wenn nicht alles trägt, ich wiederhole, sind in den hier zur Debatte stehenden Preußenfilmen die Ebenen, die gemeinsam die Schicht der akustischen Ereignisse konstituieren, vergleichsweise autonom behandelt, eine jede ihrer herkömmlichen Rolle gemäss und als autonome den Bildern aufgesetzt. Im folgenden soll daher, wider besseres Wissen, einseitig von Musik und Musik-Dramaturgie die Rede sein.

Die Befunde

1. Die älteren Filme enthalten wenig Musik, begleitende Filmmusik sogar auffällig wenig. Die Gesamtmusikanteile liegen in der Regel deutlich unter einem Drittel der jeweiligen Filmlänge, und Szenen, zu denen der Kinobesucher

heute automatisch eine musikalische Untermalung erwarten würde, stehen nicht selten völlig frei (sentimentale Episoden etwa im ‚Choral von Leuthen‘ ebenso wie Montagen von Truppenzusammenziehungen und Scharmützeln in ‚Schwarzer Jäger Johanna‘). Noch ‚Kameraden‘ ist äusserst sparsam vertont, zu bloss rund 25 Prozent. ‚Der grosse König‘ dagegen bringt an die 60 Prozent Musik.

2. Mit Begleitmusik ausgestattet sind in den älteren Filmen vorzugsweise die Anfänge und Schlüsse. Dazwischen bleiben weite Strecken leer, oder Musik wird nur ganz kurz hinzugezogen, um Szenenwechsel zu markieren; wo sie sich ausbreiten darf, legitimiert sie sich meist als Bildton (wie beispielsweise in den Akten II/III von ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ und ‚Der Choral von Leuthen‘) oder wird als Bildton eingeführt, ehe sie als Fremdton Selbständigkeit erlangt (wie immer wieder in der ‚Tänzerin von Sanssouci‘).

3. Bildtonmusik hat in den älteren Filmen insgesamt mehr Gewicht als begleitende Filmmusik. Die Situationen, in denen musiziert wird, häufen sich dann geradezu: Festlichkeiten, Bälle, Empfänge, Ballettaufführungen, Serenaden, gemeinsamer Gesang unter freiem Himmel oder in der Kirche, Aufmärsche, Kampfszenen. Dabei darf der Begriff nicht zu engstirnig ausgelegt werden. Als Bildton empfunden wird zu Schlachtgetümmel ebenso militärische Darbietungsmusik, der voll orchestrierte ‚Hohenfriedberger Marsch‘ vielleicht (der unter solchen Voraussetzungen sicher nie gespielt wurde), wie was tatsächlich mit zur akustischen Kulisse gehörte: die militärische Umgangsmusik, heisst die Signale der Trompeten, die Marschrhythmen der Trommeln. Und als Hintergrund zu Bildern von Feiern beim Adel erscheinen uns Rokokoklänge ganz realistisch auch dann, wenn das Orchester nicht explizit vorgezeigt wird: einfach aus unserem Bewusstsein (oder Gefühl) heraus, es sei zu derartigen Anlässen Musik gemacht worden, und zwar leichte, helle Musik. Übrigens – ‚Theodor Körner‘ verkörpert diesbezüglich keineswegs die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Denn ganz abgesehen davon, dass gerade in ‚Theodor Körner‘ gesungen wird, was das Zeug hält (nicht umsonst knattert der Bariton Willi Domgraf-Fassbaender durch die Titelrolle): Wenn der Komponist Werner Schmidt-Boelcke Einstellungen von einer Heurigenlaube augenblicks mit Wiener Schrammeln unterlegt, um ebenso im Handkehrum konform den Bildern Blitze zucken und Donner rollen zu lassen, dann setzt er nicht die Ebene der Begleitmusik frei, sondern verfährt als der alte Stummfilmkapellmeister, der er ist: mechanisch verdoppelnd, naiv und unreflektiert «illustrierend». Frei von Legitimationszwängen und dennoch überlegt verwendet, nämlich da und nur da, wo sie eine genau benennbare Funktion hat, wird Filmmusik so recht erst in den neueren Filmen, insbesondere in ‚Der grosse König‘.

4. Die Bildtonmusik sämtlicher hier berücksichtigter Preußenfilme ent-

stammt einerseits dem Umkreis von Volkslied (auch Soldatenlied und Landsknechtlied), protestantischem Choral, militärischer Umgangs- und Darbietungsmusik (vornehmlich jener Märsche, die die Überlieferung Friedrich dem Großen zuschreibt); andererseits hat sie, wo sie höfische Feste ausstaffiert, rokokohaften, frühklassischen Zuschnitt. In den älteren Filmen können damit die bildtönigen Festmusiken bruchlos übergehen in fremdtönige Begleitmusiken. Denn die sind ihrerseits fast immer stilistisch dem ausgehenden 18. Jahrhundert verpflichtet – auf dem Papier jedenfalls; in der Praxis kippen sie (besonders penetrant in ‚Trenck‘) oft genug um in den Tonfall der Wiener Operette. Davon ist in den neueren Begleitmusiken nichts mehr zu spüren. Was das musikalische Material anlangt, so unterscheiden sie sich von den älteren zwar keineswegs grundlegend: in dieses Material eingeflossen sind die populären Elemente, die dort die Bildtonmusik bestimmten. Der Komponist Alois Melichar zum Beispiel stützt in ‚Kameraden‘ die wichtigsten Begleitsätze stets auf Volksliedmotive ab – die Titelmusik entwickelt er aus dem Anfang des Soldatenlieds ‚Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!‘, die Jagdmusik gleich anschliessend verarbeitet den Themenkopf des Jägerliedchens ‚Im Wald und auf der Heide‘; ‚Wohlauf, Kameraden‘ zieht sich danach ungekürzt als *cantus firmus* durch die Montagemusik, die den Auszug des Regiments von Schill verklammert, und der Themenkopf prallt auf den der Marseillaise, wo der Kampf zwischen den Aufständischen und den französischen Besatzern entbrennt. Hans-Otto Borgmann dagegen fasst in ‚Der grosse König‘ die verschiedenen populären Stränge zusammen in einer einzigen Gestalt: dem Hauptthema, dem Königsthema, das in der Titelmusik exponiert wird. Sein Anfang (bis T. 2 Mitte) ist identisch mit dem Anfang des ‚Hohenfriedberger Marschs‘; die Dreiklangbrechungen (T. 4 bzw. 5) enthalten das intervallische Repertoire der militärischen Signale und Fanfaren; der stufenweise Aufstieg von e’ bis c’’ mit nachfolgendem Quartsturz c’’-g’ (T. 8/9), im Klang besonders hervorgehoben (die Instrumente vermag ich an Hand meiner Kopie nicht zu identifizieren), erinnert teils sogar im Rhythmus an den Beginn des Liedes ‚Wer will unter die Soldaten‘; der Schluss aber (ab T. 9 letztes Viertel) weckt mit seinen quasimodalen Dreiklangsgängen VI-III-IV-V Choral-Assoziationen, stimmt ja auch melodisch weithin überein mit der Schlussphrase des Kirchenlieds ‚Vom Himmel hoch, da komm’ ich her‘. (Beispiel 1)

Eher als im Material selber liegt die Differenz zwischen den älteren und den jüngeren Begleitmusiken in der Art, wie mit dem Material umgesprungen wird. Die älteren Sätze geben sich gemeinhin damit zufrieden, die Themen auszubauen zu liedhaft gerundeten Melodien. Die jüngeren zerlegen sie in Motive, die abgewandelt, durchgeführt, zu neuen Themen kombiniert werden. Das vorhin zitierte Hauptthema aus ‚Der grosse König‘ ist, so gesehen, beinahe schon

als Grundgestalt zu werten: mehrere Mollvarianten seiner Schlusstakte, die zum Debakel von Kunersdorf erklingen, verknüpfen es direkt mit dem nächst-wichtigen, seinerseits schon in der Titelmusik exponierten und danach vielfach variierten Thema der Luise. (Beispiel 2)

Alles in allem: Wenn die älteren Begleitsätze zumal da, wo Komponisten von bescheidener Statur am Werk waren, an die Wiener Operette oder vielmehr deren verkommene Ausläufer und Ableger gemahnen, so verweisen die neueren entschieden auf Beethoven und das 19. Jahrhundert (bis hinauf zu Richard Wagner). Nicht nur in den technischen Verfahren. Auch im Gestus und in der Klanglichkeit, die düsterer geworden ist, ernster, in sich sprechender, «heroischer», die jetzt tiefe Register bevorzugt: die Flöte, aus einsichtigen Gründen Leitinstrument in älteren Fridericus-Partituren (,Die Tänzerin von Sanssouci', aber auch ,Schwarzer Jäger Johanna'), hat ausgespielt.

5. Rundherum hat die Begleitmusik den Sinn, die Fiktion als Wirklichkeit auszugeben. Sie ist illusionistisch gedacht.

Indessen hält sie in den älteren Filmen, von ,Theodor Körner' einmal abgesehen, noch einige Distanz. Sie eröffnet, sie schliesst, sie setzt syntaktische Akzente auch im Innern der Stücke; des Weiteren vereinheitlicht sie Montagen; sie verdeutlicht, indem sie beschriftet (die Anfangstakte des Themas «Prinz Eugen' verraten dem Publikum im ,Choral von Leuthen' wie in der ,Tänzerin von Sanssouci' die Anwesenheit österreichischer Truppen, die aus den Bildern kaum so ohne Weiteres hervorginge); sie imitiert, sehr summarisch, Bewegungsvorgänge und erfüllt sie dadurch mit Leben. Dagegen vertieft, gar steuert sie nur selten vordergründig die Gefühle, die die einzelnen Einstellungen, Szenen, Sequenzen beim Betrachter auslösen, und wenn, dann bemerkenswert dezent.

Die Begleitmusik der neueren Filme kennt solche Zurückhaltung nicht mehr. Sie geht ungleich näher an die Bildinhalte heran, die manifesten wie die mehr versteckten. Wo die Brüder von Wedell, um die Wette reitend, über eine Hecke setzen, setzt sie schwirrend mit und bleibt dabei einen Augenblick in der Schwebe (,Kameraden'); wo der Leutnant von einer Kugel getroffen zusammensinkt, hält sie auf einem dissonanten Akkord in tiefer Lage inne (,Kameraden'); sie flackert synchron mit den Flammen, denen die Mühle von Kunersdorf zum Opfer fällt, und wechselt von Dur nach Moll, wie Friedrich der Grosse vor Torgau verwundet wird (,Der grosse König'); sie schlüpft sogar in ein slawisches Gewand, greift den Tonfall Tschaikowskys auf, «sul sol», wo die Russen den Tod ihrer ungeliebten Zarin feiern (,Der grosse König'). Dergleichen lädt die Bilder auf, vertieft ihre Wirkung. Und wenn da weiter, immer in ,Der grosse König' zwar leicht veränderte, doch stets noch als solche erkennbare Ausschnitte aus dem Hauptthema ebenso den Selbstmord des Obersten Bernburg wie die Trauung des Feldwebels Treskow untermalen, dann wird die Abhängig-

Hohenfriedberger Marsch

Fanfaren

1 5

Der große König Hauptthema

10

Vom Himmel hoch

Wer will unter die Soldaten

Beispiel 1

Friedrich der Große

10

Kunersdorf

Luise

I IV V_q

Beispiel 2

keit beider von der alles überragenden Gestalt des Führers gleichermaßen hörbar, mithin sinnlich zu erfahren, wie vorher die Abhängigkeit Luisens sich hörbar, als motivische Verwandtschaft zwischen ihrem Thema und dem des Königs, manifestiert hatte: Führer und Volk (aller Schichten und Stände) sind eins. Die Reaktionen des Publikums aber werden über derlei subtilere Beziehungen zwischen Musik und Fabel hinaus direkt determiniert, indem gezielt zum Einsatz kommt, was immer in der Welt der Töne durch die Jahrhunderte hindurch symbolische Bedeutung erlangen konnte: die Wahl der Register (tief/hoch), des klanglichen Kolorits (dunkel/hell, trüb/leuchtend), der Textur (dick/dünn, schwer/leicht), des Rhythmus (amorph/periodisch: heisst im Tritt).

6. Die älteren Begleitsätze sind konsequent und ohne Ausnahme thematisch organisiert; die jüngeren sind es vorwiegend – einzig ‚Der grosse König‘ braucht Klang nicht mehr nur als Substrat, sondern als unmittelbar expressiven, somit auch punktuell und losgelöst von thematisch-motivischen Zusammenhängen begreifbaren Wert. In der Mehrzahl der Filme verbindet sich je ein Thema (deren zwei in ‚Der grosse König‘) mit je einer bestimmten Figur oder Konstellation. Doch lassen sich dichter gewobene Leitmotivstrukturen nirgends ausmachen: Die frühen Filme enthalten zuwenig Musik. In ‚Der grosse König‘ verhindert das hierarchische Verhältnis der Themen untereinander die weiterreichenden Auswertungen, die unerlässlich wären.

An Befunden, ich kündigte es an, herrscht kein Mangel. Inwieweit nun, wenn überhaupt, lassen sie sich interpretieren?

Dass Vorsicht am Platze ist gegenüber Filmen, die mehr Musik als üblich enthalten, Vorsicht gerade auch, was ihre ideologischen Implikationen betrifft, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden. Insofern hätte ‚Der grosse König‘ als verdächtig zu gelten. Er ist es ohne jeden Zweifel. Nur hüte man sich vor dem komplementären Schluss, es sei die ganze restliche Produktion angesichts der kargen musikalischen Ausstattung als harmlos einzustufen.

Denn wenn die älteren Filme nur wenig Begleitmusik bringen, besagt das über sie selber fast nichts; fast alles dagegen über die Unsicherheit, die damals, so kurz nach dem jähen Umschwung zum Tonfilm, die Industrie gefangenhielt. Wie sollte man sich zur untermalenden Filmmusik fortan stellen? War sie nicht platterdings obsolet geworden, wo man nun doch die Bildtöne reproduktionstechnisch im Griff hatte und damit endgültig zum «realistischen» Medium avanciert war? Rückfälle in die Praktiken der Stummfilm-Illustration zeugen davon genauso wie die unausgewogene Verteilung der Fremdtöne, die Beschränkung grob gesprochen auf Overtüre und Finale, oder die vielfältig spür-

baren Legitimationszwänge, ganz allgemein die Vorliebe für «source music» – beileibe nicht nur in den Preußenfilmen, sondern weltweit.

Und die Dezenz, mit der die Musik da noch ihren (ebenso dezent definierten) Aufgaben nachkommt, ist in erster Linie mit einer Folge solcher Zweifel und keineswegs ein Ausweis für filmhandwerkliche und/oder ideologische Stimmigkeit, gar Redlichkeit.

So weit, so gut. Nur will es kaum gelingen, allein auf Grund der musikalischen und musikdramaturgischen Befunde den Spieß umzudrehen.

Zwar könnte man mit Blick auf das musikalische Material in den älteren Filmen versucht sein, sofort hart inhaltlich zu argumentieren: dem Griff nach Populärem im Sinne von Althergebracht-Vertrautem (Volkslied, Choral, Militärmusik) und Populärem im Sinne von Modisch-Beliebtem (dem Wiener Operettenstil, der sich rein technisch ohne Mühe aus Stilelementen vor- und frühklassischer Kunstmusik herleiten lässt) die Absicht zu unterstellen, Volksverbundenheit handfest zu demonstrieren – des grossen Königs, der preußischen Sache, der nationalen und nationalistischen Ideen. Das wäre nicht direkt falsch. Doch gebe ich erstens zu bedenken, dass bereits die Strukturkrise der zwanziger Jahre, und wiederum weltweit, der (vordem in den Lichtspieltheatern bewusst zurückgedrängten) Populärmusik frischen Wind in die Segel geblasen hatte: als einem Mittel, freilich Volksverbundenheit herauszukehren, indessen weniger bestimmter Filmgenres oder -inhalte als die der Institution Kino insgesamt. (Im Übrigen: was, wenn nicht Militärmusik, Volkslied, Choral und Höfisch-Festliches hätte in den Bildtönen der Preußenfilme denn stattfinden sollen... ?) Zum Wiener Parfum der Begleitsätze aber sei zweitens daran erinnert, dass der Tonfilm, letztlich die definitive Antwort der Industrie auf die bedrohliche Wirtschaftslage, so ziemlich allerorts als Populärmusikfilm durchgeboxt worden war: als Revue, Operette, Musical, je nach den regionalen Gegebenheiten. Der Trend war also auch hier längst festgeschrieben.

Bleibt die eklatante Verlagerung der kompositorischen Verfahren wie der dramaturgischen Funktionen, die offenbar im Laufe der späten dreissiger Jahre statthatte. Der bruske Wechsel vom Gefälligen zum Bedeutsamen und Heroischen, vom Liedhaften zum Symphonischen, von Rokoko und Wiener Ton zu Beethoven und Wagner. Die plötzliche Nähe zu den Bildern, und über sie zum Publikum. Die Bereitschaft zu manipulieren. Dass dergleichen den neuen Machthabern trefflich ins Konzept passte, den neuen Themen aufs Schönste sich anmass, ist klar. Bloss muss ich erneut vor überstürzten Schlüssen warnen. Dergleichen trug sich nicht nur in Nazi-Deutschland zu, sondern überall, wo sich Spielfilm auf den Schienen der Illusionsästhetik weiterentwickelte, mit anderen Worten (und zum unwiderruflich letztenmal) weltweit. Die Hollywood-Symphonik ab etwa 1934, 1935. Die in den USA wie in England gängige Technik des «Mickey-mousing» (Bild-Ton-Synchronität nicht mehr nur summarisch,

sondern auf Drittelsekunden genau). Die Einschmelzung populärer Elemente in musikalische Themen, die dann nach klassischen Mustern verarbeitet werden, etwa im Western. Die Konstruktion innermusikalischer Bezüge mit aussermusikalischem Hintersinn bei fast allen wichtigen Komponisten der amerikanischen Studio-Ära. Und so weiter.

Ich bedaure.

Mag ja sein, dass ich die falschen Preußenfilme gesehen habe. Die mir bekannten jedenfalls zwingen mich zu der Feststellung, dass ihre Bild-Ton-dramaturgische Eigenart in der Strenge liegt, mit der sie sich Eigenarten versagen, um, was ja gerade Konvention war im Kommerzfilm, aufzugreifen und sich zunutze zu machen. Die älteren wie die jüngeren – darin gehören sie, auch ein Ergebnis, gewiss zusammen!

Zum Happy-End: der Schluss vom ‚Grossen König‘ ist natürlich schon ein starkes Stück. Fritze – Leichen pflasterten seinen Weg – fördert nach sieben Kriegsjahren den Wiederaufbau, jeder Zoll ein Landesvater; arg allegorisch die Bilder; dazu intoniert die Orgel, gewaltig transzendierend, ein aufgedonnertes Präludium über Motive aus dem Deutschlandlied (das zur Zeit, von der der Film handelt, doch wohl dem Hause Habsburg vorbehalten gewesen wäre); ein Chor türmt sich darüber; das mündet nahtlos in den militanten Cantus ‚Der schwarze Adler‘, dessen Text auch noch auf der Leinwand erscheint, so recht zum Mitsingen ... Preußenfilm? Kino, Kino!

Liebe, Pflicht und die Erotik des Todes

Jan-Christopher Horak

Es ist Nacht – zwei Liebende sitzen am Tisch und schauen sich in die Augen, ihr ebenfalls am Tisch sitzender Gastgeber wird von beiden kaum bemerkt. Als er allerdings den Liebenden eine Botschaft über die Bildung des Freikorps Lützow vorliest, springt der Mann sofort auf und läuft in den Garten. Seine Geliebte ruft ihm nach, aber er hört sie nicht. Offenbar hat er nur noch den einen Gedanken, dass er jetzt fernab vom Geschehen sitzt, während seine Kameraden aus der Burschenschaft sich geschlossen zum Kampf gemeldet haben. Zuvor hatten sie den heiligen Schwur abgelegt: «Der erste Ruf des Führers findet uns an seiner Seite.» Die Augen des Helden leuchten nicht mehr zärtlich, sondern strahlen besessen vom Fanatismus einer Idee, vom Glauben an die Erhebung gegen die noch das Land beherrschenden feindlichen Mächte. Ein Blitz vom Himmel, dann mehrere, immer kräftiger, immer heller, begleiten seine Gedanken: Die Zeit ist gekommen, um seine Geliebte zu verlassen, um seine Pflicht für das Vaterland und den Führer zu leisten. Er schaut zum Himmel auf und sagt: «Wer legt die Hände noch feig in den Schoss? Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!» Die Geliebte, ebenso wie später die Mutter, bittet ihn, ja fleht ihn an, sie nicht zu verlassen, nicht in den Krieg zu ziehen, nicht sein Leben sinnlos zu opfern. Er aber folgt einem höheren Befehl, und der Gedanke, den Heldentod für Deutschland sterben zu dürfen, lässt ihn nicht mehr los. Der Sturm, jetzt einen orgiastischen Höhepunkt erreichend, spiegelt seinen seelischen Zustand wider. Thanatos besiegt Eros.

Diese Szene ist symptomatisch für den faschistischen Film des Dritten Reiches. Sie propagiert die alles in den Hintergrund drängende Vaterlandsliebe, den Verzicht auf eigenes Glück zugunsten des Staates, das tapfere und standhafte Heldentum des deutschen Mannes, die Ehre und Wonne, für das deutsche Volk zu sterben. Doch sie ist nicht etwa aus einem Film von anno 1944, sondern stammt aus einem Film der Weimarer Republik: ‚Theodor Körner – Ein Deutsches Heldenlied‘ (1932, Carl Boese). ‚Theodor Körner‘ stellt einen Aspekt der Geschichte Preußens dar, doch nicht Preußen oder preußische Geschichte oder gar die Realität Preußens kommt in diesem Film zum Vorschein, sondern nur die Mythologie Preußens, wie sie sich in der Ideologie der faschistoiden Fil-

memacher ausgeprägt hat. In ‚Theodor Körner‘ geht es um die Befreiungskriege gegen Napoleon, um den Tod eines zweiundzwanzigjährigen Dichters, dessen namenlose Reinkarnation sich in den schneeüberwehten Ruinen Stalingrads einem ähnlich glorreichen Tod für Volk und Vaterland bedingungslos hingeben wird. Wie in etlichen anderen deutschen Filmen fungiert hier preußische Geschichte als Ausgangsmaterial für die Vermittlung faschistischen Gedankenguts, wobei die autoritären und patriarchalischen Elemente der preußischen Idee sich reibungslos der nationalsozialistischen Ideologie eingefügt haben. ‚Theodor Körner‘ kann daher als Beispiel für ganz bestimmte Strukturen und Topoi gelten, die sich im deutschen Film zum Thema Preußen immer wieder finden lassen.

In diesem Essay möchte ich mich auf Aspekte der Struktur konzentrieren, die mit Liebe, Sexualität, Pflicht und Tod Zusammenhängen. Vier Hauptstationen der filmischen Erzählstruktur können dabei beschrieben werden:

1. es entwickelt sich eine Liebesgeschichte, in deren Verlauf die Frau sich als Störfaktor bezüglich der Lebensaufgabe des Mannes entpuppt;
2. der Mann besinnt sich auf seine Pflicht gegenüber dem Staate;
3. erst das gruppenspezifische Verhalten des Männerbundes ermöglicht dem Helden die wahre Befriedigung;
4. er findet die Kraft, seinem bevorstehenden Heldentod glücklich ins Auge zu blicken.

Wir sehen hier also einen fortschreitenden Prozess der Sublimierung von Sexualität im privaten und im öffentlichen Leben, der über den Verzicht hin zu einer verdrängten Homoerotik und schliesslich zu einem offensichtlichen Tödtrieb führt. In seiner eminenten Fähigkeit, junge Männer für den Tod auf dem Schlachtfeld vorzubereiten, spiegelt der deutsche Film über Preußen Elemente einer Psychologie des Faschismus wider.

Dieser Sublimierungsprozess im faschistoiden Film ist, wie auch Susan Sontag in ihrem Essay ‚faszinierender faschismus‘ bemerkt, ein Merkmal faschistischer Kunst: «das faschistische Ideal ist die Umwandlung sexueller Energie in eine ‚geistige‘ Kraft zum Nutzen der Gemeinschaft. Das erotische ist stets als Versuchung gegenwärtig, und die Reaktion, die am meisten Bewunderung verdient, ist die heroische Unterdrückung des sexuellen Impulses.» (Sontag 1977). Der Verzicht auf persönliche Befriedigung, wie sie sich in der Liebe zweier Menschen verwirklicht, verspricht also ein höheres Glück für den Menschen, da er in der nationalen Gemeinschaft des Staates aufgeht. Der individuell geprägte menschliche Körper wird seiner Sinnlichkeit und seiner physischen Charakteristika beraubt, um dem idealisierten, fetischisierten Menschentypus zu entsprechen und als geistige Kraft in die faschistische Masse integriert zu werden, die durch die Geometrie ihrer Erscheinungsform zur ästhetisierten Macht wird. Die in diesem Vorgang implizierte Unsterblichkeit wird dadurch vorge-

täuscht, dass sich die faschistischen Ideale über alle materiellen Umstände hinwegsetzen. Die Verdrängung der Sexualität zugunsten des Staates zieht also nicht nur eine Vergeistigung des Körpers und eine Ästhetisierung des gesamten Lebens nach sich, sondern auch eine zwangsläufige Erotisierung des Todes. Die Idealvorstellung des Heldentodes ersetzt den Orgasmus als Gipfelpunkt menschlicher Gefühle, wobei die Erotik des Todes aller Sinnlichkeit entkleidet wird. Doch dieser Prozess lässt sich nicht ohne Weiteres vollziehen, das heisst, er kann erst durch die schrittweise Reduzierung der Heterosexualität über die Homoerotik bis hin zu einem aggressiven Todestrieb dargestellt werden.

1 Nach den aus Hollywood importierten Filmkonventionen wird ein sich anbahnendes Liebesverhältnis zwischen Mann und Frau durch nichtverbale Codes signalisiert. Die erotische Anziehungskraft äussert sich bei der ersten Begegnung in ausgedehnten und schweigenden Blicken. Die Schauspieler werden mittels der Einstellung vom übrigen Raum abgegrenzt, um ihre Zusammengehörigkeit zu betonen. Die Sprachlosigkeit des Moments, die plötzliche Bewegungslosigkeit der Handelnden, der intensive Blickkontakt des Paares vermitteln die seelische Trennung der Liebenden von ihrer Umwelt. In ‚Theodor Körner‘ trifft der fliehende Held zufällig die in ihrem Wagen reisende Toni Adamberger. Er steigt auf das Trittbrett ihres Wagens, ihre Blicke verlieren sich trotz der gebotenen Eile ineinander: Es ist Liebe auf den ersten Blick, unausgesprochen, aber doch deutlich sichtbar. In ‚Trenck‘ (1932, Heinz Paul) begegnen sich Amalie, die Schwester Friedrichs II., und Leutnant Trenck auf den Treppen von Sanssouci, gehen zunächst aneinander vorbei, drehen sich dann jedoch um, die Blicke aufeinander gerichtet. Es fällt kein Wort, aber noch in derselben Nacht bittet sie ihn in ihre Privatgemächer. In ‚Die Affäre Roedern‘ (1944, Erich Waschneck) wird der Offizier Dietrich von Roedern der Sängerin Maria Raven vorgestellt – wieder springen die erotischen Funken. Dasselbe gilt für die Szene in ‚Kameraden‘ (1941, Hans Schweikart), in der Karl von Wedell die Verlobte seines Bruders vorgestellt wird, in die er sich sogleich verliebt. In ‚Kolberg‘ (1945, Veit Harlan) tauschen Maria und Leutnant Schill zwar auch Blicke, aber hier lässt der Krieg keine Verwirklichung der Liebe zu: der Bruder Marias bittet Schill, auf eine kurzzeitige erotische Beziehung zu verzichten. ‚... und reitet für Deutschland‘ (1941, Arthur Maria Rabenalt) bietet eine Variante des Musters: Rittmeister von Brenken schaut sich längere Zeit das Bild einer jungen Frau an, das in einer verlassenen Villa hängt. Als er die Abgebildete später zufällig kennenlernt, ist ihr gemeinsames Schicksal durch seine erste Begegnung mit dem Bild bereits besiegelt – ein charakteristischer Hinweis auf die Einschätzung der Frau als Objekt.

Meistens wird das Liebesverhältnis von der Frau angeregt. Dabei ist die Rol-

lenverteilung genau bestimmt: Der Mann lebt in geordneten Verhältnissen, geht seiner Arbeit und seinen Pflichten nach, behält sein Selbstbewusstsein durch die Stellung in der Gesellschaft, die auch nicht durch die Liebeserfahrung verändert wird. Die Frau dagegen gewinnt ihr Selbstverständnis erst durch die Verbindung mit dem Mann, ihr Zweck in der Gesellschaft ist mit ihrer Rolle als Liebesobjekt verbunden. In ‚Kameraden‘ wird Christine nur als Verlobte Heinrichs identifiziert. In ‚Die letzte Kompanie‘ (1930, Kurt Bernhardt), ‚Der höhere Befehl‘ (1935, Gerhard Lamprecht), ‚Robert Koch‘ (1939, Hans Steinhoff), ‚Friedrich Schiller‘ (1940, Herbert Maisch), ‚Das Fräulein von Barnhelm‘ (1940, Hans Schweikart), ‚Der grosse König‘ (1942, Veit Harlan), ‚Hochzeit auf Bärenhofs‘ (1942, Carl Froelich) und ‚Kolberg‘ werden die Geliebten lediglich als Töchter oder Schwestern bezeichnet, ihre Identität nur durch die verwandtschaftlichen Beziehungen bestimmt, bis zu dem Tag, an dem sie eine Liebesverbindung mit einem Mann eingehen. So werden diese Frauen auch meistens nur mit ihren Vornamen genannt, während die Männer mit Vor- und Nachnamen ausgestattet werden. Die Schauspielerinnen Adamberger und Raven dagegen, die eigentlich ein unabhängig vom Mann bestehendes Selbstverständnis haben sollten, geben auch anscheinend ihre berufliche Tätigkeit auf. In ‚Theodor Körner‘ folgt Toni ihrem Liebhaber bis auf das Schlachtfeld, während in ‚Die Affäre Roedern‘ Maria sich sogar bereit erklärt, zu Roedern in den Kerker zu ziehen.

Die Ehefrauen in ‚Robert Koch‘, ‚Bismarck‘ (1940, Wolfgang Liebeneiner), ‚Andreas Schlüter‘ (1942, Herbert Maisch) und ‚Mathilde Möhring‘ (1945, Rolf Hansen) existieren wiederum nur, um den Ehemann bei seiner Arbeit zu unterstützen, indem sie ihm erstens den nötigen Freiraum schaffen und zweitens ihn mit dem Lebensnotwendigen versorgen, wobei die sexuelle Ebene der Liebesbeziehung in der Ehe augenscheinlich entfällt. In ‚Kadetten‘ (1941, Karl Ritter) spielt Sophie die Rolle der Mutter für die Kadetten, ihre asexuelle Beziehung zu Rittmeister von Tzülów ist durch seine Stellung als Vater-Führer der Jungen bedingt. In ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ (1930, Gustav Ucicky) geht es darum darzustellen, wie eine junge Frau sich mit der ihr von der Gesellschaft zugesprochenen Rolle als Ehefrau langsam abfindet.

Bedingt durch ihre einseitige Definition als Liebesobjekt muss die allein an ihre Emotionen gebundene Frau ihre Erfüllung in der Liebe zum Mann suchen. Damit wird sie zwangsläufig zu einem Verwirrung stiftenden Wesen, sogar zu einem Störfaktor für den an seine Pflicht gebundenen Mann. Von der Schönheit des Körpers und der Erotik der Frau berauscht, lässt sich der Held verführen. Dieser Zustand kann dann zu einer Situation führen, in der Staat und gesellschaftliche Aufgabe des Mannes ins Hintertreffen geraten. ‚Die Affäre Roedern‘ bietet ein exemplarisches Beispiel: Roedern, verliebt in Maria, lässt geheime Baupläne in der Diele des österreichischen Botschafters liegen, weil er

die Ehre seiner Geliebten verteidigen muss. Er löst damit einen Skandal aus, der in seine Verhaftung und Verurteilung wegen Hochverrats mündet. In ‚Andreas Schlöter‘ wird Andreas von seiner Mätresse verführt, verlässt seine Frau und baut einen zum Einstürzen verurteilten Turm. In ‚Der grosse König‘ heiratet Luise den «tapfersten» Soldaten des Regiments, der aber nach seiner Kriegehe wiederholt wegen Insubordination gerügt werden muss. In ‚Theodor Körner‘, ‚Flötenkonzert‘ und in ‚Der höhere Befehl‘ tauchen weibliche Personen ebenfalls als Störfaktoren auf, dadurch dass sie auf ihr persönliches Glück pochen. ‚Bismarck‘ thematisiert das gleiche: Der Kronprinz Friedrich Wilhelm, der seiner englischen Frau hörig ist, stellt sich deswegen immer wieder der Staatsrason Bismarcks in den Weg, bis zu dem Tag, an dem er seine Pflicht erkennt. Die Frau in ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘ (1932, Friedrich Zelnik) wird dagegen als eine mögliche Ablenkung von den Feinden Friedrichs gesehen, während er jedoch nur scheinbar von ihrer erotischen Ausstrahlung beeindruckt ist, in Wirklichkeit Desinteresse für die Politik nur vortäuscht, um den nächsten Krieg vorbereiten zu können.

Ein ähnliches Muster lässt sich in ‚Der alte und der junge König‘ (1935, Hans Steinhoff) erkennen, wobei es in diesem Fall um die Liebesbeziehung zwischen Friedrich und seinem Freund Katte geht. Im homosexuellen Verhältnis fungiert Katte als weiblicher Störfaktor: Er hält den Kronprinzen durch gemeinsames Musizieren und Lesen französischer Lektüre von seiner Pflicht ab, ihm zuletzt zur Fahnenflucht verhelpend. Erst nach Kattes Hinrichtung auf Befehl des Königs kann sich Friedrich auf seine Pflicht besinnen.

2 In den deutschen Filmen zum Thema Preußen ist es die Aufgabe des Mannes, seine Pflicht zu tun, sei es gegenüber dem Staat, der Gesellschaft oder den eigenen Zielen. Diese Pflicht bedingt das Selbstverständnis des Mannes in gleichem Masse wie die Liebe das Selbstbewusstsein der Frau bedingt, das heisst der Mann ist charakterisiert und definiert durch Pflichtbewusstsein. Derjenige, der seinen Aufgaben nicht konsequent nachgeht oder sie auf irgendeine Weise vernachlässigt, wird zwangsläufig sich selbst nicht mehr treu bleiben können. Seine Pflicht zu erfüllen, heisst dann im Ehrenkodex des preußischen Mannes, einen aufrechten Gang zu bewahren.

Die Fridericus-Filme ziehen den Begriff Pflicht in Verbindung mit dem Herrscher heran, um eben seine Zentralität im preußischen, das heisst deutsch-nationalgesinnten, Staat darzustellen. ‚Fridericus Rex‘ (1923, Arzen von Cserépy) zeigt den König von Niederlagen geplagt, seine Pflichten bis zum Sieg dennoch weiterführend; ‚Der Choral von Leuthen‘ (1933, Carl Froelich) erzählt die Geschichte noch einmal. Im ‚Flötenkonzert‘ muss der Bote des Königs wiederholt

unter Lebensgefahr von Dresden nach Potsdam reiten. Ein junger Geheimschreiber lässt sich in der ‚Tänzerin‘ auf Befehl seines Königs auf Hochverrat ein. ‚Der alte und der junge König‘ problematisiert die Notwendigkeit, ein Pflichtbewusstsein zu entwickeln, indem er den Prozess der Unterwerfung gegenüber dem Souverän vorführt. In ‚Heiteres und Ernstes um den grossen König‘ (1936, Phil Jutzi) geht es ebenfalls darum, einen höheren Befehl auszuführen: Mathias verrät seinen Herrn dadurch, dass er einen Brief an Friedrich weitergibt und so die Preußen vor einem schlimmen Ende bewahrt. In ‚Der grosse König‘ werden die Jahre des Siebenjährigen Krieges noch mal vorgeführt, der Alte Fritz tritt als einsamer, aber pflichtbewusster Diener des Volkes hervor.

Wie unangenehm die Ausübung der Pflicht manchmal sein kann, wird in ‚Der Katzensteg‘ (1927, Gerhard Lamprecht, und 1937, Fritz Peter Buch) dargestellt, als von Schranden von seinen Kameraden verlangt, sie sollen den verpönten Vater Schrandens auf dem Friedhof begraben helfen. Auch in ‚Die letzte Kompanie‘ geht es darum, die Pflicht zu erfüllen, da eine unhaltbare Position gegen die Franzosen verteidigt werden muss. Seinen Befehl im Auge zu behalten, fällt auch Karl von Wedell schwer, als die Schillschen Offiziere in ‚Kameraden‘ den Aufstand proben, von Wedell aber seine Hilfe verweigern muss, da er dem König gegenüber verpflichtet ist.

Wie aus fast allen hier aufgeführten Beispielen hervorgeht, beinhaltet die Ausübung der Pflicht nicht nur ein primäres Verhältnis zwischen Mann und Staat, sondern auch den Verzicht auf persönliches Glück. Dies gilt besonders für die Führer des Staates: die Szenen in denen Friedrich II. im Kreis seiner Familie gezeigt wird, haben Seltenheitswert. In ‚Fridericus‘ (1936, Johannes Meyer) trifft er sich nur ein paar Minuten mit seiner todkranken Schwester Wilhelmine, bevor er wieder auf das Schlachtfeld zurückkehrt. In ‚Trenck‘ benutzt er eine Mahlzeit im Familienkreis als Gelegenheit, seinen Schwestern ihre Aufgaben zu verordnen, also Staatsgeschäfte zu erledigen. In ‚Der grosse König‘ liegt sein geliebter Neffe Heinrich im Sterben, doch Fridericus meint, er könne sich nicht von seinen Staatsgeschäften befreien; sein Neffe stirbt, ohne den Onkel zu sehen. Der Topos der Darstellung verlangt, dass Fridericus als Feldherr mit Soldaten umgeben ist. Auch ‚Luise, Königin von Preußen‘ (1931, Carl Froelich), die den Prinzen Louis Ferdinand liebt und dennoch ihr Leben Mann und Kindern widmet sowie Maria Theresia, die in ‚Trenck, der Pandur‘ (1940, Herbert Maisch) heimlich den Trenck liebt, müssen als Königin bzw. Kaiserin persönliche Neigungen zurückstellen oder gar verdrängen.

Die biographischen Filme über grosse deutsche Männer illustrieren die Ausübung der Pflicht schlechthin. Robert Koch und sein Assistent von Hartwig

vernachlässigen Frau und Kinder, um dem Ursprung der Tuberkulose nachzuspüren. Bismarck findet weder Ruhe noch Zeit für seine Familie, da die Nation ihm Kummer bereitet. ‚Die Entlassung‘ (1942, Wolfgang Liebeneiner) stellt Bismarck dann als einen alten, einsamen, aber treuen Diener des Staates dar, die Familie wird jetzt zugunsten des Kaisers völlig aus seinem Leben verdrängt. In ‚... reitet für Deutschland‘ verpflichtet sich von Brenken, Deutschland zu seinem früheren Ruhm zu verhelfen; dabei kann er sich weder eine Familie leisten, noch ist er imstande, seine persönlichen Güter zu verwalten.

Im Nachkriegsfilm der Bundesrepublik sehen die Vorstellungen von Liebe und Pflicht wenig anders aus. In ‚Königliche Hoheit‘ (1953, Harald Braun) dreht sich die Geschichte um den Prinzen eines verschuldeten Herzogtums, der hin und her gezogen wird zwischen seinen Pflichten und seiner Liebe zu einer jungen Amerikanerin. Zwar werden die von seinem strengen preußischen Tutor Dr. Überbein gepriesenen Werte der Pflicht, Haltung und Ehre als leere Phrasen gewertet, wenn sie nicht mit Menschlichkeit verbunden werden, aber sie bleiben positive Begriffe, da ihr Verteidiger sich als sympathische Figur gibt. Auch in ‚Königin Luise‘ (1956, Wolfgang Liebeneiner) ist kaum ein Unterschied zu den von Liebeneiner im Dritten Reich gedrehten Filmen zu erkennen. Luise behält stets das Wohl des Volkes im Auge, will es gegen die Franzosen kämpfen sehen, leidet mit ihm nach der Niederlage und versucht, es schliesslich durch ein Tête-à-tête mit Napoleon zu retten.

Die Männer dagegen, die die Liebe zu einer Frau über ihre Pflicht stellen, werden früher oder später durch äussere Umstände wieder zur Besinnung auf ihre Aufgaben gebracht. In ‚Trenck‘ ist es seine Inhaftierung und die gleichzeitige Verbannung Amalies ins Kloster, welche Trenck zur Vernunft bringt. In ‚Theodor Körner‘ ist es die Bildung des Freikorps Lützow, die Körner an seine Aufgabe erinnert. Der Tod Kattes in ‚Der alte und der junge König‘ führt dazu, dass Friedrich sich besinnt und den Angelegenheiten des Staates widmet. Von Tzulow in ‚Kadetten‘ nimmt wieder seine Aufgabe als preußischer Offizier wahr und kehrt gleichzeitig dem ausschweifenden Leben der Kosaken den Rücken, nachdem ihm die Kadetten in die Hände fallen. Der von Schlüter entworfene Turm stürzt ein – er erkennt dadurch seine wahre Pflicht, dem König zu dienen. Der Verlust der geheimen Pläne bedingt Roederns weiteren Lebensgang als inhaftierter, aber weiterhin treuer Diener des Staates. Hier wird die augenscheinliche persönliche Niederlage zum Sieg der Vernunft über die Irrationalität einer Liebesbeziehung umfunktionalisiert. Schliesslich wird das Pflichtbewusstsein bei Trenck, Friedrich, Schlüter, Roedern und anderen noch verstärkt, ihre bedenkenlose Unterwerfung ist ein Zeichen ihrer Fähigkeit, sich von den menschlichen Schwächen der Leidenschaft zu lösen und sich in den

Dienst eines höheren Zieles zu stellen. In ‚Das Fräulein von Barnhelm‘ muss von Tellheim immer wieder in den Krieg ziehen, er wird zu Unrecht wegen Unterschlagung vor ein Gericht gestellt und kann wegen seiner angegriffenen Ehre nicht heiraten, doch sein Glaube an König und Staat bleibt unerschütterlich.

So wird letzten Endes die sexuelle Energie des Mannes in Pflichtbewusstsein umgeleitet, das heisst die für den autoritären oder faschistischen Staat als unproduktives Handlungsmuster abgestempelte Hingebung an eine persönliche Leidenschaft wird durch produktives Handeln, also die Erfüllung der Pflicht, ersetzt. Durch stets wiederholte Erzählungsrazer wird in den Filmen behauptet, die Pflichterfüllung sei ein geistiger Wert. Sie sei ihrer Stellung nach einer erotisch bedingten Liebe zwischen Mann und Frau weit überlegen, gerade weil der Einzelne den Anforderungen der Gesellschaft immer wieder weichen müsse. In ‚Kameraden‘ sagt der Kommandant zu seiner Frau: «Es gibt kein Glück ohne Pflichterfüllung.» Dennoch ist die Darstellung einer Umleitung von erotisch bedingten Leidenschaften in die vom Staat geforderten Pflichtausübungen nicht ganz unproblematisch, sondern erfordert eine schrittweise Verdrängung, die über eine aggressive und homoerotische Phase läuft.

3 Die Pflichterfüllung ist, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, Männersache, da im Film nur der preußische Mann sich durch Beruf und Lebensaufgabe definiert, während die Frau als Liebesobjekt fungiert. Die ihm eigenen Aufgaben werden vom Mann innerhalb einer Männergruppe verrichtet, wobei sich die Männer im Bunde gegenseitig unterstützen, ihre Interaktion nach bestimmten Regeln erfolgt. Diese Institutionen bilden die Hauptstützen des von Männern beherrschten, patriarchalischen Staates, der durch seine inhärente Struktur die Frau systematisch von der Machtausübung ausschliesst. Nicht die Liebe zwischen Mann und Frau, sondern die Kameradschaft der Männer wird zur wichtigsten Beziehung im autoritären Staat. Im Militär, das als exemplarisch für die von den Filmen geforderten Handlungsmuster gelten kann, wird die Kameradschaft sogar als lebensnotwendig nicht nur für das Überleben des Einzelnen, sondern auch für die Existenz der Kampfgruppe und damit für Staat oder Partei dargestellt. Das führt soweit, wie Hans Scheugl in ‚Sexualität und Neurose im Film‘ zeigt, «dass sich selbst in der Erotik eine Verschiebung zum männlichen Partner vollzog, was in den männerbündischen Organisationen am deutlichsten wurde» (Scheugl 1974, S. 227). Das homoerotische Moment tritt also vordergründig auf, weil der Staat den Ausschluss der Frau und die Verdrängung der Heterosexualität zugunsten der Ausübung der Pflicht verlangt.

Das heisst, es wird als erstes Gebot des Männerbundes die Ausklammerung der Frau verlangt. Die Besinnung des Mannes auf seine Pflicht beinhaltet eine Trennung von der Frau, die ihn zuvor zur Hingabe an die Leidenschaft verführt

hat. In ‚Die letzte Kompanie‘ schickt Hauptmann Burk die Müllerstochter in Sicherheit, bevor der Kampf beginnt. In ‚Trenck‘, ‚Theodor Körner‘, ‚Fridericus‘, ‚Der Katzensteg‘ (1937), ‚Das Fräulein von Barnhelm‘ und ‚Kolberg‘ verabschieden sich die Helden von ihren Freundinnen, um in den Krieg zu ziehen, während in ‚Der höhere Befehl‘ der Held ins Ausland geht, um weiter gegen die Franzosen zu kämpfen. In ‚Kameraden‘ verabschiedet sich von Wedell von Christine, da ihm Verhaftung und Tod bevorstehen, mit den lakonischen Worten: «Wir müssen uns trennen.» In ‚Der Choral von Leuthen‘ und ‚Der grosse König‘ finden Kriegshochzeiten statt, die Braut erhält in beiden Fällen gerade einen Kuss, bevor der Soldat weiterziehen muss. Auch in ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ (1934, Johannes Meyer) versucht Korfes immer wieder, Johanna vor dem Gefecht zu bewahren. In ‚Die Affäre Roedern‘ begibt sich der Schuldige ins Gefängnis, er verbietet aber seiner Frau, ihn dorthin zu begleiten, obwohl dies ihr letzter Wunsch ist.

Wie stark dieser Topos des pflichtbewussten Helden in der Männergemeinschaft ausgeprägt ist, lässt sich an zwei Gegenbeispielen darstellen: dem weibischen Mann und der transvestitischen Frau. Der verweichlichte Mann zieht die Gesellschaft von Frauen vor, liebt die schönen Künste wie Musik und Dichtung, ist sehr oft Franzose oder Franzosenfreund, pudert sein Gesicht, hat mit Soldaten und mit der Pflicht nichts im Sinn und ist meistens für Geld oder eigenen Vorteil dazu bereit, Verrat zu begehen. Im ‚Flötenkonzert‘ wird die Frau des Majors von einem französisch sprechenden Kaufmann, der Gedichte schön vorzutragen weiss, verführt. Weibische Franzosen treten ausserdem in der ‚Tänzerin von Sanssouci‘, in ‚Das Fräulein von Barnhelm‘, ‚Kameraden‘ und ‚Die Affäre Roedern‘ auf; ihre Liebe zu schönen Frauen ist immer mit einer an Hinterhältigkeit grenzenden Gewissenlosigkeit verbunden. Während preußische Männer im Film ihre Männlichkeit durch Selbstzucht und Kampfgeist beweisen, zeigt sich der künstlerisch veranlagte Mann als Feigling: In ‚Kolberg‘ stirbt der geigenspielende Klaus einen «feigen» Tod, weil er nicht kämpfen will. Ein anderes Paradigma zeigt sich in ‚Kadetten‘, wo die Jungen sich zunächst als Mädchen verkleiden, um zu fliehen, die missglückte Tat dann mit einer kräftigen Rüge bestraft wird: «Ein beschissener Jahrgang. Weiberkleider! ...»

Die Frau, die Eingang in die Gesellschaft der Männer sucht, muss sich als Mann verkleiden, um von Männern akzeptiert zu werden. In ‚Theodor Körner‘ meldet sich Eleonore von Prohasky als Jüngling zum Freikorps Lützwow, verliebt sich vor dem Kampf in Körner und pflegt ihn nach seiner Verwundung bis zur Genesung. Sie ist ein guter Kamerad, dem kein Opfer zu gross ist. Auch sie übt die männlich-preußische Tugend der Selbstzucht, ihre Liebe zum Mann zeigt sich durch selbstloses Handeln und stilles Anbeten, ohne dass sie jemals ihre Weiblichkeit freiwillig preisgibt.

In ‚Trenck, der Pandur‘ verliebt sich die Prinzessin Theresia in den Helden, übernimmt die Pflichten des Coronets und kämpft gemeinsam mit Trenck. In ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ schneidet sich die Heldin die Haare ab und zieht eine Uniform an, um ihrem Geliebten in den Kampf zu folgen. Als sie gefangen genommen wird, will sie sich lieber erschiessen lassen, als den Kameraden zu verraten, erweist sich dadurch den Männern ebenbürtig. Die sexuelle Zweideutigkeit ihres Verhältnisses zu Korfes, der eine versteckte Homoerotik zugrunde liegt, kommt dadurch zum Vorschein, dass Korfes sich erst dann in die knabenhafte Johanna verliebt, als sie die Uniform angelegt hat. In ‚Theodor Körner‘ wird diese sexuelle Zweideutigkeit evident, als Körner sich mit dem vermeintlichen Jüngling im Wald hinlegt, um ihn zu trösten. Die weiblichen Jünglinge werden also nur in die Männergemeinschaft aufgenommen, weil sie sich als Männer bewähren, daher bleiben ihre Verhältnisse zu Männer vom Ruch der Homoerotik nicht ganz frei.

In den Filmen, in denen Soldaten und andere Männergruppen gemeinsam leben und kämpfen, ist das homoerotische Moment nicht weniger augenscheinlich, ohne dass es jedoch zu einer homosexuellen Berührung kommt. Das homoerotische Verlangen wird durch das von der Gruppendynamik bestimmte Handeln verdrängt, in dem die sexuelle Energie in den aggressiven Kampf gegen den Feind umgeleitet wird. In Filmen wie ‚Theodor Körner‘, ‚Der Katzensteg‘ oder ‚Kameraden‘ legen die jungen Männer einen persönlichen Eid ab, der zur gegenseitigen Treue verpflichtet. Dieser Eid kann erst durch den Tod gebrochen werden oder, wie in ‚Der Katzensteg‘, durch gemeinsame Einwilligung. Soldaten sind, wie Schill in ‚Kolberg‘ bemerkt, mit dem Krieg verheiratet. Ihre Gedanken gelten nicht mehr der in der Heimat zurückgelassenen Frau, sondern den Kameraden im Kampf. Der Kamerad fungiert dabei als Freund, Berater, Leidensgenosse und manchmal Lebensretter. Die Emotionalität der Männerfreundschaft zeigt sich am deutlichsten in ‚Carl Peters‘ (1941, Herbert Selpin), wo die Ermordung des geliebten Freundes Karl Juhlke Peters dazu verleitet, aus Rache Eingeborene aufhängen zu lassen. Wenn es darum geht, einen hoffnungslosen Kampf bis zum Tode zu führen, wie zum Beispiel in ‚Theodor Körner‘, ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ oder in den Fridericus-Filmen, wählen die Kameraden vor Glück strahlend den gemeinsamen Weg in den Tod. Sie marschieren oder reiten Seite an Seite ihrem Schicksal entgegen. Das Leben für den Kameraden zu opfern, nimmt dabei den allerhöchsten Stellenwert im Ehrenkodex des preußischen Mannes ein. In ‚Kadetten‘ geht von Tzülów freiwillig in den Tod, um die ihm liebgewordenen Jungen zu retten und rettet dadurch seine durch Fahnenflucht zuvor verlorene preußische Ehre.

Es sind die Fridericus-Filme, in denen das homoerotische Moment am stärksten hervortritt: Friedrich schenkt eigentlich immer nur Männern seine Beach-



Frau in Uniform: Marie Luise (Mady Christians) und Rittmeister von Hochberg (Conrad Veidt) in ‚Der schwarze Husar‘ (1932)

tung und Zuneigung. Schon in ‚Fridericus Rex‘ trauert er über Mutter, Schwester und seine Generäle. Die Szene wird fast wortwörtlich in ‚Trenck‘ wiederholt: «Schwerin, Winterfeld, Katte. Alle haben mich alleingelassen.» Da sieht er Trenck im Spiegel und zerschlägt ihn, weil Trenck seiner Liebe die einer Frau vorgezogen hat. Während der Hof darüber munkelt, wie Trenck vom König bevorzugt wird, gibt Friedrich bei einem Ritt mit Trenck zu, er würde an seine Jugend erinnert – eine nicht zu missdeutende Anspielung auf seine Liebe zu Katte. In ‚Der alte und der junge König‘ geht es hauptsächlich um das Liebesverhältnis zwischen Katte und Friedrich. Wie dieser zu seiner Frau steht, wird im ‚Flötenkonzert‘ angedeutet, als zwei Gäste ihn als weiberfeindlich bezeichnen, während Fritz selbst seine Frau mit keinem Blick würdigt. ‚Der grosse König‘ macht dieses Verhältnis noch deutlicher, als die Königin ihrem Sohn Heinrich gegenüber bemerkt: «Er braucht mich nicht, weder in schweren Zeiten noch in glücklichen Tagen. Nie.» In der Person Friedrichs, wie er im Preußenfilm

dargestellt wird, zeigen sich also zwei Seiten der homosexuellen Persönlichkeit: die zarte, weibliche, auf Flötenspielen und französische Literatur gerichtete Seite, und die aggressive, immer auf Sieg oder Tod hinzielende, von Selbstzucht und Verzicht bedingte Seite. Diese zweite Natur entsprach den Vorstellungen der faschistischen Filmemacher am ehesten. Friedrich fordert in fast allen seinen Filmen von seinen Soldaten, dass sie bedingungslos bis zum Tod kämpfen. Im ‚Choral von Leuthen‘ fragt er die fliehenden Soldaten: «Kerls, wollt ihr ewig leben?» Die Verdrängung des Eros lässt also Thanatos, in nackte Aggression verkleidet, hervortreten.

4 «Leben können wir Deutsche vielleicht schlecht, aber sterben können wir jedenfalls fabelhaft», sagt der preußische U-Boot Kapitän in ‚Morgenrot‘ (1933, Gustav Ucicky). Lotte Eisner zitiert Clemenceau, der einmal meinte, die Deutschen hätten einen Geschmack für den Tod wie andere Nationen für das Leben. Von Kleist über die deutschen Romantiker bis hin zu Wagners ‚Liebestod‘ wurde der Tod als liebevoll, ruhig und schön betrachtet. In ‚Theodor Körner‘ spricht Eleonore von dem Wunsch zu schlafen und nicht mehr aufzuwachen, während es in einem Stück Körners heisst: «... draussen ist der Liebe Tod bereit». ‚Fridericus Rex‘ zeigt den König, wie er den Tod als Erlösung herbeiwünscht. Erst im faschistoiden Film wird der Tod auf dem Schlachtfeld in die Staatsideologie einbezogen. Der Drang nach dem Tod ist im deutschen Film über Preußen allgegenwärtig. Der preußische Held in ‚Flüchtlinge‘ (1933, Gustav Ucicky) sagt: «Für etwas sterben zu können, ist doch das Beste.» Den Heldentod sterben zu dürfen, erscheint so gerade als Privileg des arischen Übermenschen: «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.» (Kaibus 1935, S. 104) Durch die Vergeistigung des Körpers in die übergeordnete Macht des Staates garantiert der Tod aber auch die Unsterblichkeit des Einzelnen. Der Tod wird nicht als elendes, einsames und dreckiges Schicksal auf dem Schlachtfeld erlebt, sondern als glorreicher Sturm der Husaren in die Ewigkeit dargestellt.

In ‚Theodor Körner‘ entscheiden sich die Freikorps – gemäss ihrem Eid, bis in den Tod zu kämpfen –, die Umzingelung der Franzosen zu durchbrechen. Der Feind wird angegriffen und geschlagen oder «wir lassen und begraben», befiehlt Friedrich in ‚Der Choral von Leuthen‘. Die Schwarzen Korps kämpfen in ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ gegen eine nicht zu bewältigende Übermacht, doch Korfes sagt: «Auch wenn wir alle fallen, haben wir bewiesen, es gibt Männer, die bereit sind, für Deutschland zu fallen.» In ‚Fridericus‘ greift Friedrich den weit überlegenen Feind an. Die ‚Kadetten‘ – nicht älter als zehn Jahre –

verteidigen eine Festung gegen die Kosaken. Immer wieder scheint die Lage der Helden aussichtslos, doch der Kampf wird um jeden Preis in ‚Die letzte Kompanie‘, ‚Kameraden‘ oder ‚Der grosse König‘ fortgeführt. In ‚Der grosse König‘ verlangt der König eine Mauer von Leichen, um so den Feind aufzuhalten. Tod oder Freiheit, Tod oder Sieg, die Wahl ist immer absolut und endgültig. In ‚Der Choral von Leuthen‘ meint Friedrich, er sei Todeskandidat, weil er nicht mehr leben wolle, wenn er nicht siegt. Diese todessüchtige Durchhalteparole erlebt ihre abartigste Form in ‚Kolberg‘, der am Beispiel des Befreiungskrieges die totale Opferbereitschaft des deutschen Volkes im Volkssturm wecken sollte. «Das Volk steht auf, der Sturm bricht los» wird zur Parole einer auf den Thanatos fixierten Nation.

Die Herausforderung des Todes ist aber nicht nur für die Truppe im Kampf charakteristisch, sondern auch für den einzelnen Kämpfer. In ‚Der Katzensteg‘ setzt von Schranden sein Leben aufs Spiel, indem er sich gegen den Willen des ganzen Dorfes stellt. In ‚Kameraden‘ geht von Wedell freiwillig in den Tod; auf seinem Grabstein findet sich der Nachruf: «Für König und Vaterland gefallen». Von Hartwig arbeitet bis zu seinem Tode in der Klinik Robert Kochs weiter, obwohl er schon längst an Tuberkulose erkrankt ist. In ‚... reitet für Deutschland‘ gibt der Arzt von Brenken eine Überlebenschance von eins zu tausend, falls er versucht aufzustehen, doch der Rittmeister nimmt das Risiko ohne Bedenken auf sich. In ‚Kadetten‘ erschießt von Tzülow den Oberst der Kosaken, damit den eigenen Tod besiegelnd. Carl Peters dringt in das Innere Afrikas vor, obwohl ihm gesagt wird, dass noch nie ein Weisser ein solches Unternehmen überlebt habe. Auf dem Grabstein seines Freundes Juhlke steht: «Gestorben für Deutschland».

Zuletzt wird der Heldentod als eine Befreiung dargestellt, die das Überleben des Staates garantiert und die Unsterblichkeit des Einzelnen durch das kollektive Gedächtnis der Nachkommen verspricht. Allein dieser Gedanke, die Pflicht fürs Vaterland bis in den Tod zu erfüllen, genügt, um den Helden in ‚Theodor Körner‘ in einen orgiastischen Rausch zu versetzen. In anderen Filmen kommt der Rausch beim Angriff auf den Feind, also in dem Moment, in dem der Held dem Tod unmittelbar entgegenblickt. Das Gebrüll des Sturms, das Gedonner der Pferdehufe, die blitzenden Säbel begleiten den Helden – Metonymien für eine eigene Erotik. Wenn er den Angriff überlebt, wie es in ‚Der Choral von Leuthen‘, ‚Schwarzer Jäger Johanna‘ unter anderem passiert, kann er sich auf die nächste Schlacht freuen; ‚Der Katzensteg‘, ‚Das Fräulein von Barnhelm‘ und ‚Kadetten‘ enden mit marschierenden Soldaten, denen die Massen zujubeln. Die auf dem Schlachtfeld Gebliebenen werden als Helden gefeiert, ihre Unsterblichkeit in Wort und Schrift festgehalten. Von Körner sagt Eleonore, er sei nicht tot, sondern lebe in Ewigkeit durch seine Gedichte weiter. Von Tzülow

lebt im Gedächtnis der Kadetten weiter. Roedern fällt bei Sternlitz und erhält zum zweitenmal den Schwarzen Adler. In ‚Kameraden‘ und ‚Carl Peters‘ erinnern die Grabsteine an die Opferbereitschaft der Helden.

Der Zweck dieser faschistischen Todesideologie im Film war also, deutsche Männer für den Krieg vorzubereiten, das heisst, aus Hitler jungen todessüchtige Soldaten zu machen. Wieweit die in den Filmen über Preußen gebrauchten Stichwörter wie «Heldentum», «Kameradschaft», «Verzicht» und «Opferbereitschaft» den Produzenten von Kanonenfutter zugute kamen, geht aus einer Jugendumfrage des Jahres 1943 hervor: Die Popularität bestimmter Filme wird immer wieder mit diesen Begriffen begründet (Albrecht 1979, S. 168). Die Konsequenzen dieser erfolgreichen Propaganda sind noch 1945, als die Kriegslage längst hoffnungslos war, offensichtlich: ohne sie wäre etwa der verzweifelte Kampf der Werwölfe wohl kaum möglich gewesen.

Der höhere Befehl der Frau ist ihr niederer Instinkt

Frauenhass und Männer-Mythos in Filmen über Preußen

Gertrud Koch

Schwertlied

Ja, gutes Schwert, frei bin ich
Und liebe dich herzinnig,
Als wärest du mir getraut
Als eine liebe Braut.
Hurra!

«Dir hab ich's ja ergeben,
Mein liches Eisenleben.
Ach, wären wir getraut!
Wann holst du deine Braut?»
Hurra!

«Lass mich nicht lange warten!
O schöner Liebesgarten,
Voll Röslein blutigrot
Und aufgeblühtem Tod!»
Hurra!

So komm denn aus der Scheide,
Du Reiters Augenweide!
Heraus, mein Schwert, heraus!
Führ dich ins Vaterhaus.
Hurra!

(Theodor Körner, wenige Stunden vor dem Tode des Verfassers am 26. August 1813 gedichtet)

Die martialische Todesmystik von Blut und Eisen, Rose und Stahl, blutigen Röslein und einem Tod als blühendem Leben, wie sie Theodor Körner in seinem ‚Schwertlied‘ evoziert, ist den Filmen zum Thema keineswegs marginal

geblieben. Die eiserne Braut fährt auch in Carl Boeses filmischer Theodor Körner-Saga ('Theodor Körner', 1932) eifersüchtig dazwischen, wenn es um erotische Abschweifungen mit fleischlichen Bräuten geht: wenn Lützow seine Frau küsst, knallt sogleich ein Schuss im Ohr warnend dazwischen und bereitet dem unpreußischen Wunsch nach Erfüllung ein rasches Ende. Die sprichwörtliche preußische Tugend ist der Verzicht, die Bevorzugung der Pflicht vor der Neigung, die Sache vor der Person. Dieser preußische Tugendkatalog und die ihm gemässe Vorstellung eines einwandfreien Lebenswandels prägte freilich nicht nur die preußische Kultur, sie wurde zum Sinnbild, zum Symbol auch für andere. Unabhängig davon, was Preußen wirklich war, was sein geschichtlicher Gehalt war, rankten sich um Preußen Mythen und Legenden, an denen sich Projektionen von Stärke und Schwäche festmachen liessen. So beschreibt Jean-Paul Sartre in seiner Analyse der «objektiven Neurose» Gustave Flauberts dessen Angst vor den siegreichen Preußen:

«In diesem Fall würde der Sieg Preußens nur die wahre Ordnung wiederherstellen, indem er all das zutage brächte, was die angebliche Heiligkeit Gustaves verbarg: seine Zustimmung zum gewährten Status, der aus ihm einen passiven Staatsbürger, ein relatives und sekundäres Wesen, fast eine Frau machte ...

Entscheidend ist, dass die siegreichen Preußen in den Augen Flauberts den Triumph der theoretischen und angewandten Wissenschaften darstellen. Das bedeutet, dass ihr Sieg den symbolischen Vater und seinen Fluch wiederauferweckt...» (Sartre 1980, S. 608f)

Preußen als Ordnungsmacht gegen Verweichlichung und Verweiblichung, als Reich starker Überväter, die Frauen nur als dienende um sich dulden und gegen Verführungen sich wappnen: dieses Bild von Preußen wurde nicht nur für Gustave Flaubert zum objektiven, historischen Kern einer Neurose, Bismarck und Preußisches spiegelten sich als traumatische Leitfiguren auch im Fall des Daniel Paul Schreber, dessen paranoische Störung Gegenstand zahlloser psychoanalytischer Theorien und Analysen geworden ist:

«Wir können annehmen, dass Schrebers grösste Angst darin bestand, den Platz des Vaters einzunehmen. Aus uns unbekanntem Gründen blieb seine Ehe kinderlos, obgleich ersieh offensichtlich Kinderwünschte. Besser bekannt sind uns jedoch die Umstände, unter denen Schreber die aktiv-maskuline Rolle im weiteren Sinne nicht annehmen konnte. Als er Mitglied des Reichstags werden sollte, d.h. ein rebellierender, dem ehrfurchtgebietenden Bismarck die Stirn bietender Sohn, wurde er zum ersten Male krank.» (Niederland 1978, S. 66)

Nimmt man noch hinzu, dass Daniel Paul Schreber in seinen den Analysen zugrunde liegenden Aufzeichnungen in wahnhafter Verkehrung aus seiner Grossmutter Friederike, geborene Grosse, Friedrich den Grossen werden lässt,

dann wird deutlich, wie stark die autoritäre Imago Preußens und seiner zentralen historischen Figuren sich in die innere Welt der Menschen gesenkt hat. Es nimmt also nicht wunder, dass Preußen auch die filmischen Phantasien auf Trab brachte, und die gigantomanischen Überhöhungen und Verzerrungen künden wohl weniger von der Geschichte Preußens als von den Traumata, die sie in den Subjekten hinterlassen hat. In den Filmen taucht das Personal der preußischen Geschichte nicht im historisch getreuen sozialen und menschlichen Massstab auf, sondern es wirft lange dunkle Schatten, die es ins Gigantische und nicht Einholbare verlängern; so wie ein kundiger Regisseur zum Beispiel den «grossen König» inszenierte, so werden die historischen Figuren wohl erlebt: als allgegenwärtig, lange Schatten voraussendend. Der Mythos der Allgegenwart, der Friedrich den Grossen an allen Ecken des Schlachtfelds und noch bei der Nachtwache über die treulosen Gattinnen erscheinen lässt, entstammt wohl selbst der paranoischen Phantasie, die sich durch die filmische Präsenz mit einer Wirklichkeit versöhnen will, die sie doch gerade dadurch hinter sich gelassen hat. Wenn sich also in diesen sogenannten historischen Filmen nichts anderes verbirgt als der Kern einer «objektiven Neurose» (J.-P. Sartre), dann liegt es auch auf der Hand, warum der grösste Teil der deutschen Filme über Preußen im Dritten Reich entstanden ist oder doch bereits dessen Geist vorwegnimmt. Die regressive Zuwendung zum geliebten und gefürchteten Übervater(führer) deutet sich in diesen Filmen an als ein endlos scheinender Kampf zwischen Vater und Sohn, Herrscher und Rebell, als paranoischer Abwehrkampf gegen vorgeblich weibliche Männer, die Gefahren verwirrender Verführerinnen, gegen Weichheit, Luxus und Hingabe, die nicht im Dienst des Grossen steht, – des Herrschers oder der Sache. Werden die männlichen Herrscher ins Überlebensgrosse katapultiert, so werden die wenigen Frauen, die Geschichte gemacht haben, aufs Mass der deutschen Frau zurückgeschraubt: Gattin und Mutter. Im paranoischen System widerfährt nur den «Bösen», den Verführerinnen und Feindinnen die Ehre, zur Überlebensgrösse verzerrt zu werden, die «Guten» werden geopfert im Dienst der Sache, als treue Dienerinnen kniehoch gehalten; auf dem Schlachtfeld der Ehre ist ihre Fahne die Mullbinde, die sie untätigst in die Wunden senken, die ihre Konkurrentin, der blanke Stahl, das «lichte Eisenleben» geschlagen hat. Die Abwehr gegen die Frau, Weiblichkeit und Eros nimmt in den Filmen die unterschiedlichsten Wege: mal den des Kampfes gegen die weibischen Männer, gegen die Weiblichkeit als «inneren Feind», der das stahlharte Gerüst des starken Mannes zur Rostlaube fragwürdiger Liebeshändel herunterkommen lässt; mal den der paranoiden Phantasie von der Frau als gefährlicher Feindin, vor deren Nachstellungen kein Mann sicher sein kann; mal den der Verkleinerung, Verniedlichung und Verharmlosung der Frau zum dienenden Neutrum, zum possierlichen Haustier; mal den des heroischen Ver-

zichts, der auf höheren Befehl und im Dienst der grossen Sache abverlangt wird.

Verweiblichung: der innere Feind des Mannes

1927: Otto Gebühr als ‚Der Alte Fritz‘ (Gerhard Lamprecht) hat eine wichtige Entscheidung zu treffen; es ist deutlich, dass hier ein Mann Geschichte macht, als Zuschauer wohnen wir einem historischen Augenblick bei. Vollzogen wird dieser Moment als einer der Vermännlichung: beim wichtigen Tun am Schreibtisch schneidet Otto Gebühr sich eigenhändig die Spitzenmanschette vom Ärmel, weil sie beim Arbeiten stört. Mit dieser Szene hat Lamprecht bereits die Zeichen gesetzt: Arbeit ist Männersache und ein Arm, der sich mit Spitzenmanschetten schmückt, wird keine Chancen haben, Geschichte zu «machen». «Männer müssen arbeiten»: das ist der Kernsatz, mit dem Erich Waschneck in ‚Die Affäre Roedern‘ (1944) den Festungsbauer («die männlichste Form der Kunst») gegen die Sängerin, die ihren Atem nutzlos verströmt, bis sie aufs Land geht, antreten lässt. In Waschnecks Film haben die Männer spitze Hüte und breit und spitzig abgewinkelte Ellbogen, die Frauen runde Köpfe und an den Körper weich angelegte Arme, von denen sich nur die Hände wie Blüten vom Stamm in den Raum hinein entfernen. Die Codes für Männlichkeit und Weiblichkeit sind nicht nur bei Waschneck so stark getrennt, dass Vermischungen den Charakter von Unreinheiten bekommen, von Verschmutzungen, gegen die hart durchgegriffen werden muss, so wie es «Der Alte Fritz» mit der Schere tut.

Interessant ist, dass dergleichen Verunreinigungen des strengen männlichen Codes durch Zeichen der Weiblichkeit in vielen Filmen projiziert werden auf die Feinde Preußens: auf tändelnde Österreicher, die mit Wein, Weib und un-militärischen Gesängen als die verweichelichten Kinder eines Reichs gekennzeichnet werden, das nicht vom starken Vater, sondern von einer mächtigen Frau und Mutter regiert wird. In ‚Der Choral von Leuthen‘ (Carl Froelich, 1933), der mit Otto Gebühr als Friedrich dem Grossen einen verdüsterten, einsamen Heroen über verwüstete Schlachtfelder und unter schaurig zerzausten Baumkronen reiten lässt, wird der Gegensatz zwischen der harten, «reinen» Männlichkeit und der «unreinen», weichlichen der Österreicher inszeniert als Gegensatz von Verzicht, Entbehrung und Entsagung für den höheren Zweck und Erfüllung, oraler und sinnlicher Fülle und Genuss des hic et nunc. Während die Preußen und der einsam herausragende König um des Sieges willen auf dem Schlachtfeld Hunger leiden, prassen die Feinde, versinken im Genuss. Deutlich wird an dieser Zweiteilung von männlicher Beherrschtheit als Askese und weiblicher Ausschweifung als unkontrolliertem Genuss das Ressentiment. Die Ar-

mut Preußens freilich wird zur Tugend stilisiert, der Geiz zur Beherrschung, der Neid zum Kampf gegen die Untugend.

„Das Flötenkonzert von Sanssouci“ (Gustav Ucicky, 1930) zeigt Friedrich den Grossen nicht nur als raffinierten Staatslenker, der den Feind durch Genuss vom Kampf abzulenken weiss, so dass er sich durch den harten Verzicht als der Überlegene erweist, in diesem Film erweist sich der grosse König auch als der Hüter der Treue der Frau. Dass er dabei mehr sieht und beobachtet als der Ehemann der Frau, ist Folge der paranoiden Überhöhung zum alles Überwachenden und Kontrollierenden: das «grosse Auge des Staates» (Michel Foucault) in persona. Der schändliche Verführer, der sich am domestizierten Eigentum des treuen Untertanen vergreifen möchte, wird selbst mit den Zeichen der Weiblichkeit belegt: Theo Lingen als Verführer vor dem Spiegel schminkt sich, bevor er zur Untat schreitet, er bewegt sich geziert, spricht näselnd und maniert, spreizt den Finger ab, wie es ein Klischee dem «Getue» einer vornehmen Dame anlastet, nicht aber einem Mann, der auf Haltung, Kontur, Klarheit Wert zu legen hat. In der Vorstellung, dass ein Verführer, also einer, der ein vorwiegend erotisches Interesse an Frauen hat, nur deshalb erfolgreich ist, weil er sich ein Stück weit in die Frauen versetzen kann, sich ihnen also ähnlich macht, steckt noch die ganze Angst vor dem Verlust der «reinen» Männlichkeit. Das Tabu über der Frau dient der ängstlich gehüteten Integrität der Männlichkeit. Die Figur des Verführers bleibt so zwiespältig: Auf der einen Seite wird er als effeminiert lächerlich gemacht, auf der anderen Seite sind diese Zeichen aber gerade die Zeichen für die vollzogene Kastration; er präsentiert also noch die Bedrohung als komische Figur. Wer sich mit Frauen einlässt, wird so wie sie; an ihm vollzieht sich die Strafe für die Durchbrechung des Tabus.

In „Der alte und der junge König“ (Hans Steinhoff, 1935) wird inszeniert, wie ein potentieller Verführer in einem harten Initiationsritus zum Mann gemacht wird, der zur Welt der Männer gehört und nicht zu der der Frauen. Der Erbprinz von Bayreuth erscheint bei Hofe, um sich als Schwiegersohn in spe zu bewerben: geschminkt, mit «Locken wie ein Weib», parfümiert und vom Körpergestus her Theo Lingen nicht unähnlich in seiner Rolle des Verführers beim „Flötenkonzert von Sanssouci“. Dieser Mann hat sich zurechtgemacht, um eine Frau zu erobern, stattdessen muss er erfahren, dass er den König erobern muss, die Frau nur abgeleitetes, relatives Heiratsgut ist, über das sich die Männer einigen. Im Tabakkolleg beginnt das Initiationsritual: die Vermännlichung ist die Entfernung von der Frau und die Integration in die verschworene Männerhorde. Die Zeichen der Männlichkeit, auf die gesetzt wird, sind die Standardtugenden der Trinkfestigkeit, der Unzimperlichkeit im Hinnehmen von Rüpeleien, der Kameraderie. Der Erbprinz erweist sich schliesslich doch als «ganzer Mann», die Maske des Verführers war nicht Teil einer erotischen und da-

mit verdächtigen Strategie, sondern Teil einer instrumentellen Strategie, der Eroberung einer Position, nicht einer Frau. Noch bei der Initiation wird der instrumentelle Zug als männlich-pragmatische List positiv gedeutet und dadurch die Pikanterie der Verführerrolle zu Beginn des Auftritts zurückgeschraubt auf einen nützlich-sinnvollen Charakterzug.

Nach dem «Anschluss» Österreichs im März 1938 ist es interessant zu sehen, wie dieser «Anschluss» filmisch vollzogen wird, welche Modifikationen am Feindbild vorgenommen werden, um die Vorstellung der Einheit nicht zu stören.

1932 drehten Heinz Paul und Ernst Neubach ‚Trenck‘. Der Film über die unglückliche Liebe zwischen dem preußischen Militär und der Schwester ‚Friedericus‘ wird von Siegfried Kracauer treffend charakterisiert:

«Ein paar Veränderungen in der Verteilung von Licht und Schatten und sowohl die standhafte Amalie als auch Trenck, so freiheitshungrig, hätten sich in heroische Rebellen verwandeln können, um engagiert Friedrichs rücksichtslose Tyrannei zu brechen. Sie sind tatsächlich potentielle Rebellen. Aber der Film weigert sich, die Liebenden als solche anzuerkennen, er entledigt sie ihrer moralischen Bedeutung und verleiht dem König allen Glamour.» (Kracauer 1979, S. 280)

In diesem Film gilt also aller Glamour dem grossen König, er ist es, der die Liebe zu verhindern weiss und den Verzicht als freiwillig erbrachten Dienst fordert. Eben dieser historische Trenck hatte einen österreichischen Vetter, der als Pandurenmajor für Aufsehen sorgte. Interessanterweise taucht dieser Vetter 1940 in einem Film von Herbert Selpin als zentrale Figur auf. Die Integration ins faschistische Preußenbild fällt nicht allzu schwer: Hans Albers sorgt für den Anschluss durch eine Personalunion, er spielt den preußischen Trenck als Nebenrolle, den österreichischen als Hauptrolle und dessen Vater, der ihn für die nationale Pflicht entflammt, ebenfalls. Hans Albers ist nun als der Typ, den er verkörpert, nicht unbedingt auf den ersten Blick das, was man sich unter einem preußischen Pflichtethiker vorstellt; vielmehr repräsentiert er den Typus des Abenteurers und Frauenfreunds, der die Welt vor allem auf eigene Rechnung erobern möchte. Zwar war Albers bereits durch seine Rolle in ‚Flüchtlinge‘ (Gustav Ucicky) 1933 in den grossdeutschen Dienst verpflichtet worden, aber als ‚Trenck, der Pandur‘ (Herbert Selpin, 1940) wird diese Indienstnahme Thema: Der Draufgänger und stürmische Frauenfreund trägt die Haartracht der Panduren, das Schläfenhaar in Zöpfen geflochten, die seitlich das Gesicht umrahmen. Im Laufe des Films wird der Schwerenöter von seinem Vater für die patriotische Sache gewonnen und legt sich schwer in die Riemen für die nationalen Belange, in deren Dienst er sich fortan stellt. Allerdings bleibt er rebellisch gegenüber den Anordnungen der Kaiserin Maria Theresia, die ihn vergeb-

Lich zur Raison zu bringen sucht. Nach seinem triumphalen Erfolg kehrt er an den Hof zurück: mit preußischer Haartracht, dem im Rücken umwickelten Zopf, der überhaupt nichts mehr gemein hat mit Mädchenzöpfen, sondern viel deutlicher maskulin-phallische Züge trägt. An den Hof der Frau, die ihn nicht regieren kann, kehrt er als männlich Gekennzeichneter zurück mit strahlendem Erobererlächeln, während die Kaiserin die Unterlegene ist. Die preußische Tugend des absoluten Gehorsams gegenüber der Autorität wird nicht gegenüber einer Frau verlangt, auch wenn sie formal die Autorität ist. Die starke Hand des Mannes, die besser weiss, was frommt, kann sich über die Souveränität institutioneller Macht hinwegsetzen, wenn es weibliche Herrschaft ist, so wie der starke Führer sich über die Grenzen eines souveränen Staates hinwegsetzen kann – im Einmarsch. Der wirkliche Diener einer grossen Sache ist immer der Mann; die Hierarchie setzt ihn qua Natur über die Frau, auch wenn die soziale Hierarchie mitunter anders verläuft. Darum verläuft die «*éducation prussienne*» von Hans Albers über die Symbole der Vermännlichung (siehe Abbildungen auf Seite 226 und 227).

Unter den wachsamen Augen des grossen Vaters lässt sich also aus einem verweiblichten Mann noch ein «reiner Mann» machen: Mann bleibt Mann. Rebliert jedoch eine Frau gegen das übermächtige Geschlecht der Männer, indem sie sich deren Kostüm und Maske leiht, so ist sie verloren. Ihr Auftrag ist nicht von väterlicher Autorität legitimiert; wenn sie sich die Hosen anzieht, dann will sie nur einen einzigen Mann besiegen, in der Liebe: Der höhere Befehl der Frau ist ihr niederer Instinkt. Von Natur aus ist sie die Unterlegene, geht ihr der Sinn fürs Höhere ab. Den patriotischen Auftrag erfüllt sie wie Frau Lützwow in ‚Theodor Körner‘ unter männlicher Anleitung oder wie in ‚Kolberg‘ als Opfergang im Auftrag; wo sie von sich aus aktiv wird, wie Lissy Arna in ‚Theodor Körner‘, zieht sie die Hosen nur an, um den Mann zu erobern.

Die Frau: geblendetes Haustier oder reissende Feindin

Erfolgt die Aufspaltung der Männer in die «Reinen» und die verweiblichten «Unreinen», so erfolgt die Aufspaltung der Frauen in «Versorgende» und «Verachtende». Zur Kennzeichnung der «guten» Frauen werden nicht selten Haustiere als Analogon herangezogen: die «gute» Frau, das ist die domestizierte Natur, die der männlichen Herrschaft gehorcht und ein relativer Teil dieser wird. So tituliert Friedrich der Grosse im ‚Flötenkonzert von Sanssouci‘ seinen Hund, wenn er ihm auf den Popo klappt: «Geh zu, Frauenzimmer», und bekräftigt so sein Bild der treuen Frau, auf den arbeitenden und schaffenden Mann allzeit bereit im Körbchen zu warten, Wärme und problemlose Zuneigung ga-



Zwei Gesichter für Freund und Feind: Der Kriegs- und Frauenheld (Hans Albers) in ‚Trenk, der Pandur‘ (1940)

rantierend. In ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘ (Friedrich Zelnik, 1932) wird in einer Parallelmontage die optische Gleichung von schwatzenden Frauen und einer Gänseherde aufgemacht. Eine Einstellung, die nicht nur in deutschen Filmen über Preußen ihren Platz erobert hat, die aber im Kontext des überhöhten Männlichkeitswahns dieser Filme eine spezifische und abwertende Note erhält. Am drastischsten wird die sexuelle Konnotation der Tiersymbolik an der Verwendung des Pferdes. Gehört die Analogisierung von Frauen und kleineren oder possierlichen Haustieren wohl eher zur Abwehrstrategie der Verharmlosung und Verkleinerung der Frau als gefährlichem erotischem Wesen aufs



leicht beherrschbare Mass von dummem Federvieh und Schosshündchen, so bleibt die Inszenierung der Pferde-Analogien ambivalent. Das Pferd als erotisches Zeichen wird darum meist an die Stelle der Frau gesetzt, während die Frau, wenn sie an die Stelle des Pferdes gesetzt wird, vor allem dessen harmlosere Implikationen von Zuchtobjekt, Versorgungsmittel und Befehlsempfänger zugesprochen bekommt. Am Pferd als erotischem Zeichen par excellence finden sich also dieselben Aufspaltungen wieder, die an den Frauen vorgenommen werden.

In ‚Hochzeit auf Bärenhof‘ (Carl Froelich, 1942) wird eine zukünftige Braut vollständig definiert durch den Kriterienkatalog für eine «gute» Zuchtstute:

schlanke Fesseln, hohe Brust, gerader Stand der Beine, Becken etc. Wer zufällig an dieser Stelle des Films das Kino beträte, wüsste wohl nicht sofort zu sagen, ob sich da zwei Pferdenarren über den Ankauf einer neuen Zuchtstute beraten oder ob es sich um die Schwärmerei für eine Frau handelt. Die Ambivalenzen dieser Aufspaltung werden noch deutlicher in ‚... reitet für Deutschland‘ (Arthur Maria Rabenalt, 1941). In diesem antisemitischen Hetzfilm, in dem Willy Birgel als Rittmeister von Brenken sich in den Dienst der grossen nationalen deutschen Sache stellt, spielt das Pferd Harro den erotischen Part, während die weibliche Partnerin auf Geheiss des Bruders, der sie dem Rittmeister vorführt, «anzutragen» hat. Bereits zu Beginn ist für Willy Birgel das Pferd sein eigentliches «kleines Mädchen», und wenn er mit dem Fernglas die Pferdekoppel voyeuristisch gespannt observiert, dann ist weit mehr Leidenschaft im vorgebeugten Körper, als wenn er in «gerader Haltung» die «Hausfrau» begutachtet, die «antragen» muss.

«Bereits die ersten Bilder sind in der Ästhetik der Nazifilme gehalten: ein Reiter überquert eine trostlose, stellenweise schneebedeckte Landschaft, während am Himmel drohend dunkle Wolken hängen.» (Courtade/Cadars 1975, S. 130) Die Beschreibung dieser ersten Bilder weist zurück auf die vielen Filme über den einsamen Reiter Friedrich, vor allem auch auf den ‚Choral von Leuthen‘. Das Pferd ist der Begleiter der Männer, selbst erotisches Zeichen der Männlichkeit, und es ist interessant zu sehen, wie der heimliche Wunsch der elitären Männergesellschaft nach dem eigenen, fetischisierten, einzig ihrer würdigen Geschlecht den Umweg über den Rücken der Pferde gehen muss: das missing link zum Eros der «reinen» Männlichkeit, der die Frau allenfalls Zuchttier ist und nicht Gegenstand der Begierde.

Die «gute» Frau als die Helfende, Sorgende, das eigene Wohl dem des Mannes Nachstehende, schlüpft oft in die Tracht der Krankenschwester oder übernimmt doch, wo weder soziale Rolle noch deren Kostüm zur Verfügung stehen, deren Verhaltensweisen und Aufgaben. Schon 1912 zeigt ‚Der Film von der Königin Luise‘ (Franz Porten) Luise als «Engel der Kranken», in ‚Theodor Körner‘ geht der schliessliche Verzicht Lissy Arnas auf die Eroberung des Heroen einher mit der Übernahme der Krankenpflege am verwundeten Körper des Geliebten, in ‚Robert Koch‘ (Hans Steinhoff, 1939) opfert sich die Assistentin des Genies in Schwestertracht dem Dienst an der Wissenschaft des Mannes, und auch ‚Die letzte Kompanie‘ (Kurt Bernhardt, 1930) kommt nicht ohne den pflegerischen, weiblichen Beistand aus. In diesen strengen Frauenfiguren, die den männlichen Körper nur berühren dürfen, wenn er krank ist, also erotisch stillgestellt, findet das übermächtige Berührungsverbot puritanischer Erziehungsideale seinen Ausdruck: Die pflegende, utilitaristisch legitimierte Berührung durch die weiblichen Hände ist der Mutter noch gestattet, die Liebkosung,



Lob des Opfers: Hauptmann Burk (Conrad Veidt) und die Müllerstochter (Karin Evan) in ‚Die letzte Kompagnie‘ (1930)

die nutzlose Zärtlichkeit wird bereits als erotische Sphäre ausgeschlossen. So sind auf ewig die «guten», «pflegenden», «Leben spendenden» Mütter-Frauen getrennt von den «bösen», «vernichtenden», «verführerischen» Huren-Frauen. Von diesen preußisch-puritanischen Aufspaltungen, von denen die preußische Biographie eines Daniel Paul Schreber so stark geprägt ist, sind diese Filme voll, ja ihr heimliches Thema ist oft genug der preußische Familienroman vom strengen Übervater, der rigiden Mutter und dem von Wünschen zerrissenen Kind, das an den Panzern der Tabus und Imagines so lange abprallt, bis es zu deren Abdruck geworden ist. Eine der eindringlichsten, kritischen Inszenierungen dieses preußischen Erziehungsideals, in dem die Mutter als «relatives Wesen» (Jean-Paul Sartre) die Normen der patriarchalen Kultur und Gesellschaft nach unten zu den Kindern weitergibt, ist Leontine Sagans berühmter Film ‚Mädchen in Uniform‘ (1931). Unter ein Einstellungsfoto schrieb Kracauer: «Die Vorsteherin – Friedrich der Grosse in Frauengestalt.» (Kracauer, a. a. O., Abb. 51) In der Tat ist er einer der wenigen Filme, in denen die Beziehungen der Frauen untereinander thematisiert werden, und die Aufspaltung in eine ero-

tisch besetzte, gütige Lehrerin (Dorothea Wieck) und eine strenge, strafende Verlängerung des überväterlichen Arms verrät viel über Wunsch und Wirklichkeit preußischer Kindheiten. Wo freilich Leontine Sagan durch die Konfrontation der Alternativen kritische Fragen aufwarf, entziehen die meisten Filme dergleichen Aufspaltungen der Kritik, indem sie die Anteile vermischen und dabei umwerten: Am Ende ist die Güte nur als Ergebnis der Strenge eines Souveräns erfahrbar, und weiblicher Eros verkommt zum dumpfen Mutterinstinkt; zum letzten Refugium fleischlichen Fühlens wird der Säugling (bevorzugt männlich) an die Brust gelegt.

Die Ambivalenz dieser Aufspaltung ist wohl auch Grund für die zahllosen Filme über die Königin Luise, die sich in ihnen meistens nach aussen als souveräne Herrscherin über die Landeskinder und nach innen als gütige Mutter und besorgte Gattin verkaufen liess, so dass die ambivalenten Erwartungen an Mütterfiguren durch den personalunionistischen Trick in der Schwebelage gehalten werden konnten.

In einer der merkwürdigsten Szenen des faschistischen Films ‚Kolberg‘ (Veit Harlan, 1945) wird das doppelgesichtige Mütterbild auf die Leinwand gebracht: Kristina Söderbaum wird von der Königin empfangen, der sie Nachricht über die Lage Kolbergs zukommen lassen muss, um ihrer Vaterstadt zu helfen. In charismatischer Ausleuchtung findet die Begegnung der beiden Frauen statt, in der Kristina Söderbaum nur so geblendet wird vom auratischen Leuchten, das sich um die Königin ausbreitet. Vergleicht man nun die Inszenierung des auratischen Raums um Fridericus mit dem um die Königin in ‚Kolberg‘, dann fällt vor allem auf, dass Fridericus durch Konturierung, durch scharfe Linien wie Schatten, durch bewusste Durchquerung von Räumen (Sälen oder Landstrecken) bezeichnet wird, zudem durch einen fixierenden, stechend-leuchtenden Blick. Die Königin wird dagegen durch ein In-den-Raum-Schweben, Von-Licht-umhüllt-Sein, von einem eigentümlich blinden, gebrochen-diffus verhangenen Blick, der eher an den reflektierenden Glanz von Scheiben erinnert als an aktiv blickende Augen, bezeichnet: das gibt ihr fast den Charakter eines Zombies; die Lichtschiene, auf der sie da hereinschwebt, hat sie nicht selbst erzeugt, sie ist der Zombie des grossen Meisters mit dem stechenden Blick. Wenn ihr Lichtkegel die mit aufgerissenen Augen starrende Kristina Söderbaum erreicht, so wird diese im wortwörtlichsten Sinn von der ausstrahlenden Macht dieser Puppe «geblendet». Auch ihre Augen werden zu grauen Spiegeln. In diesem Motiv scheint mir die Inszenierung des Mutter-Tochter-Konflikts zu liegen: die mächtige, durch den Vater mächtige Mutter vollzieht an der Tochter die Blendung, die sie zu einem relativen Wesen der patriarchalen Gewalt macht. Nur als «geblendete», kastrierte Frau kann sie zur «guten» werden; das ist die geheime Botschaft, die die Mutter an die Tochter übermittelt, das ist der Preis



Der Geist von Potsdam: Die Oberin des Mädchenstifts, Fräulein von Nordeck zur Nid-
den (Emilia Unda), in ‚Mädchen in Uniform‘ (1931)

dafür, im Abglanz männlicher Macht zu erstrahlen. Das Motiv der geblendeten weiblichen Augen taucht auch in ‚Kameraden‘ auf, wo die blonde, «gute» Christine merkwürdig durchsichtige, blicklose Augen hat, durch die sich der männliche Blick aktiv durchfressen kann, während die kokette, ganz schwarze Henriette ganz aktiv mit den Augen blitzt und schon so den Zuschauer darauf vorbereitet: Vorsicht, wildes Tier!

Denn so wie Henriette durch Luxus, tief ausgeschnittene Dekolletes und einen ungezügelten Blick gekennzeichnet wird, so werden die in vielen Filmen auftauchenden Verführerinnen, die «bösen» Frauen, gern gezeichnet: ehrgeizig und geldgierig wie ‚Die Tänzerin von Sanssouci‘, die das «Reich in Unordnung» bringt; Familie ‚Bismarck‘ (Wolfgang Liebeneiner, 1940) wird durch die Koketterie der französischen Kaiserin empört; ‚Andreas Schlüter‘ (Herbert Maisch, 1942) verlässt Preußen auf dem Pfad der Untugend am Arm einer fast käuflichen Frau, bevor er an den Hof Preußens und in den Schoss seiner treuen Frau zurückkehrt; mit reichlich Ausgeschnittenem versucht eine ganz «gefährliche», französische Spionin den preußischen Pflichtethiker von der Pflichterfüllung abzuhalten, die ‚Der höhere Befehle‘ (Gerhard Lamprecht, 1935) abverlangt. Die Untugend der Frau wird mit dem Tod gesühnt, wie in ‚Der Katzensteg‘ (Gerhard Lamprecht, 1927/Fritz Peter Buch, 1937).

Der Fluss weiblichen Lebens und der harte Gang der Ereignisse

Aus den Filmen über Preußen erfahren wir so zwar wohl wenig über die preußische Geschichte, doch lässt sich an ihnen ein Stück Unterdrückungsgeschichte der Frauen ablesen, das sich gerne auf preußische Traditionen beruft. Die Geschichte der Unterdrückten im Film darzustellen, ist freilich ein Problem, das sich kaum mit den Motiven herkömmlicher, ereignis- und personen-zentrierter Geschichtsschreibung versöhnen lässt. Dass die Frau in diesen Filmen als quasistatisch naturhaftes Wesen nur das festsitzende Ornament ist, Naschwerk zu den schwer verdaulichen Brocken «der» Geschichte, ist nicht nur der Unfähigkeit einzelner Regisseure oder Produktionsfirmen zu verdanken, sondern hängt auch mit generellen Problemen der Darstellbarkeit von Geschichte zusammen. Denn was wir unter «Geschichte» verstehen, transzendiert ja gerade die Einzelereignisse, die das Filmbild nur festhalten kann, so dass noch den gelungensten Filmen über historische Epochen und Figuren etwas enttäuschend Konkretistisches anhaftet: der «grosse Atem» der Geschichte wird zu Zeichen zusammengeschrumpft, die für etwas stehen sollen, was wir gerne *sehen* wollen, aber nur *wissen* können. Dieses erkenntnistheoretische Problem hat der Philosoph Georg Simmel zutreffend formuliert:

«Die einzelnen Schlachten des Siebenjährigen Krieges, in isolierter Betrachtung

tung beliebig verschiebbare Atome, können zu historischen Elementen werden, sobald der Siebenjährige Krieg selbst als Kontinuität, die jeder Schlacht ihre Stelle anweist, begriffen wird, dann wieder dieser Krieg in der Politik des 18. Jahrhunderts usw. Gelangen wir nun aber abwärts zu einem einzelnen Handgemenge zwischen einem preußischen und österreichischen Grenadier bei Kunersdorf, so ist dies kein historisches Gebilde mehr, weil es genau ebenso bei Leuthen oder bei Liegnitz hätte stattfinden können ... Jenes Fechten zwischen einem österreichischen und einem preußischen Grenadier, obwohl ein echter notwendiger Teil der Schlacht, fällt aus der historischen Interessenreihe heraus, die sich andernfalls in eine Diskontinuität auflöst.» (Simmel 1957, S. 56) Je weiter also die Einheit, die «Aussenhaut» eines historischen Ereignisses aufgelöst wird in einzelne Partikel konkreter Handlungen und Handlungsträger, desto mehr verschimmt das «Historische» daran, desto alltäglicher, austauschbarer und wiederholbarer wird Geschichte. Auf diesen Hintergrund der Simmelschen Geschichtsanalyse hat Hartmut Scheible verwiesen in einer Interpretation der oben zitierten Stelle: .dass der ‚Sinn‘ der Geschichte bisher stets aus der Perspektive der jeweils Herrschenden konstituiert wurde, während den konkreten Subjekten allenfalls die Funktion von Bauern im Schachspiel zukam, die willkürlich von Feld zu Feld, von Schlachtfeld zu Schlachtfeld verschoben werden können. Hier also behält Simmel recht mit seiner Behauptung, dass die jeweils kleinsten Einheiten der Geschichte etwas seien, das jenseits aller Geschichte stehe: das unhistorische, weil in allen Epochen gleiche, nahezu ontologische Substrat der Geschichte ist dieses Verfügen über die einzelnen Subjekte, eine ‚Form‘ der Vergesellschaftung, die allen historischen Veränderungen unverändert zugrunde lag.» (Scheible 1980, S. 142)

«Diskontinuität» ist in der Tat ein Merkmal für die vage Verankerung der Frauen in der Geschichte. So wie es der Frau egal sein kann, ob ihr Geliebter in einer siegreichen oder einer verlorenen Schlacht fiel, ob sie für einen preußischen oder einen österreichischen Oberst die Suppe kocht, denn essen müssen beide, so lässt sie sich nicht festmachen an den Ereignissen der Geschichte. Die Kontinuität weiblichen Lebens können sich freilich die rassistischen Preußenverfilmer nicht anders vorstellen als eine ewige Grundkonstante der weiblichen «Natur»: Darum muss die Königin Luise den Staatsball verlassen, um die Kinder zur Nacht zu betten, darum muss sie sich am wohlsten im Stall fühlen (‚Königin Luise‘, Wolfgang Liebeneiner, 1956); darum müssen es zwei Frauen sein, die in Helmut Käutners kurzatmigem Nachkriegspazifismus der ‚Gans von Sedan‘ (1959) die feindlichen Soldaten zur Politik des Überlebens» bringen. Noch wo die Filme über Preußen, wie ungewollt auch immer, die Differenzen in der Perspektive auf Geschichte aufkommen lassen, atmen sie, ganz preußisch, die Aura des Verzichts, der Entsagung, des Opfers.

Vorbemerkung zur kommentierten Filmografie «Preußen im Film»

Wolfgang Jacobsen/Klaus Nothnagel

Die in der Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek gezeigten und hier dokumentierten Filme bieten eine exemplarische Auswahl aus allen uns bekannten – und beschaffbaren – deutschen (und einigen ausländischen) Produktionen, die im weitesten Sinne Preußen zum Thema haben. Die Vorarbeiten für diese Dokumentation ergaben die erstaunlich grosse Zahl von circa 500 Filmen allein aus deutscher Produktion, die diesen Themenbereich zentral behandeln oder am Rande berühren.

Diese hohe Zahl von Produktionen zum Thema «Preußen im Film» wird durch die Tatsache relativiert, dass bei vielen Filmen nur noch Titel und wenige filmografische Angaben recherchiert werden konnten, die Kopien selbst aber als verloren gelten müssen. Das bedeutet, dass bei einer nicht unerheblichen Anzahl von Filmen nur über den Titel auf das Thema Preußen geschlossen werden konnte, ihr tatsächlicher thematischer Zusammenhang aber nicht verifizierbar ist. Aus diesen Gründen waren wir gezwungen, auf eine (nur scheinbar zu erreichende) Vollständigkeit zu verzichten. Hinzu kommt, dass im Rahmen dieses Katalogbandes nur begrenzter Raum zur Verfügung steht.

Die Filmografie verfolgt zwei Ziele:

1. Der Besucher der Retrospektive soll mit der vorliegenden Filmografie eine Art Wegweiser in die Hand bekommen; er findet nicht nur die wichtigsten Daten zu den einzelnen Filmen, sondern auch Kurzinformationen zu ihrem Inhalt.
2. Die Filmografie soll ausserdem ein bleibendes Nachschlagewerk sein; denn das Thema «Preußen im Film» erweist sich als ein verhältnismässig homogenes und bisher weitgehend unberücksichtigt gebliebenes Kapitel der Filmgeschichte.

Die filmografischen Daten haben wir durch eine Dokumentation ergänzt: Sie bietet einen Querschnitt der Kritik zu den ausgewählten Filmen, der das Funktionieren der Filme als Mittel politischer Beeinflussung deutlich macht und ausserdem auch zeigt, dass *diese* Rezensionen nicht primär als Möglichkeit ästhetischer Beurteilung angesehen wurden, sondern eher der politisch-ideologischen Bewertung dienen.

Das Spektrum der Kritiker, die diese Filme besprachen, beginnt auf der einen Seite bei national bis nationalistisch (und «nationalsozialistisch») denkenden Autoren, die sich zu ihrem Gegenstand weitgehend beifällig äussern, das affirmative Verhältnis von Produktion und Regie zum Filmstoff also in der Rezeption noch verdoppeln. Das geht in der NS-Zeit so weit, dass Filme zum Thema Preußen (und andere «vaterländische» Historienfilme) vor der Uraufführung in – auf Authentizität oder doch ihren Schein bedachten – Aufsätzen angekündigt wurden; auf die Premiere wurde zwar verwiesen, im Übrigen aber ging es weniger um den zur Aufführung kommenden Film selbst, als vielmehr um die Einstimmung des Publikums auf das Thema, und zwar dadurch, dass die Filme scheinbar mit der Elle absoluter Geschichtstreue gemessen wurden. Historische Ereignisse – hier speziell: preußische – sollten nicht mehr anders vorstellbar sein als so, wie der Film sie zeigte. Der «Alte Fritz» *musste* einfach so gewesen sein, wie Otto Gebühr ihn spielte. Der Identifikationssoj, in den das Kinopublikum (für das Otto Gebühr weitgehend der «Alte Fritz» *war*) gezogen wurde, war von der Filmkritik gründlich vorbereitet.

Die Gegenposition – am anderen Ende des Spektrums – nahm die engagierte Kritik ein (von Links-Sozialdemokraten über Sozialisten bis zu dogmatischen Kommunisten), die aber kaum zu einer Analyse der Filmbilder und der darin verborgenen Geschichtsmanipulation ansetzte, sondern die Filme zum Thema Preußen als tagespolitisches Geschehen und Geschäft begriff. Filme um Friedrich den Grossen beispielsweise wurden als monarchistischer Unsinn, als dreister Versuch der Massenbeeinflussung durch rechte Kreise erkannt, die das Publikum im Sinne monarchistisch-nationalistischer Propaganda aufputschen wollten.

Auffällig am gesamten Spektrum der Kritik (also auch an denjenigen Kritikern, die zwischen den oben skizzierten Extrempolen liegen) scheint uns, dass die Filmrezensenten sich den hier behandelten Produktionen nicht als ästhetischen Phänomenen nähern, sondern sie nur zum Anlass nehmen, deutsche Geschichte aufzuarbeiten und aktuelle tagespolitische Auseinandersetzungen weiterzuführen; das gilt, mit wenigen Ausnahmen, auch für die Fachpresse.

Dass die Filme von vornherein auf solche Wirkung angelegt waren, dass die Kritik also nur in eine vorbereitete Kerbe schlug, belegen Dokumente aus den Produktionsakten der Filmfirmen, die im Bundesarchiv in Koblenz erhalten sind.

Es bleibt die Aufgabe, die hier nur angedeuteten Beziehungen zwischen Produktion, Rezeption und historischem Hintergrund im Einzelnen auszuführen und zu belegen; die Verfasser dieser Filmografie bereiten zur Zeit eine solche Untersuchung vor.

Abkürzungen:

R - Regie
B - Buch
K - Kamera
A - Ausstattung
M - Musik

D- Darsteller
P- Produktion
U- Uraufführungs-Datum/
-Kino/-Ort
V- Verbot der Alliierten
F- Freigabe durch die FSK

1912

THEODOR KÖRNER

R: Franz Porten, Gerhard Dammann. B: Franz Porten, Gerhard Dammann. K: Werner Brandes. M: keine Originalmusik. D: Friedrich Fehér (Theodor Körner), Hermann Seideneck (Major Lützow), Thea Sandten (Toni Adamberger). P: Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH Berlin. U: 31.8.1912 (Voraufführung?), Geschäftslokal der Biograph-Berlin, Friedrichstrasse 187/88.

Inhalt: Historienfilm über das Leben des vaterländischen Dichters Theodor Körner, der zusammen mit dem «Turnvater Jahn» und vielen anderen im Freikorps Lützow am ersten Freiheitskrieg gegen Napoleon teilnahm und 1813 fiel.

Hier wird der stumme Film, dem man abstreitet, dass er Seelenwirkungen auslösen kann, zum lebendigsten Schilderer, der uns alle widerstandslos in seinen Bann zwingt. Der Film lässt die Vergangenheit auferstehen und sie mahnt zur Nacheiferung. Der Film ist Erzähler, Historiker, ein Wahrheitssucher, Erzieher und Menschenverbesserer. Vor der Macht seiner Stimme

müssen die Feinde der Kinematographie verstummen, (*anon., in: Licht Bild Bühne, Nr. 30, 1. Jg. 1912*)

1913

DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE

(I. Prinzessin Luise von Mecklenburg-Strelitz – die Kronprinzessin – Königin Luise / II. Aus Preußens schwerer Zeit / III. Die Königin der Schmerzen)

R: Franz Porten. B: Franz Porten. K: Werner Brandes. M: keine Originalmusik. D: Hansi Arnstädt (Königin Luise), Walter Steinbeck, Hanni Reinwald, Otto Reinwald, Louis Ralph. P: Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH Berlin. U: 24.1.1913, (1. Teil) UT-Lichtspiele, Berlin / 21.2.1913, (2. Teil) UT-Lichtspiele (?), Berlin / 21.3.1913, (3. Teil) UT-Lichtspiele, Berlin.

Inhalt: Historienfilm über Königin Luise, die Ehefrau des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm III. Der Film stellt die Königin vor allem als Mutter und als «Engel» der Kranken und Armen dar.

Filmtext: Eine Lichtgestalt, zu der das Volk voll Begeisterung und Bewunderung auf-
sah. (*Anfangstitel des Films*) Nehmen Sie,
liebe Frau, und bescheren Sie Ihrem Kron-
prinzen das Spielzeug im Namen des mei-
nigen. (*Königin Luise, zu einer Frau «aus
dem Volke»*)

[Es] wird berichtet, dass der Kaiser der
deutschen Mutoskop- und Biographgesell-
schaft zu diesen Aufnahmen die histori-
schen Wagen mit Pferden und historischen
Geschirren aus dem Marstall zur Verfü-
gung gestellt haben soll. Zwei Schwadron-
nen Kavallerie und eine Kompanie Infan-
terie in der historischen Tracht waren für
die Kino-Aufnahme aufmarschiert ... Die
Polizei sperrte für kurze Zeit das Branden-
burger Tor ab, um die Aufnahmen durch
den Wagenverkehr nicht beeinträchtigen
zu lassen. Es wird immer schöner: Jetzt
wird einer Privatgesellschaft schon die
Feuerwehr und das Militär zur Verfügung
gestellt, um «patriotische Aufnahmen» zu
machen, (*anon., in: Vorwärts, Nr. 243, 29.
Jg., 17.10.1912, 2. Beilage*)

... Szenenreihe aus dem Leben der Köni-
gin Luise im Film. Man hatte seinem Er-
scheinen schon deshalb mit Spannung ent-
gegengesehen, weil der Kaiser die Aufnah-
men durch Originalstücke aus dem Hohen-
zollern-Museum unterstützt und für einige
Aufzüge und Einzüge am Brandenburger
Tor die Absperrung der Linden verfügt
hatte. (*anon., in: Berliner-Börsen-Courier,
Nr. 41, 45. Jg., 25.1.1913, Morgen-Aus-
gabe*)

1920-1922

FRIDERICUS REX

(I. Teil: Sturm und Drang / II. Teil: Vater
und Sohn)

R: Arzen von Cserépy. B: Hans Behrendt,
Arzen von Cserépy, B. E. Lütthge. K: Guido
Seeber, Ernst Lüttgens. A: DipL-Ing. Hans
Dreier, Ernö Metzner, Artur Günther, Hans
Flemming, Willy Hesch. M: Marc Roland.
D: Otto Gebühr (Kronprinz Friedrich II.),
Albert Steinrück (Friedrich Wilhelm I.),
Gertrud de Lalsky (Sophie Dorothee, Kö-
nigin von Preußen), Erna Morena (Prinzes-
sin Elisabeth Christine von Braunschweig-
Bevern, spätere Kronprinzessin von Preu-
ßen), Eduard von Winterstein (Leopold
Fürst von Anhalt-Dessau). P: Cserépy-
Ffilm-Co GmbH, Berlin. U: 31.1.1922, Ufa-
Palast am Zoo, Berlin (beide Teile).

*Inhalt: Der erste Teil zeigt die bekannten
Episoden aus der «schweren Jugend» des
Kronprinzen Friedrich II. (Verbot des Flö-
tenspiels und der französischen Bücher, öf-
fentliche Auspeitschung der Kantorstoch-
ter Doris Schmidt, Verbot der englischen
Heirat, missglückter Fluchtversuch und
Hinrichtung seines Freundes Katte.) Der
zweite Teil zeigt die Unterwerfung Fried-
richs, den Tod des Vaters und den Beginn
seiner Regentschaft.*

In der zeitgenössischen Diskussion finden
sich zahlreiche Meldungen über die Kont-
roversen, die der Film hervorrief; so wird
etwa vom Überfall auf den Vorführraum
eines Kinos berichtet, durch den die Vor-
führung verhindert werden sollte (*Vor-
wärts, 31.1.1924*), an anderer Stelle wird
mit Empörung vermerkt, in Berlin seien
ganze Schulklassen geschlossen in den
,Fridericus Rex' geführt worden (*Vor-*

wärts, 2.2.1924), es wird dagegen protestiert, dass das preußische Finanzministerium Aufnahmen für den Film im Charlottenburger Schloss genehmigt hat (*Vorwärts*, 15.7.1922), ein regional begrenztes Verbot des Films wird unter der Überschrift «Zur Nachahmung empfohlen» kommentiert (*Vorwärts*, 28.6.1922), es wird über Streikmassnahmen von Filmvorführern berichtet und zum Boykott der Vorstellungen aufgerufen (*Vorwärts*, 27.6.1922). Entsprechend positiv die Aufnahme des Films in nationalistischen und nationalsozialistischen Kreisen; noch 1929 kündigt das Nazi-Blatt *Der Angriff* eine Vorführung des Films an, mit dem Zusatz: «Redner, Pg. Dr. Göbbels» (a. a. O., 3.10.1929).

Mit tiefster Ehrfurcht vor der überragenden historischen Gestalt war ich an die Arbeit herangegangen.. Hier konnte es nicht genügen, die Zeit Friedrichs des Grossen flüchtig kennen zu lernen ... Im ersten Augenblick ... fühlte ich, dass man, um diesen Stoff bewältigen zu können, sich ganz in die Zeit ... hineinleben musste. Man musste friderizianisch werden. Man musste seine ganze Denkart dem Stoff anpassen ... (*Arzen von Cserépy, in: Filmprogramm ‚Fridericus Rex‘, Verlag W. Mörlins, Berlin*)

Fridericus ist zu den Sternen entrückt und lebt dennoch in unserem kleinen Leben unaustilgbar. Er ist ein Bestand unseres Alltags, auch wenn wir nichts von ihm wissen. Sein Glanz wirkt im Raum unserer kargen Welt. ... nicht auf die Darlegung der Biographie kommt es an, sondern auf die Deutung des Mythos. (*Friedrich Sieburg, in: Filmprogramm ‚Fridericus Rex‘, Verlag W. Mörlins, Berlin*)

Also war der Beifall nicht an die Adresse des Regisseurs, sondern an den gloriösen Glanz von vorgestern über-

haupt gerichtet; und die Hohenzollerträne quoll, als der bekehrte Fritz dem lebenswürdigen Papa nach Potsdam drei lange Kerls als Präsent schickt. Menschen werden verschenkt! Wenn man will, kann man den ersten Teil des Films, der in die sadistische Grausamkeit Friedrich Wilhelms ... hineinleuchtet, als einen republikanischen Aufklärungsfilm ansprechen. Der zweite Teil freilich ist ein Lehrfilm: «Wie werde ich monarchisch?» Zwischen diesen beiden Teilen klafft eine psychologische und dramatologische Lücke. Friedrich Wilhelm ist im ersten Teil nur Tyrann ... Mit der... Hinrichtung Kattes schliesst der erste Teil. Und derselbe König, der eben erfolgreich gemordet hat, ist ... ein lieber, alter Herr, der – rauhe Schale, guter Kern – ein paar Podagragrimassen schneidet, Staatsraison schwitzt und sein Groschenheft-Vaterherz entdeckt. Der junge Fritz wird, da er ... Zeuge der Hinrichtung Kattes sein musste, ganz butterweich geläutert. Man hatte nicht den Mut, zu sagen: dem Kronprinzen ging der Verstand auf, er spielte Komödie, nein, er musste waschlappig werden. Und das ist eigentlich eine Beleidigung für Friedrich ... (*ps [oder «o»?], in: Vorwärts, Nr. 55, 39. Jg., 2.2.1922, Morgen-Ausgabe, Beilage*)

... die Verantwortung dieser Historiker gipfelt in solch einem Satz des Programms: «Erfolg oder Misserfolg werden den Beweis dafür erbringen müssen, ob wir Recht haben.» Wenn Wert und Würde ... nach dem Erfolg gemessen wird, ist die Kartoffel Königin der Früchte, weil sie zumeist gegessen wird. Ihr habt Erfolg und Unrecht ... da es sich hier um kein Kunstwerk, sondern um einen Film handelt, der den geistigen Gehalt der Erscheinung Friedrichs des Grossen noch nicht einmal anzudeuten imstande ist, so liegt gar kein Anlass vor, eine heute als anti-republikanische Provokation

zu empfindende Hohenzollern-Geschichte ernst zu nehmen. (*Siegfried Jacobsohn* (?), in: *Die Weltbühne*, Nr. 13, 18. Jg., 30.3.1922)

Es wird ein Mädchen ausgepeitscht, weil der Kronprinz von Preußen so frei war, sich in sie zu verlieben. Und während dieser Szene geht ein wollüstiger Schauer durch alle ehemals königlich-preußischen Untertanen im Zuschauerraum ... Theobald Tiger hat diesem echt preußischen Untertanengefühl... die richtige Fassung gegeben: «Wir wollen, wir wollen geprügelt sein!» [vgl. ‚Fridericus Rex‘, III. und IV. Teil] (*Hans Siemsen*, in: *Die Weltbühne*, Nr. 14, 18. Jg., 6.4.1922)

Ihn neuerlich zur leeren Hurrafigur, zum Filmhelden mit Tendenz zu machen, zur Operettenfigur, zur Götzenfigur, die man anbetet, statt in der eigenen Brust den Fridericus in uns zu suchen, nach den wahrhaft menschlichen Qualitäten zu graben ... ist Verbrechen. (*Walter von Molo*, in: *Vorwärts*, Nr. 357, 41. Jg., 31.7.1924, *Abendausgabe*)

1923

FRIDERICUS REX

III. und IV. Teil

R: Arzen von Cserépy. B: Hans Behrendt, Arzen von Cserépy. K: Guido Seeber, Ernst Lüttgens, Reimar Kuntze, Friedrich Paulmann. A: Karl Rainer, Ernö Metzner. M: Marc Roland. D: Otto Gebühr (Friedrich II., König von Preußen), Erna Morena (Königin Elisabeth Christine, seine Gemahlin), Gertrud de Lalsky (Königin Sophie Dorothea, seine Mutter), Eduard von Winterstein (Fürst Leopold von Anhalt-Dessau). P: Cserépy-Film.

U: März 1923 (vermutlich vor dem 24.3.1923), Ufa-Palast am Zoo, Berlin.

Inhalt: Erste Massnahmen des neuen Königs Friedrich II. kurz nach seinem Regierungsantritt (Steuererhöhung für den Adel, Abschaffung der Folter, Glaubensfreiheit). Nach den ersten gewonnenen Schlachten gegen Österreich Bau des Schlosses Sanssouci, Förderung von Literatur (Voltaire), Tanz (Barberina-Episode) und Musik (Flötenkonzert) durch den König. Der zweite Krieg in Friedrichs Regierungszeit, diesmal gegen Österreich, Frankreich und Russland; wie im ersten Krieg gegen Österreich scheint die Lage aussichtslos für Preußen, bis durch Friedrichs Taktik in der Schlacht bei Leuthen der entscheidende Sieg erkämpft werden kann.

Ein Vergnügen für Minderjährige, mit sehr fleissig gemachten, gut und manchmal sogar originell aufgenommenen Bildern, ohne ... aufdringliche Tendenz und ohne beträchtliche Geschmacklosigkeiten. Bilderbücher müssen sein. Politiker mögen sich beruhigen. Gehetzt wird nicht ... Mit Kunst freilich ... hat dieser Film wenig zu tun. Es gäbe die Möglichkeit künstlerischer Biographie. Aufstieg und Abstieg, der besondere Lebensrhythmus der Menschen. Aber das ist nichts für Anekdotenjäger. Nichts für Ballettregisseure ... Im Ganzen: Ein beachtenswerter Versuch, aber kein Markstein in der Entwicklung des Films. (*Roland Schacht*, in: *Die Weltbühne*, Nr. 13, 19. Jg., 29.3.1923)

Die Suggestion geschehender Wirklichkeit, besonders in den Szenen, die von Menzels Bildkraft oder von Molos Silhouettiergeschick diktiert wurden, reisst mit; auch Skeptiker... Immerhin: Das Ufa-Haus fasst an zweitausend Menschen, ist jeden Tag zwei- oder dreimal gefüllt, und das

während eines ganzen Monats oder für länger. Sind das alles Narren, Gegner der Republik, Monarchisten? Es handelt sich um Elementares, um Begreifliches, getretener Wurm krümmt sich, wenn er die Legende vom gehörnten Drachen erstehen sieht, vom Schuppengiganten, der er einst war ... Wäre die ganze Chose nicht so lächerlich, so platt und vorsintflutlich, so ganz Kaisergeburtstagsstück, gespielt von strammen Füsiliern, wäre die Wirkung, das spürt man, noch viel stärker. (*R[obert] Br[eu-er]*, in: *Die Glocke*, 1. Heft, 9. Jg., 2.4. 1923)

FRIDERICUS REX VON THEOBALD TIGER

Fridericus Rex, unser König und Herr,
der rief uns noch einmal in das Kino da-
her.

Zweitausend Meter lang ist der ganze
Quark –
und jeder Parkettplatz, der kostet sech-
zehn Mark.

«Ihr verfluchten Kerls!» sprach
Seine Majestät,
«dass jeder hier im Kino seinen Mann
mir steht!»

Sie sitzen alle stramm und können
nichts dafür
und freun sich übern König und über
Gebühr.

Wir sind doch eine alte Unteroffi-
zierung,
und wir brauchen unsre Potsdorfer Prü-
geltradition.

Kotz Mohren, Blitz und Kreuz-Ele-
ment,
wer den Tritt ins Gesäss bei der Ausbil-
dung nicht kennt –!

Da fliegen hundert Beine im Parade-
marsch.

Und das kitzelt unsre Schenkel, und das
juckt uns im Gehirn.

Die langen Kerls marschieren vorbei in
zwei Reihn –

Wir wollen, wir wollen geprügelt sein!

Sieh hin, Lowise, wisch ab dein Ge-
sicht!

Eine jede Kugel, die trifft ja nicht.
Die Kugeln sind alle von Eisen und
Blei

und er kannte nur den Dolchstoss und
keine Partei.

Fridericus tut fragend auf der Lein-
wand gehn.

«Wo ist denn mein Nachfahr? – ich
kann ihn gar nicht sehn.»

Wie du fuhr nach Holland dein gutes
Enkelkind,

weil die Hohenzollern erblich belastet
sind.

Fridericus, unser König, den der Lor-
beerkrantz ziert,

du wirst für eine kolossale Pleite plaka-
tiert.

Dreh still dich im Grabe, verbirg dein
Gesicht:

Sie haben deinen Krückstock, Deinen
Kopf haben sie nicht. (*Theobald Tiger*,
[ps: *Kurt Tucholsky*], in: *Die Weltbühne*,
Nr. 8, 18. Jg., 1922)

1927

DER KATZENSTEG

R: Gerhard Lamprecht. B: Luise Heilborn-
Körbitz, Gerhard Lamprecht, nach dem
Roman von Hermann Sudermann. K: Karl
Hasselmann. A: Otto Moldenhauer. M: Gi-
useppe Becce. D: Gustav Rodegg (Eber-
hard Baron von Schranden), Jack Trevor
(Boleslav, sein Sohn), Max Maximilian
(Hackelberg, Sargtischler), Lissi Arna (Ré-
gine, seine Tochter), A. Behrens-Klausen
(Pfarrer Götz). P: Gerhard Lamprecht-
Film-Produktion GmbH, Berlin. U: 8.8.
1927, Capitol, Berlin.

*Inhalt: Der franzosenfreundliche Baron
Schranden zwingt seine Hausangestellte*

Regine, bonapartistische Truppen über den «Katzenteg» in den Rücken eines preußischen Freikorps zu führen, dessen Angehörige dadurch alle ums Leben kommen. Der Sohn des Barons, Boleslav, überwirft sich mit seinem Vater, tritt unter falschem Namen in die preußische Armee ein und zeichnet sich aus. Nach dem Krieg tritt er das Erbe des inzwischen gestorbenen und geächteten Vaters an, bekennt sich zu seinem alten Namen und wird für seine Kriegsverdienste ausgezeichnet. Er und Regine verlieben sich ineinander, leben trotz der Verachtung der Dörfler zusammen. Als erneut Truppen gegen die Franzosen ausgehoben werden, erhält er das Kommando, das die Dorfbewohner widerwillig akzeptieren. Bei einer letzten Begegnung zwischen ihm und Regine wird diese von ihrem Vater, der Schranden treffen wollte, erschossen.

Durch den Film werden die Unstimmigkeiten und Schwächen der Sudermannschen psychologischen Verknüpfungen manchmal recht deutlich, andererseits profitiert er von den starken und immer bis auf die Spitze getriebenen Gegensätzen. Gerhard Lamprecht hat mit besonderer Vorliebe das Milieu entwickelt, in allen Milieu- und Massenszenen zeigt er seine besondere Begabung, er weiss farbiges Leben zu entwickeln. Besonders ist er darauf erpicht, die Nachtszenen mit Rembrandtschem Halbdunkel herauszuarbeiten. (*D. [ps: Ernst Degner?], in: Vorwärts, Nr. 382, 44. Jg., 14.8.1927*)

DIE WEBER

R: Friedrich Zelnik. B: Fanny Carlsen, Willy Haas, nach dem gleichnamigen Schauspiel von Gerhart Hauptmann. K: Friedrich Fuglsang, F. Weimann.

A: Andrej Andrejew. M: Willy Schmidt-Gentner. D: Paul Wegener (Fabrikant Dreissiger), Hermann Picha (Baumert), Arthur Kraussneck (Der alte Hilse), Wilhelm Dieterle (Moritz Jäger). P: Friedrich Zelnik-Film GmbH, Berlin. U: 14.5.1927, Capitol, Berlin.

Inhalt: Aufstand der Weber gegen den ausbeuterischen Fabrikanten Dreissiger. Der Kampf gegen die von Dreissiger herbeigeholten Soldaten wird zwar gewonnen, der alte Weber Hilse aber kommt dabei durch eine verirrte Kugel ums Leben.

Filmtext:

Hier im Ort ist ein Gericht,
Noch schlimmer als die Femen,
Wo man nicht erst ein Urteil spricht,
Das Leben schnell zu nehmen.

Die Herren Dreissiger die Henker
sind,
Die Diener ihre Schergen;
Davon ein jeder tapfer schindt',
Anstatt was zu verbergen.

Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
Ihr höllischen Kujone!
Ihr fresset der Armen Hab' und Gut,
Und Fluch wird euch zum Lohne.

(*Aus: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 643, 9. Jg., 1927*)

Vorweg sei nicht nur zugegeben, sondern betont: Der Film bringt keine Klassenversöhnung auf die Leinwand; er zeigt, wie Pfaffe und Waffe, Polizist wie Pastor und Militär dem Wink des Fabrikanten folgen, der die Weber aufs Blut aussaugt. Er verfälscht in dieser Beziehung nichts. (*Doorwien, in: Die Rote Fahne, Nr. 115, 10. Jg., 17.5.1927*)

Manuskript und Bild ... wurden gestützt und gefördert gerade durch das, was einst, vor mehr als dreissig Jahren, Hauptmanns Stück als Vorwurf angekreidet wurde: dass

„Die Weber“ kein Drama seien, sondern ein sozialhistorisches Gemälde, dass das Stück keinen eigentlichen Helden habe, sondern dass sein Held das erregte, bewegte Volk sei, dargestellt in vielen Details und zugleich als unruhige Masse. Was Hauptmanns Stück damals als «Undrama» erscheinen liess, sind also filmische, filmfruchtbare Elemente – im Gegensatz zu den filmunfruchtbaren, weil für die unbewegliche Schaubühne geschriebenen traditionellen Dramen... das Ganze ist wirklich ein Ganzes, durchpulst von grosser sozialer wie regiefilmischer Bewegung. Da gibt es kein Versüsslichen und keine Sentimentalität, kein starhaftes Sichvordrängen und Ausspielen. (*Kurt Pinthus, in: Das Tagebuch, Heft 21, Jg. 8, 21.5.1927*)

Dieser Film ist ein Anfang, ein Silberstreifen am Horizont nach langer Nacht. So muss man ihn bewerten, anstatt Einzelheiten zu bekritteln ... Was fehlt, ist die pittoreske Natürlichkeit der Volkstypen, wie sie Russen und Amerikaner einzusetzen haben, auch die Ausstattung riecht zu sehr nach frischem Firnis ... F. Carlsen und Willy Haas ... ist hoch anzurechnen, dass sie nichts melodramatisch verbränten, sondern das Elend in krasser Nacktheit wirken liessen. (*Lucius Schierling, in: Die Weltbühne, Nr. 22, 23. Jg., 31.5.1927*)

1927/28

DER ALTE FRITZ

I. Teil: Friede

R: Gerhard Lamprecht. B: Hanns Torius (ps: Luise Heilborn-Körbitz, Gerhard Lamprecht). K: Karl Hasselmann. A: Otto

Moldenhauer. M: Artur Guttman. D: Otto Gebühr (Der Alte Fritz), Julie Serda (Königin), Berthold Reissig (Prinz Heinrich), Heinz B. Klockow (Friedrich Wilhelm), Dina Gralla (Wilhelmine Enke), Franz Stein (Lordmarschall Keith), Albert Ihle (Korporal Lempel). P: Gerhard Lamprecht-Film-Produktion GmbH, Berlin. U: 3.1.1928, Ufa-Palast am Zoo, Berlin.

Inhalt: 1762, kurz vor Ende des Siebenjährigen Krieges. Der König, gealtert und gichtkrank, widmet sich nach dem Friedensschluss – gegen alle Widerstände und auch mit «unpopulären» Massnahmen – dem Wiederaufbau Preußens und muss sich noch dazu mit den Amouren des Thronfolgers befassen. Der Film endet mit einer Schilderung der letzten Tage Friedrichs und seines Todes. Eine Nebenhandlung des Films zeigt Episoden aus dem Leben des getreuen Untertans Lempel, Korporal a. D. und Schulzuchtmeister.

Kein Langer-Kerls-Kult wird in diesem ersten Teil gezeigt, kein Paradeheroismus wird aufs Postament erhoben, nicht Preußen, keineswegs das Hohenzollerntum und nicht einmal der Militarismus erhält seine Filmhymne gedichtet. Man will nur die einzigartige Erscheinung eines Mannes, der König war von Preußen, reproduzieren. Der Film stellt sich jenseits von «links» und «rechts». Er ist wirklich untendenziös ... Gesamteindruck daher: ehrliche Arbeit, enorm anständige Gesinnung, aber wenig Inspiration, kein geistiger Impetus. Es riecht wie in einer Desinfektionsanstalt. Man hat aus des Königs Rock die chauvinistischen Motten, die liebe Brut der Ironie, das Ungeziefer der Skepsis oder der sentimentalischen Lyrismen entfernt – es bleibt ein schlichtes Rocktuch. So gründliche Desin-

fektionsarbeit hat man mit dem chemischen Produkt der reinen Vernunft ange stellt, (-d. [ps: Hans Feld], in: *Film-Kurier*, 4.1.1928)

Das Manuskript von Hanns Torius vermeidet nach Kräften die Gefahren der Monotonie. Liebes-, Genre-, Kinderszenen, Feste und kulturhistorische Kuriositäten wie die Haushaltung des Lordmarschall Keith beleben die naturgemäss häufig in Titeln und gestellter Illustration steckenbleibende Schilderung von Friedrichs Regierungstätigkeit. Andererseits entspricht diese Auflösung in eine unendliche Reihe kleiner Einzelbilder ohne dramatische Zusammenziehung, ohne eigentlich epischen Fluss, fraglos Lamprechts besonderem Temperament. (*Dr. Roland Schacht*, in: *Film-BZ*, 4.1.1928)

Hugenbergs Filmfabrik liefert einen neuen Massenkonsumartikel. Eine kleine Abwechslung für das Fridericus-Rex-Publikum. Die Anziehungskraft der friderizianischen Herrlichkeit ist zwar unsterblich, solange der deutsche Bierphilister lebt. Aber Hugenbergs Filmideologen verstehen ihr Geschäft. Und so machen sie einen Fridericus-Film, der nicht den Präsentiermarsch in den Vordergrund stellt, sondern den «demokratischen Volkskönig», der das Friedensgeschäft ebenso gut versteht wie das Kriegshandwerk ... ein Musterbeispiel für bürgerliche Verkitschung der Geschichte (*R. T.*, in: *Rote Fahne*, Nr. 4, 11. Jg., 5.1.1928)

Wer zwischen den Zeilen zu lesen weiss, wird durch diesen Film gewiss nicht zum Anhänger der Monarchie bekehrt werden. Wenn der Absolutismus schon in seinem erlauchtesten Vertreter solche Folgen züchtet, und wenn die Erbmonarchie neben dieses angebliche Genie als unmittelbaren Nachfolger diesen Unterrockspolitiker Friedrich Wilhelm II. stellt, dann muss es um diese ganze Institution schlimm be-

stellt sein .. Gewiss ist die Gestalt des alternden Königs, der immer einsamer, menschenverachtender und galliger wurde, für einen patriotischen Filmverfasser ein schweres Stück Arbeit. Aber so unzusammenhängend, wenig witzig und geistvoll, ja auf die Dauer ermüdend hätte sie trotzdem nicht auszufallen brauchen. (*D. [ps: Ernst Degner?]*, in: *Vorwärts*, Nr. 15, 45. Jg., 8.1. 1928)

Otto Gebühr gestaltete unter der ehrfürchtigen Regie Gerhard Lamprechts aus nordischer innerer Schau einzigartig die leibliche Erscheinung Friedrichs des Einzigsten. Bis in ein verlorenes seltenes Glückslächeln oder in die Stirnfalten des Zorns ... Zwei Stunden lang packte uns der ewige Mythos der nordischen Persönlichkeit, das Wunder des heldenhaften Einsamwerdens ... Nachschöpferische Vision still bestimmten Blutes ... Kein Film ... kein Theater ... keine interessante Maske ... nur unheimlich ergreifende Auferstehung von Gnaden sicheren tiefreifen Könnens des blutsverwandten Künstlers. Man ging innerlich auf die Knie bei dem unterirdischen Abglanz des Überwundenhabens und In sichselbsterfülltseins dieser Augen ... Augen wie Fanfaren .. wenn der Wille den Alternden noch einmal hinreisst... Augen, rührend wie Kinderaugen ... wenn in einem Nu eine Freude hindurchflieht ... Augen, wie blaue Berggewässer. . . wenn er Freunden dankt. (*A.R.H.*, in: *Der Angriff*, Nr. 2, 2. Jg., 9.1.1928)

Otto, der reizend Ungebährliche, muss dieser Tage den letzten Fridericus-Film in Sanssouci anfangen, den «Alten Fritz». Das hat nun in dem liebenswürdigsten Bonvivant ein Krankheitsbild hervorgerufen, das er selbst in nationalen Blättern folgendermassen beschreibt: Ich habe die Überzeugung gewonnen, dass ich irgendwie vom Schicksal zu dieser Aufgabe bestimmt wor-

den bin und dieses Gefühl stimmt mich wehevoll und heiter. Gehe ich daran, den ehrwürdigen Rock Friedrichs anzuziehen, so will ich allein sein. Ich will niemanden haben, der mir hineinhilft, jeder Handgriff ist mir selbst ein Erlebnis ... Es ist, so arrogant es klingen mag, etwas von dem grossen Geist in mich gefahren, ich fühle mich vollständig als König Friedrich . . . Ich muss mit ihm altern bis zu seiner Sterbestunde. Wie schwer das alles sein wird, kann kein Mensch ermessen. Mit der Lösung dieser Aufgabe ist die Bestimmung meines Lebens erfüllt. Armer ... Otto ... Er ist unheilbar an Fridericus erkrankt... Aber noch ist Hilfe möglich, scharen wir uns zusammen, Otto Gebühr-Freunde aller Länder, vereinigen wir uns! Nieder mit Fridericus, rettet Otto!! (Carl Otto Graetz, in: *Das Tagebuch*, Heft 25, Jg. 8,18. 6.1927)

DER ALTE FRITZ

II. Teil: Ausklang

R: Gerhard Lamprecht. B: Hanns Torius. (ps: Luise Heilborn-Körbitz, Gerhard Lamprecht). K: Karl Hasselmann. A: Otto Moldenhauer. M: Artur Guttman. D: Otto Gebühr (Der Alte Fritz), Julie Serda (Die Königin), Berthold Reissig (Prinz Heinrich), Elsa Wagner (Prinzessin Amalie), Anton Pointner (Friedrich Wilhelm), Peter van Hahn (Kaiser Joseph II.), Maria Reisenhofer (Kaiserin Maria Theresia), Franz Stein (Lordmarschall Keith). P: Gerhard Lamprecht-Film-Produktion GmbH, Berlin. U: 20.1.1928, Ufa-Palast am Zoo, Berlin.

Inhalt: 1777, Kaiser Joseph II. von Österreich will gegen den Willen seiner Mutter

Maria Theresia Ansbach-Bayreuth annektieren; er rechnet nicht mit dem Widerstand des alten und kranken Preußenkönigs und seiner gealterten Generale. Doch Friedrich zieht noch einmal in den Krieg nach Schlesien, wenn es auch zu keiner Schlacht kommt. Der Krieg wird auf der diplomatischen Bühne beendet. Es folgen Episoden um die französische Erziehung des Königs, der sich nicht auf die deutsche Literatur und Philosophie einlassen mag, sowie Anekdoten um seine beginnende Volkstümlichkeit. Mit dem Tod Friedrichs 1786 endet der Film.

Diskrete Stimmungsmache, aber verständlich und auch verstanden von den Beschauern ... Mit diesen willkürlich aneinandergereihten Szenen ist eben nur das anekdotische Bild Friedrichs, wie es für die Jugend des ancien régime zurechtgemacht wurde, wieder dargeboten. Von der überragenden Persönlichkeit Friedrichs natürlich keine Spur: das lässt sich eben nicht filmen. (anon., in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 37, 57. Jg., 22.1.1928, *Morgen-Ausgabe*)

Gerhard Lamprecht hat sich damit begnügt, chronikartig politische, militärische und persönliche Vorgänge aneinanderzureihen, die durch nichts anderes zusammengefasst werden, als durch die Person des Königs ... Es gibt ... nichts als historische Illustrationen zu dem in jedem Schulbuch enthaltenen Material. Nur hin und wieder wird ein Ausflug ins Stimmungsbild oder in eine Milieuschilderung unternommen. So atmet der Film einigermassen die Trostlosigkeit des in seinem Alter immer menschenfeindlicher und schliesslich vollkommen einsam werdenden Despoten, der Gefühl nur noch für seine Hunde aufbringt ... Wie schon der erste Teil dieses Altersfilmes, ist auch der zweite durchaus geeignet, allen verständigen Zuschauern

Argumente gegen die Monarchie und ebenso gegen den aufgeklärten Despotismus, den Friedrich vertrat, zu liefern. .. Als Friedrich II. starb, ging ein Gefühl der Erleichterung durch alle Stände. Wenn dieser Film zu Ende ist, haben wir das gleiche Gefühl. (D. [ps: Ernst Degner?], in: *Vorwärts*, Nr. 37, 45. Jg., 22.1.1928)

1930

DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI

R: Gustav Ucicky. B: Walter Reisch, unter Verwendung von Motiven von Dr. Johannes Brand. K: Carl Hoffmann. A: Robert Herlth, Walter Röhrig. M: Willy Schmidt-Gentner. D: Otto Gebühr (Der König), Hans Rehmann (Major von Lindeneck), Renate Müller (Blanche, seine Frau), Walter Janssen (Maltzahn), Raoul Aslan (Brühl), Theo Lingens (Kent). P: Ufa. U: 19. 12. 1930, Ufa-Palast am Zoo, Berlin.

Inhalt: Zwei Tage vor Ausbruch des Siebenjährigen Krieges. Am Hof von Sachsen werden Kriegspläne gegen Preußen geschmiedet, die verraten werden. Major von Lindeneck überbringt als geheimer Kurier dem preußischen König die Nachricht vom Komplott der Feinde. Der König, dem die Nachricht während eines seiner Konzerte auf den Notenständer gelegt wird, entschliesst sich zum Krieg. Zuvor greift der König noch ein, um Lindenecks Ehe zu retten und dessen Frau, die sich vernachlässigt fühlt, von einem Seitensprung abzuhalten.

Um den Film gab es, wenige Tage nach Aufführung des Films ‚Im Westen nichts Neues‘, der von nationalistisch gesinnten Kreisen heftig angefeindet wurde, gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen

Rechten und Linken, zumal die Polizei alles unternahm, die Widerstände gegen den Film im Keim zu ersticken.

Man weiss deutlicher denn je: der Remarque-Film darf nicht gespielt werden, und Hugenbergs *Fridericus*-Film hat unbeschritten die Zensur passiert. Man weiss, von Hugenbergs Seite ist bei der Zensur geltend gemacht worden, wie teuer diese deutsche Produktion gewesen sei. Man glaubt zu wissen, dass dieser Grund, also Hugenbergs Geld, für die Zulassung mitbestimmend war. Und man weiss, dass dieser Film kein Antikriegsfilm sein kann, dass die öffentliche Ordnung durch diesen Film gestört werden kann, dass Deutschlands Ansehen durch diesen Film ... nicht gefördert werden kann. Die Tatsache, dass der Film jetzt erscheint, provoziert ... Wir lehnen diese Art von Geschichtsdarstellung ab, weil sie verlogen ist, gefährlich verlogen und verbogen ... Wir lehnen diesen Film ab, weil er die Krise der allgemeinen Zustände sinnlos verschärft und die ohnehin Irre gewordenen mit lügenhaften Idealen erfüllt. Wir lehnen diesen Film ab, weil er zum Krieg provoziert! (Leo Hirsch, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 600, 59. Jg., 20.12. 1930, *Abendausgabe*)

Und wenn am Schluss der Grosse König vor dem Ausmarsch ins Feld Revue über seine Truppen im Potsdamer Lustgarten hält, wenn mit flatternden Fahnen unter schmetternder Marschmusik die Bataillone an ihm vorübermarschieren, wenn unter hellen Fanfarenklängen das Regiment der Garde du Corps an seinem grossen Könige vorbeireitet, da gibt es des Jubels und Beifalls im ausverkauften Hause kein Ende mehr. Und da ist niemand, der angesichts dieses hinreissenden Bildes beiseite stehen könnte. Wieder triumphiert lebendig gewordene Grösse der Vergangenheit über

über den grauen Alltag und den Niedergang unserer Tage. (U.H., in: *Neue Preußische Kreuz-Zeitung*, Nr. 375, 83. Jg., 21. 12.1930)

Im Übrigen ist dieser Film eine weniger als mittelmässige Geschichte, in deren Mittelpunkt jener grosse preußische König steht, der freilich allen Grund hätte zu protestieren, wenn er sehen könnte, was man aus ihm für eine dumme Puppe in den Ateliers von Babelsberg gemacht hat. (H[einz] P[ohl], in: *Vossische Zeitung*, Nr. 305, 23. 12.1930)

Der Fridericus-Film ist nur ein Beispiel kapitalistisch-militaristischer Filmpropaganda; wegen der Offenkundigkeit und Plumpheit der Mittel vielleicht sogar ein relativ ungefährliches Beispiel, (anon., in: *Arbeiterbühne und Film*, Nr. 3, 18. Jg., 3.3. 1931)

DIE LETZTE KOMPAGNIE

R: Kurt Bernhardt. B: Ludwig von Wohl, Heinz Goldberg, nach einer Idee von Hans Wilhelm und Hermann Kosterlitz. K: Günter Krampf. A: Andrej Andrejew. M: Ralph Benatzky. D: Conrad Veidt (Hauptmann Burk), Karin Evans (Müllerstochter), Paul Henkels, Heinrich Gretler, Ferdinand Asper, Alexander Granach (Soldaten). P: Joe May-Produktion der Ufa. U: 14.3.1930, Ufa-Pavillon Noliendorfplatz, Berlin.

Inhalt: 1806, die preußische Armee ist von den Franzosen geschlagen. Ein preußischer Hauptmann und zwölf Soldaten, die letzten Überlebenden einer besiegten Kompanie, verschanzen sich in einer strategisch wichtig gelegenen Mühle, um den Rückzug der Armee zu decken. Im Kampf gegen die heranstürmenden Franzosen fallen sie. Ihre Absicht aber, den Vormarsch der französischen Truppen zu verzögern,

gelingt. In diese Handlung verwoben ist eine Liebesgeschichte zwischen dem Hauptmann und der Pflgetochter des Müllers, die bei den Soldaten bleibt und ebenfalls stirbt.

Die Tatsache, dass der Film als Tonfilm produziert wurde, wird in beinahe allen Kritiken hervorgehoben. Fast alle Kritiker sind sich mit Kurt Pinthus darüber einig, «dass Joe May und sein Regisseur Kurt Bernhardt die Technik des Tonfilms in Deutschland glücklich vorwärtsgetrieben haben». (*National Zeitung*, Nr. 63, 16.3. 1930)

Die Idee der Opferbereitschaft für andere, das Leben ohne die gescheite Frage, ob das eigene Sterben einem selber etwas nützen könne. Das Untalent zum Gewinn, das Talent zum Verlieren, oder gleich den Himmel in gesetzter Rede anzuklagen – das ist die Idee der «letzten Kompanie» ... Conrad Veidt stellt ... den Hauptmann Burk dar, eine Führungsgestalt von tiefreichender Symbolik. Das ist der Kamerad und Hauptmann, nämlich ohne jede falsche Dämonie, ohne falsche Begeisterung. Er befiehlt, weil er der Hauptmann ist ... Man [empfindet] erschüttert die Tragik dieser Opfergemeinschaft von Soldaten, die in ihrer Grösse erst in ihrem Führer sichtbar werden, (-ma., in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 126, 69. Jg., 15.3.1930)

Ich will Ihnen mal sagen, was ich will, meine Herren! Sie haben einen Film gedreht: Die letzte Kompanie! Ich rede nicht vom Technischen, nicht von ein paar wirklichen, einigen kitschigen Einzelheiten! Sondern die ganze Richtung passt mir nicht! Wenn Sie 1806 oder 1813 verfilmen, dann stecken Sie, bitte, Ihre Nase erst in die Dokumente und lernen Sie erst die wirkliche Rolle in der Historie, bevor Sie Rollen für Schauspieler erdichten! ... Der ehrliche Opfermut der Kämpfer von damals heiligt

nicht das Geschäft von heute ... Das preußische Empörertum der Gneisenau und Scharnhorst, das zwar noch nicht direkt sozial, sondern erst auf dem Umweg über das Militärische das revolutionäre Ziel erkannte, rechtfertigt nicht eine verfälschende Heroisierung, die sich unpolitisch nennt, in Wirklichkeit aber eine Hetze zu Zwecken ist, um derentwillen der Landwehrmann von 1813 nicht in den Tod ging. Scharnhorst hat das Volk bewaffnet; das war offene Rebellion gegen Junkertum und Feudalismus. Herr Hugenberg bewaffnet nur Statisten und führt sie ins geistige Hintertreffen, um den Rebellengeist siegreich zu schlagen. Deswegen, weil dieser geschickte Tonfilm zur Glorifizierung des Opfers nur ein Opfer fordert, nämlich das der Überzeugung seiner Hersteller, ist er falsch bis in die kleinsten Einzelheiten und ein Anreiz für falsche Kriegsbegeisterung in allen Ländern! (Walter Mehring, in: *Das Tagebuch, Heft 11, 11. Jg., 15.3.1930*)

... ein gewaltiges Gemälde der Tragik des Untergangs der preußischen Armee bei Jena, und darüber hinaus der moralischen Grösse soldatischer Pflichterfüllung und kameradschaftlichen Opfergeistes bis zum Tode ... Die Kompanie Burk kämpft weder um ein Happy-end noch um eine kitschige ‚Nie-wieder-Krieg‘-Parole ... So tritt uns in diesem Film vielleicht zum ersten Male von der Leinwand so etwas wie eine Weltanschauung gegenüber ... (W.-, in: *Völkischer Beobachter, 134. Ausgabe, 43. Jg., 7.6.1930, Reichsausgabe*)

1931

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK

R: Richard Oswald. B: Carl Zuckmayer, Albrecht Joseph, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Carl Zuckmayer. K: Ewald Daub. A: Franz Schroedter. M: Keine Originalmusik. D: Max Adalbert (Wilhelm Voigt), Paul Wagner (Hauptmann von Schlettow), Hermann Vallentin (A. Wormser, Uniformschneider), Max Gülstorff (Dr. Obermüller), Friedrich Kayssler (Friedrich Hoprecht). P: Roto-G. P.-Film. U: 22.12.1931, Mozartsaal, Berlin.

Inhalt: Der historisch verbürgte Handstreich des strafentlassenen Schusters Wilhelm Voigt, dem es gelingt, in einer alten Hauptmannsuniform das Rathaus von Köpenick zu besetzen. Einen gültigen Pass, den er sich auf diese Weise vergeblich zu beschaffen sucht, erhält er erst nach einer Selbstanzeige und anschließender Begnadigung.

Es muss angesichts der zahlreichen Filme der letzten Zeit, die sich mit dem preußischen Gedanken auseinanderzusetzen versuchten, noch einmal deutlich erklärt werden: Preußentum ist nicht totzukriegen! Auch wenn sich Herr Zuckmayer darum bemüht ... dieser kleine Schuster Voigt, der diesen Streich ausheckte, nur um einen Pass zu ergattern, nur um in deutscher Erde begraben zu werden, ist uns durchaus nicht unsympathisch. (Peter Hagen, in: *Der Angriff, Nr. 230, 5. Jg., 23.12.1931*)

Das nennt man auf gut deutsch: Unterhölzung und Zerschlagung des deutschen Sittlichkeitsbegriffes, (anon., in: *Völkischer Beobachter, Nr. 364, 44. Jg., 30.12.1931, Bayernausgabe*)

Carl Zuckmayer nennt sein Theaterstück

eine deutsche Legende. Das persönliche Schicksal des Hauptmanns von Köpenick ist nicht wichtiger als das Milieu, als die ganze wilhelminische Aera, denn erst der Fetischismus der Uniform erklärt die Vorgänge ... Es entsteht das unretuschierte Bild einer militärwütigen Gesellschaft. Über das Erleben Wilhelm Voigts hinaus runden sich diese Bilder zu einem soziologischen Porträt einer Epoche und ihrer Menschen. (*F[elix] Sch[erret] in: Vorwärts, Nr. 600, 48. Jg., 23.12.1931, Abendausgabe*)

Ein peinliches Gefühl hinterbleibt: welchen Eindruck muss dieser Tonfilm, den man in Deutschland als harmlosen Militärschwank wie unzählige seiner Gattung aufnimmt, im Ausland hervorrufen in seiner eindeutigen Darstellung des vorkrieglichen deutschen Volkes als willenloser blindvergötternder Sklave eines despotischen Militarismus? Muss dieser Film, dessen Gesinnung offensichtlich auf die Verächtlichmachung der Mentalität und des Geistes einer ganzen Generation ausgeht, nicht dazu beitragen, das Vorurteil gegen die alte Armee als Stätte der Uniformvergottung, des Kadavergehorsams, der Versklavung jeden individuellen Willens und Geistes, zu bestätigen und zu bestärken? Man staunt, wie so ein Film möglich ist in einem Moment, in dem das deutsche Volk wie kaum je zuvor in der Geschichte gegen eine ganze Welt um nationales Ansehen, nationale Ehre und Würde und noch immer gegen die Kriegsschuldlüge kämpft. (*Charlotte Demming, in: Der Gral, Heft 6, 26. Jg., März 1932*)

KADETTEN

R: Georg Jacoby. B: Dr. Alfred Schirokauer, nach Motiven des Romans ‚Hinter den roten Mauern von Lichterfelde‘ von

Peter Murr. K: Eduard Hoesch. A: Max Heilbronner. M: Peter Kreuder. D: Albert Bassermann (Der General), Trude von Mollo (2. Frau des Generals), Franz Fiedler (Rudolf, Sohn des Generals), Johannes Riemann (Rittmeister von Malzahn), Friedrich Kayssler (Vorsitzender Richter), Reinhold Bernst (Hennig, Ordonnanz), Eric Ode, Karl Ballhaus (Kadetten). P: Reichsliga-Film GmbH. U: 21.12.1931, Titania-Palast, Berlin.

Inhalt: Die Kadettenanstalt in Berlin-Lichterfelde. Einer der Kadetten, Sohn eines Generals, will lieber Musiker werden. Seine von ihm abgöttisch geliebte Stiefmutter war die Jugendliebe eines der Kadettenoffiziere des Sohnes; der Verdacht entsteht, dass die Liebesbeziehung noch nicht vollkommen beendet ist. Als während eines Balles Gerüchte über den Offizier und die Stiefmutter des Kadetten verbreitet werden, stiehlt sich dieser nachts in die Wohnung des Offiziers; es kommt zu einer erregten Auseinandersetzung. Am nächsten Morgen wird der Kadettenoffizier erschossen in seiner Wohnung gefunden; in der dann folgenden Gerichtsverhandlung wird die Ordonnanz als der wahre Täter ermittelt, der Generalsohn freigesprochen; er darf Musiker werden.

Der Untertitel «Hinter den roten Mauern von Lichterfelde» lässt vermuten, dass hier eine Abrechnung mit dem Drillsystem des preußischen Militarismus versucht werden soll. Aber nur zu bald merkt man, dass von einer Auseinandersetzung mit dem System keine Rede sein kann; es wird ein sensationeller Vorfall herausgegriffen und schliesslich zum kriminalistischen Reisser gestaltet, (*anon., in: Vorwärts, Nr. 598, 48. Jg., 22.12.1931, Abendausgabe*)

Wer gehofft hatte, nun endlich einmal auch im Film einen wahrheitsgetreuen Ausschnitt aus der Tätigkeit dieser militärischen Erziehungsanstalten zu sehen, in denen der Einzelne in spartanischer Einfachheit für seinen verantwortungsvollen Beruf vorbereitet wurde, war schwer enttäuscht. Der ahnungslose Beschauer bekam eine reichlich banale Liebesgeschichte vorgesetzt, wie sie sich in einem preußischen Kadettenkorps wohl niemals abgespielt haben dürfte. Dazu einen alten General, der im Dienst und in seinen eigenen vier Wänden egalweg eine goldstrotzende Uniform trug, die von oben bis unten mit allen möglichen und unmöglichen Orden verziert war. Ein «Klempnerladen» ist wahrlich nichts dagegen. Um diesen Mann gruppierte man eine Reihe polternder Filmoffiziere, die bei jeder unpassenden Gelegenheit dem Alkohol reichlich zusprachen und ihre anvertrauten Zöglinge ausschliesslich mit Sekt traktierten.

Ach nein, Herr Alfred Schirokauer, die Absicht war allzu deutlich! (*G.M. (?)*, in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 364, 44. Jg., 30.12.1931, *Bayernausgabe*)

... anzuerkennen ist die absolute Wahrheitstreue in der vielleicht allzu nüchternen und schmucklosen Wiedergabe der Vergangenheit, ihrer Generation und Mentalität. Trotz dessen geht ein starkes Fluidum von diesem Film aus, das in seinem geistigen Gehalt begründet liegt: im Menschlichen, Seelischen. Vornehm und anständig ist der Film; weil er wirklichkeitsecht den vornehmen und anständigen Geist der ehemaligen Armee widerspiegelt; d.h. den Geist von Menschen, hart, schroff, unsentimental, nüchtern, ein wenig konventionell, aber von unantastbarem Ehrbegriff. (*Charlotte Demming*, in: *Der Gral*, Heft 6,26. Jg., März 1932)

LUISE, KÖNIGIN VON PREUBEN

R: Carl Froelich. B: Fred Hildenbrandt, Friedrich Raff, Julius Urgiss, nach dem Roman ‚Luise‘ von Walter von Molo. K: Friedel Behn-Grund. A: Franz Schroedter. M: Hansom Milde-Meissner. D: Henny Porten (Königin Luise), Gustaf Gründgens (König Friedrich Wilhelm III.), Ekkehard Arendt (Prinz Louis Ferdinand), Wladimir Gaiderow (Zar Alexander), Friedrich Kayssler (Freiherr vom Stein), Helene Fehdmer (Gräfin Voss), Paul Günther (Napoleon). P: Henny Porten Film-Produktion GmbH. U: 4.12.1931, Atrium, Berlin.

Inhalt: 1806. Der König von Preußen wird von jungen Offizieren gedrängt, sich gegen Napoleon zu erheben, die alten Generäle jedoch raten zu einem Bündnis mit dem französischen Kaiser. Während einer Theatervorstellung kommt es zum Aufruhr gegen die Franzosen. Der König schliesst, auch auf Ratschlag seiner Frau Luise, einen Pakt mit Russland gegen Frankreich. Der Krieg bricht aus, Preußen wird geschlagen, der König und die Königin müssen nach Ostpreußen fliehen. Luises Versuch, in einer persönlichen Begegnung mit Napoleon eine Ab Schwächung der harten Bedingungen des Friedens von Tilsit zu erreichen, bleibt ohne Erfolg. Wenig später stirbt die Königin.

Wenn man sich mit Sorgfalt und Sachverständnis ausgedacht hätte, wie man das Bild, das das Volk von dieser Königin im Herzen trägt, am besten zerstören könnte, man hätte diesen, genau diesen Film drehen müssen ... Nun hat aber der Fall Henny Porten als Königin Luise noch eine besondere Note. Die Königin Luise war die Idealgestalt einer ganzen Epoche. Die Tugenden

dieser Frau machten ihr Leid erhaben und ihr Leid machte ihre Tugend verehrungswürdig. Henny Porten nun ist auch die Idealgestalt einer ganzen Epoche, allerdings der unsrigen. Und sie verkörpert etwas, was wir nicht sehr mögen. Es ist diese sentimentale Verschiebung der deutschen Frau, diese aufgetragene Süsse, diese volkstümlich zurechtgestutzte Innigkeit, die gerade das kompromittiert, was verherrlicht werden soll ... Sie hätte mehr für das Andenken der Königin getan, wenn sie sie in ihrem früheren Grabe hätte ruhen lassen. (*Emmrich, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 562, 70. Jg., 5.12.1931, Sonnabend-Abend*)

Die Geschichtsbuch-Illustrationen und die Familienidylle, sehr viel Militarismus, ein bisschen Pazifismus und sehr viel unfreiwillige Komik – sammelt man alles dies zusammen und fragt sich dann: Wozu dies alles? ... So muss man zugeben, dass jede eindeutige Antwort auf diese Frage eine unzulässige Stilisierung der Wahrheit ist; denn dieser Film weiss nicht, was Geschichte ist, und er weiss nicht, wer Königin Luise war, und er weiss nicht, was dieser Luise-Film dem Publikum sagen soll. Deshalb ist er im tiefsten unwirksam. (*Ludwig Marcuse, in: Vossische Zeitung, Nr. 574, 5.12.1931, Abend-Ausgabe*)

Es ist sicher, dass Henny Porten und ihre Helfer ein gutes Geschäft machen wollten ... Hätten sie einen schneidend pazifistischen Film, ja, eine deutschfeindliche Verherrlichung Napoleons gemacht, dann hätten ihnen die Vorwärts- und die Mosse-Leser [Mosse: Berliner Zeitungsverleger; die Verf.] die Kassen gefüllt. Hätten sie einen patriotischen Festfilm daraus gemacht: auch dafür ist Konjunktur. Aber sie haben sich an die mittlere Linie gehalten, im Herzen für Pazifismus und Geschäftsgedeihen, nach aussen hin ein wackeres Wort. Dafür

aber ist in Deutschland wohl auf dem Wählermarkt wie auf dem Kinomarkt keine Konjunktur mehr. (*Walter Weber, in: Der Vorstoss, Heft 50, 1. Jg., 13.12.1931*)

... dieser klägliche Kompromiss zwischen Radaupatriotismus und demokratischer Friedensliebe, der eine doppelte Lüge ergab: eine grossdeutsche Pazifistin und eine tragische Walküre. (*Hermann Hieber, in: Die Volksbühne, Nr. 10, 6. Jg., 10.1.1932*)

MÄDCHEN IN UNIFORM

R: Leontine Sagan unter der künstlerischen Oberleitung von Carl Froelich. B: Christa Winsloe und F. D. Andam, nach dem Bühnenstück ‚Gestern und Heute‘ von Christa Winsloe. K: Reimar Kuntze, Franz Weismayr. A: Fritz Maurischat, Friedrich Winckler-Tannenberg. M: Hansom Milde-Meissner. D: Emilia Unda (Fräulein von Nordeck zu Nidden, Oberin), Dorothea Wieck (Fräulein von Bernburg), Hedwig Schlichter (Fräulein von Kesten), Hertha Thiele (Manuela von Meinhardis), Ellen Schwanneke (Ilse von Westhagen). P: Deutsche Film-Gemeinschaft GmbH, Berlin. U: 28.11.1931, Capitol am Zoo, Berlin.

Inhalt: Das Mädchenstift in Potsdam wird von seiner Oberin streng im «preussischen Geist» geleitet. Die Schülerinnen aber verehren alle die junge, verständnisvolle Lehrerin, Fräulein von Bernburg; besonders die empfindsame Manuela von Meinhardis ist ihr zugetan. Nach Meinung der Oberin hat Manuela anlässlich einer Theateraufführung die Regeln des Anstandes verletzt; ihre Bestrafung und Isolierung führen zu einer Auseinandersetzung zwischen der Oberin und der jungen Lehrerin. Nach

einem gerade noch abgewendeten Selbstmordversuch Manuelas bleiben die Schülerinnen geschlossen bei ihrer Lehrerin, während die Oberin «erhobenen Hauptes» den Saal verlässt.

„Mädchen in Uniform“ behandelt – künstlerisch sauber – ein durchaus ‚harmloses‘ Thema, und die politische Tendenz des Films – wenn man überhaupt davon sprechen kann – ist bürgerlich-liberal. (*H[einz] L[üdecke]*, in: *Die Rote Fahne*, 14. Jg., 29. 6.1931)

Der Mädchenfilm ‚Mädchen in Uniform‘ ... gehört zu den grossen Ausnahmeverleistungen des deutschen Films. Ohne zu verniedlichen, ohne durch billige Tendenzeffekte zu verschärfen, hat man die heikle Geschichte aus dem Potsdamer Mädchenstift verfilmt. Mit unglaublichem Geschick sind die Rollen besetzt, die Figuren herausgearbeitet (Regie: Leontine Sagan). Dorothea Wieck, eine wundervolle Erzieherinnenmischung: warmes Herz und kalte Aussprache, schön und leise verkitscht, preußisch mit einem Schuss Wyneken und hinreissend in der Bewegung. Der Lehrkörper, pädagogische Riesenechsen aus der Steinzeit, dürre Gespenster und doch nicht ohne jene wichtigen Augenblicke, in denen erschreckend und peinlich der Gefühlston aus der Jungfer bricht. Aufgeweicht von Tränen und Schwärmerei und in ihren Potsdamer Treibhausgefühlen doch keinen Augenblick unecht – Hertha Thiele ... Dieser Film heisst nicht nur im Programm ein «Gemeinschaftsfilm». Noch im kleinsten Detail wird die Solidarität aller Beteiligten, der kultivierte Geist dieser hoffnungsvollen Gruppe deutlich. Ein Film ohne Männer. Vor allem ohne Männer aus der Friedrichstrasse [in der Friedrichstrasse waren die Büros vieler Filmfirmen; d. Verf.]. Ein Film, in den man vermittels

Notverordnung alle Filmgegner treiben sollte. (*Rudolf Arnheim*, in: *Die Weltbühne*, Nr. 49, 27. Jg., 8.12.1931)

Zum ersten Mal wagt es ein Film, ein Fenster aufzustossen in der muffigen Stube, in der der ‚Geist von Potsdam‘ eingedickt ist. Diese Tragödie eines adligen Mädchenpensionats, in dem Fridericus und Luise wie Gespenster umgehen – eine Tragödie, die durch einen versöhnlichen Schluss nur unvollkommen abgelenkt wird –, räumt gründlich auf mit aller Moral- und Religionsheuchelei, mit der sich eine absterbende Klasse wie mit einem Panzer umgibt. In diesem Panzer droht ein junger, liebes- und lebenshungriger Mensch zu ersticken. Endlich also der längst erwartete Gegenstoss gegen den verdammt patriotischen Kitsch, den namentlich die ‚UFA‘ so wirkungsvoll verbreitete. (*Hermann Hieber*, in: *Die Volksbühne*, Nr. 10, 6. Jg., Jan. 1932)

1932

DER SCHWARZE HUSAR

R: Gerhard Lamprecht. B: Curt J. Braun, Philipp Lothar Mayring, nach einer Idee von Leo Lenz. K: Franz Planer. A: Robert Herlth, Walter Röhrig. M: Eduard Künneke. D: Conrad Veidt (Rittmeister Hansgeorg von Hochberg), Wolf Albach-Retty (Leutnant Aribert von Blome), Mady Christians (Marie Luise), Ursula Grabley (Brigitte), Otto Wallburg (Gouverneur Darmont). P: Ufa. U: 12.10.1932, Ufa-Palast am Zoo, Berlin.

Inhalt: 1812, Preußen ist von den Franzosen besetzt. Rittmeister von Hochberg, der zur Freischar der Schwarzen Husaren gehört, soll im Auftrag des Herzogs von

Braunschweig dessen Braut aus den Händen der Franzosen befreien. Seinem Freund Leutnant von Blome und ihm gelingt dies in einem riskanten Unternehmen. Die Braut des Herzogs aber ist Marie Luise, die Hochberg ihrerseits schon einmal vor einer französischen Patrouille gerettet hat. Seither lieben sich beide. Als Hochberg den Sachverhalt erkennt, verzichtet er auf Luise. Doch der Herzog will ihrer Liebe nicht im Wege stehen und gibt seine Braut frei.

Ein vaterländischer Film im besten Sinne des Wortes. Keine billige Spekulation eines äusserlichen Konjunkturpatriotismus. Ein zu dramatischem Konflikt und Ablauf geknüpftes Wechselspiel menschlicher Beziehungen ... Man könnte von einem grossartig aufgezogenen Abenteuerfilm sprechen, wenn man von den menschlichen und geschichtlichen Beziehungen des Gesamtwerkes einmal absieht. Es gibt Verfolgungen von kühnstem Tempo, es gibt atembeklemmende Spannungen, wo es um Tod und Leben geht. Es gibt «Husarenstreiche», die das Auditorium zu stürmischem Beifall mitreissen. Und es gibt einen tüchtigen Schuss befreienden, auflockernden Humors. Das alles bleibt bei richtig dosierter Publikumswirksamkeit in einem noblen Stil gehalten. (*Hans Wollenberg, in: Licht Bild Bühne, Nr. 242, 25. Jg., 13.10.1932*)

Dieser Operettenkitsch verniedlicht die wirkliche schwere napoleonische Zeit ins Backfischhafte und könnte ganz Dumme zu dem Glauben verführen, dass das sogenannte fremde Joch durch Husarenstreiche abgeschüttelt werden könnte. (*r., in: Vorwärts, Nr. 486, 49. Jg., 14.10.1932, Abend-Ausgabe*)

DIE TÄNZERIN VON SANSSOUCI

R: Friedrich Zelnik. B: F. Carlsen, Hans Behrendt. K: Friedel Behn-Grund. A: Leopold Blonder, Willi Schiller. M: Marc Roland. D: Otto Gebühr (Friedrich der Grosse), Lil Dagover (Barberina Campanini), Rosa Valetti (ihre Mutter), Hans Stüwe (Baron von Cocceji), Hans Mierendorff (Der alte Dessauer), Dr. Manning (Johann Sebastian Bach), Paul Otto (Cagliostro, Graf von Saint-Germain). P: Zelnik-Film GmbH. U: 8.9.1932, Stuttgart / 20.9.1932, Ufa-Palast am Zoo, Berlin.

Inhalt: Die in ganz Europa gerühmte Tänzerin Barberina Campanini wird, als sie sich von Friedrich dem Grossen nicht zu dessen Bedingungen engagieren lässt, unter militärischer Bewachung nach Berlin entführt. Die Feinde Preußens sollen durch eine scheinbare Liebesaffäre des Königs getäuscht und in Sicherheit gewiegt werden. Die Tänzerin, vom Charme des Königs angetan, warnt diesen, als sie zufällig von einem bevorstehenden Verrat erfährt. Eine Liebesaffäre der Tänzerin mit dem Baron von Cocceji, durch die die Barberina den Zorn des Königs zu erregen fürchtet, wird von diesem schliesslich gnädig abgesehen. Der Film zeigt ein Konzert mit Johann Sebastian Bach und «Tanz»-Darbietungen der Barberina.

Die Filmunternehmer wittern nationale Morgenluft, und schon wird wieder ein Fridericusfilm vorgeführt. Aber diesmal werden sie kaum Geschäfte damit machen. Der Stoff ist zu sehr abgegrast und Herr Otto Gebühr, der Leib gewordene Friedrich, ist auch nicht interessanter geworden. Man würde den Geschichtsklitterern zu viel Ehre antun, wenn man auf ihre Kombina-

tionen kritisch eingehen wollte. Die ... «Tänzerin von Sanssouci»... gibt den Vorwand, neben dem kriegerischen Fritz auch den liebenswürdigen zu zeigen. Man will uns weismachen, der König habe für seine 8'000 Taler die Barberina nur engagiert, um seine spionierenden Feinde auf den Gedanken zu bringen, er denke gar nicht mehr an Kriege ... Ausserdem wird er noch als Freund der Armen und Invaliden verherrlicht, wovon die wirkliche Geschichte ganz anderes zu erzählen weiss ... Diese ganze Make ist ebenso unhistorisch wie leichtfertig. Man kriegt allmählich Mitleid mit diesem König, der doch etwas anderes war als eine Art Witze machender Popanz. Geradezu verbrecherisch aber ist es, mit welcher Frivolität hier seine Kriege behandelt werden. Sie scheinen reine Sportsache zu sein, (-r., in: *Vorwärts*, Nr. 440, 49. Jg., 17. 9.1932, *Abendausgabe*)

Dieser Film ist so schlecht, so plump und ungekonnt, dass es sich nicht verlohnte, auch nur ein Wort darüber zu verlieren, wenn es hier nicht darum ginge, wieder einmal festzunageln, wie systematisch das gesunde Gefühl des Volkes gewaltsam verschüttet wird ... Das Volk wird so eingeschätzt, wie es nicht eingeschätzt werden darf: als dumme Masse, die auf jeden Schwindel hereinfällt. (*anon.*, in: *Der Angriff*, Nr. 188, 6.Jg., 19.9.1932)

...Die «Tänzerin von Sanssouci» ... bleibt samt dem zwischen Ballett und Flötenspiel auf Kriege sinnenden «gebürlichen» König Friedrich eine Kostümpuppe, eine verfilmte Lesebuchfigur für die Armen im Geiste. (*Hermann Hieber*, in: *Die Volksbühne*, Nr. 7, 7. Jg., Oktober 1932)

THEODOR KÖRNER

R: Carl Boese, unter der künstlerischen Oberleitung von Rudolf Walter-Fein. B: Franz Rauch. K: Heinrich Gärtner. A: Walter Reimann. M: Werner Schmidt-Boelcke. D: Willi Domgraf-Fassbaender (Theodor Körner), Dorothea Wieck (Toni Adamberger), Lissi Arna (Eleonore von Prohaska), Sigurd Lohde (Major von Lützow). P: Rudolf Walter-Fein Produktion. U: 4.10. 1932, Dresden/14.10.1932, Primus-Palast, Berlin.

Inhalt: Preußen ist von napoleonischen Truppen besetzt. Theodor Körner, patriotischer Student, Dichter und Burschenschaftler, muss nach Wien fliehen, wo er grosse Theatererfolge hat und sich mit der Schauspielerin Toni Adamberger verlobt. Aber bald kehrt er heimlich zurück, um sich dem Freikorps Lützow anzuschliessen. Dort lernt er Eleonore von Prohaska kennen, die ihn heimlich liebt, sich aber als Mann verkleidet und lange unerkannt bleibt. An Körners Bahre trauern zwei Frauen.

Filmtext: Das Volk steht auf, der Sturm bricht los. Wer legt jetzt noch feig die Hände in den Schoss. (*Theodor Körner*)

Deine Freiheitslieder waren meine besten Werber. – Jetzt soll mein Schwert den Takt zu diesen Liedern schlagen. (*Dialog Lützow-Körner*)

In einem einzigen Schlachtgesang Theodor Körners steckt hundertmal mehr von seinem Geiste, als in dieser ganzen Produktion. Den heldischen Geist dieses Dichters und Soldaten zu erfassen und wieder zu lebendigem Erlebnis zu formen, das bleibt Männern von glühender Vaterlandsliebe vorbehalten, die Deutschland im Herzen tragen. (*H.-J. N.*, in: *Der Angriff*, Nr. 221, 6. Jg., 15.10.1932)

Diese Szenen von singenden und fechtenden Studenten, kämpfenden Freischärlern, vom dichtenden, rezitierenden, singenden, sinnenden, entsagenden und kämpfenden Körner sind Schulbuchillustrationen: allerdings recht gute Bilder ... Alles in allem: ein guter Durchschnittsfilm. Aber, meine Herren mit nationalem Filmwillen, das ist nicht genug! Es genügt nicht, nationale Themen so zu verfilmen, dass nur die Leute, die an sich schon dafür begeistert sind, ihre Freude daran haben, sondern man muss einmal einen solchen Film mit einer derartigen künstlerischen Vehemenz, mit einer solchen Schwungkraft machen, dass er über alle Einwände hinwegbraust, alle Zaudernden und Widerstrebenden mitreißt: ein gewaltiges Massenerlebnis wird. (A.H.K., in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 487, 71. Jg., 16.10.1932, *Sonntag-Morgen*)

TRENCK

R: Heinz Paul, Ernst Neubach. B: Heinz Paul, Ernst Neubach, nach dem Roman ‚Trenck, der Roman eines Günstlings‘ von Bruno Frank. K: Carl Drews, Georg Bruckbauer, Karl Hasselmann. A: Erich Czerwonski. M: Hans May, Walter Schütze. D: Hans Stüwe (Trenck), Dorothea Wieck (Amalie, Schwester Friedrichs II.), Theodor Loos (Friedrich II.), Anton Pointner (Trenck, der Pandur), Paul Biensfeld (Friedersdorf), Paul Hörbiger (Präsident des österreichischen Gerichtshofes). P: Phoebus-Tonfilm Prod. GmbH. U: 28.10.1932, Atrium, Berlin.

Inhalt: Der Film zeigt Stationen im Leben des Freiherrn von der Trenck, Günstling Friedrichs des Grossen. Wegen der heimlichen Liebe zu Amalie, der Schwester des

Königs, lässt Friedrich Trenck fallen und zu Festungshaft verurteilen, aus der Trenck nach Österreich und Russland fliehen kann. Wieder in Preußen, wird er in die Kasematten von Magdeburg geworfen. Amalie, die Stiftsdame im Quedlinburger Kloster werden musste, kämpft vergeblich um seine Begnadigung. Nach elf Jahren Kerker kommt er frei, aber erst nach Friedrichs Tod darf er Amalie noch einmal sehen. Er bringt ihr seine Memoiren: sie sind Friedrich gewidmet.

Die Beweihräucherung des Tyrannen von Potsdam, die patriotische Ausschlachtung seiner Kriege ist den Nutzniessern dieser Materie allmählich doch über geworden. Das Verdienst des neuen Films ist es, den vielberufenen Friedrich einmal von einer anderen Seite zu zeigen ... der Film [springt] mit den geschichtlichen Vorgängen ziemlich frei um, übertreibt die Rolle Trencks ... und gibt nur die sensationellen Seiten dieses Abenteuerlebens in sehr lockerem Gefüge. Die wertvollen Zeitdokumente, die man aus Trencks Memoiren hätte gewinnen können, sind vernachlässigt. Aber immerhin, der Zuschauer kriegt einen schönen Begriff davon, was für eine Gerechtigkeit in Preußen herrschte und mit welcher Grausamkeit selbst ehemals königliche Günstlinge gemartert wurden. (D. [ps: Ernst Degner?], in: *Vorwärts*, Nr. 512, 49. Jg., 29.10.1932, *Abend-Ausgabe*)

Theodor Loos, der den Preußenkönig spielt ... der unbeugsame harte Friedrich, der immer und überall seinen Willen behauptet, der das Leben der beiden Menschen, die er liebt: Amalie und Trenck, zerbricht, und als einsamer, verbitterter Mann stirbt. Der heroische Wille, das arme und kleine Preußen gross zu machen, bestimmt sein Handeln, sein Pflichtbewusstsein, das

in allem ausschlaggebend ist, lässt auch seine Härte und seine Ungerechtigkeit dem Trenck gegenüber in anderem Lichte erscheinen ... Es berührt sympathisch, dass man darauf verzichtet hat, altbeliebten «Fridericuszauber» mit Marschmusik, aufziehenden Regimentern und Königshuldigung in die Handlung zu tragen, dass man neben dem Licht auch die sehr starken Schatten zeigt, (j. [ps: Ina-Maria Jünemann], in: *Germania*, Nr. 302, 62. Jg., 30.10.1932)

1933

DER CHORAL VON LEUTHEN

R: Carl Froelich, Mitarbeit: Arzen von Cserépy, Walter Supper. B: Johannes Brandt, Ilse Spath-Baron, nach dem Roman ‚Fridericus‘ von Walter von Molo und nach einer Idee von Friedrich Pflughaupt. K: Franz Planer. A: Franz Schroedter. M: Marc Roland. D: Otto Gebühr (Der König), Olga Tschschowa (Gräfin Mariann), Elga Brink (Komtesse Charlotte), Harry Frank (Hans von Wustrow), Werner Finck (Christian, Kandidat der Theologie), Josef Dahmen, Veit Harlan (Georg und Paul, friderizianische Soldaten). P: Froelich-Film GmbH. U: 7.3.1933, Ufa-Palast am Zoo, Berlin (Vorabauführung: 3.2.1933, Stuttgart). V/F: 5. 9.1955

Inhalt: 1757. Die preußische und österreichische Armee stehen sich gegenüber. Preußen scheint geschlagen, die Armee ist demoralisiert: Stimmungsbilder aus den beiden Hauptquartieren, die durch die Liebesgeschichte zwischen einem preußischen Offizier und einer österreichischen Komtesse verbunden werden. Es gelingt Friedrich, die Österreicher zu täuschen und bei

Leuthen zu umzingeln. Getreu der Legende nimmt er allein das feindliche Hauptquartier gefangen. Der Film endet mit der Schlacht bei Leuthen und dem Sieg Preußens.

Der grösste Teil der Besucher war gewillt, sich von dem Film beeindrucken und aufrütteln zu lassen. Wenn Friedrich der Grosse auch nur im Bilde erschien, donnerte zumeist der Applaus los, den gleichen Effekt hatte das Vorbeiziehen der preußischen Formationen, mit ihren zeretzten, alten Fahnen ... Das Einprägsamste eine Szene, in der der König selbst die Wankenden wieder vorwärtstreibt und die Fahne voranträgt. Das war noch ein anderer Krieg, ohne Telefon und Etappe ... Wie die Aufführungen dieses Films in vielen deutschen Städten bereits bewiesen haben, kommt das Werk dem seelischen Empfinden weiter Kreise des deutschen Volkes entgegen ... (*Georg Herzberg*, in: *Film-Kurier*, 8.3.1933)

Dieser Film ... beleuchtet eindringlich, wie sehr der scheinhistorische Film das Geschichtsbewusstsein des Volkes, eine nationale Substanz also, zersetzt... Was ist der Sinn der Fridericus-Bemühung? Es kann nur dieser sein: eine Maske zu verehren, denn eine Maske, auch wenn sie noch so porträtähnlich zurechtgeschminkt wird, fordert nichts als den Eintrittspreis, Friedrich aber ist eine Aufgabe, fordert Dienst und Opfer, fordert alle und alles für den Staat. Die Fridericus-Legende ist nichts als die Ausrede von solchen, die vor den ungehissenen Fahnen Preußens geflohen sind ... (*F.L.*, in: *Die Tat*, Heft2, 25. Jg., Mai 1933)

«Das war'n ein paar Wochen in Döberitz!

(Es kannte sich selber nicht wieder.) Da kamen die Mannen vom ollen Fritz
Gebührend bewundert hernieder.

Da hat es geknallt und getätätetät,
Und fragst du, was soll das bedeuten:
Es wurde ein Stückchen Historie ge-
dreht

In Döberitz alias Leuthen.

Und schliesslich als göttliches happy-
end

Geht der Feind dem Freund in die
Schlinge.

Der Herr, den man über dem Ganzen er-
kennt,

Ist Froelich (und guter Dinge).»

(Werner Finck, in: *Bunte Reklame Zeitung
des Verleiher-Kollektivs zum Film ‚Der
Choral von Leuthen‘, auch in: Reichsfilm-
blatt Nr. 52, 14.12.1932*)

Die Rolle des Kandidaten der Theologie
an Werner Finck zu vergeben, war ein ar-
ger, unverzeihlicher Missgriff der Froelich-
GmbH. Gegen sein Spiel ist nichts einzu-
wenden ... aber die Person ist es ... Ein
Mann, der zu den verheerendsten Gestalten
der Berliner Asphaltkultur gehört. Ein
Mann, der sich nicht entblödete, in alberner
Weise die Gefühle des nationalen, reli-
giösen Deutschland in den Schmutz zu zie-
hen, passt nicht in die Darstellung eines na-
tionalen Films ... Dieser ‚grosse Dichter‘
Werner Finck, der von Krieg und Helden-
tum keine Ahnung hat, muss ausgerechnet
auf den Feldern von Leuthen den Helden-
tod sterben! (*Stahlhelm-Zeitung ‚Frideri-
cus‘, zitiert aus: Werner Finck, Fincken-
schläge, Gesammeltes aus fünfundzwanzig
Lenzen, Berlin-Grunewald 1953, S. 4*)

1935

DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG

R: Hans Steinhoff. B: Thea von Harbou,
Rolf Lauckner. K: Karl Puth. A: Fritz Mau-
rischat, Weber. M: Wolfgang Zeller. D: E-
mil Jannings (König Friedrich Wilhelm I.),
Werner Hinz (Kronprinz Friedrich), Leo-
poldine Konstantin (Königin Sophie),
Carola Höhn (Kronprinzessin), Marieluise
Claudius (Prinzessin Wilhelmine), Claus
Clausen (Leutnant Katte), Georg Alexander
(Erbprinz von Bayreuth). P: Emil Jannings-
Film der Dekafilm-Produktion. U: 29.1.
1935 Universum, Stuttgart / 5.2.1935, Ufa-
Palast am Zoo, Berlin. V/F: 4.8.58

*Inhalt: Der Kronprinz Friedrich widersetzt
sich dem strengen Erziehungsreglement
seines Vaters, Friedrich Wilhelm I. Ständig
kommt es zu Auseinandersetzungen, die
schliesslich zum Bruch zwischen Vater und
Sohn führen. Ein Fluchtversuch, den Fried-
rich mit Hilfe seines Freundes Leutnant
Katte unternimmt, wird verraten. Beide
werden verurteilt; Katte wird vor den Au-
gen des Kronprinzen hingerichtet. Fried-
rich unterwirft sich dem König und wird zu
Verwaltungsaufgaben aufs Land geschickt.
Erst Jahre später findet eine neue Begeg-
nung zwischen Vater und Sohn statt; aber
beide bleiben sich fremd. Erst am Sterbe-
bett des Vaters kommt es zur Versöhnung.
Friedrich wird König.*

Filmtext: Ich will Preußen gesund machen.
Und wer mich daran hindert, ist ein Lump.
(Friedrich Wilhelm I.)

Es ist besser, dass ein Leutnant Katte
stirbt, als dass das Recht kommt aus der
Welt. (Friedrich Wilhelm I.)

Der König mordet nicht. Sein Wille ist
Gesetz. Und was sich ihm nicht beugt, muss

er vernichten. (*Ein Offizier*)

Das ist ein Film. Der deutsche Film. Endlich ... Ein Stück Geschichte wird aufgerollt ... hier wird – mit einer dichterischen Kraft und einer filmischen Meisterschaft ohnegleichen – an Hand eines Menschenschicksals das Schicksal eines Volkes gestaltet. (anon., in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 47, 48. Jg., 6.2.1935)

Dieser Jannings-Film ... bemüht sich um die tiefere geschichtliche Bedeutung der Vorgänge. Hier verkörpert der alte König das harte Gesetz letzter Pflichterfüllung einem Sohn gegenüber, der noch nicht gelernt hat, dieses aufdringliche, verdammte «Ich» beiseitezustellen. (W. Fiedler, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 62, 74. Jg., 6.2.1935, *Mittwoch-Abend*)

Für die alte Generation ein elegisches Wiedersehen, für die junge ein Anlass betroffen-ehrfürchtigen Staunens (Sa. [ps: Paul Sackardt], in: *Katholischer Filmdienst*, Kritik-Nr. 9702, Nr. 49, 13. Jg., 30. 11.1960)

Der Film ist vollgestopft mit nazistischer Ideologie, und doch benutzte er dazu nicht willkürlich die preußische Legende vom Ungehorsam und von der Folgsamkeit des Kronprinzen Friedrich. Selbst ohne die aktuellen Ausschmückungen der Ära Goebels verrät der Film eine fatale Affinität von dekadentem Preußentum und Faschismus. (kub [ps: Dietrich Kuhlbrodt], in: *Filmkritik* Nr. 2, Heft 50, 5. Jg., 1961)

ANEKDOTEN UM DEN ALTEN FRITZ

R: Phil Jutzi. B: Egon Zieseemer. K: Georg Krause. A: Heinz Richter. M: Heinz Pauch. D: Theodor Loos (Der Alte Fritz), Karl Meixner (Voltaire), Hans Schneider (Der Adjutant), Walter Kynast (Leutnant von

Froben), Horst Teetzmann (Ein Page), Alfred Stratmann (Der Müller). P: KU Filmproduktion und Vertrieb.

Inhalt: Eine Stammtischrunde, die sich preußische Anekdoten erzählt, bildet die Rahmenhandlung für einige Episoden aus dem Leben Friedrichs des Grossen, die Einigung mit dem Müller von Sanssouci, die Verspottung Voltaires und die Fürsorge für den armen Pagen.

DER HÖHERE BEFEHL

R. Gerhard Lamprecht. B: Philipp Lothar Mayring, Kurt Kluge, Karl Lerbs. K: Robert Baberske. A: Hans Sohnle, Otto Erdmann. M: Werner Eisbrenner. D: Karl Ludwig Diehl (Rittmeister von Droste), Gertrud de Lalsky (Majorin Trass), Heli Finkenzeller (Käthe, ihre Tochter), Lil Dagover (Madame Martin), Siegfried Schürenberg (Lord Beckhurst), Aribert Wäscher (Advokat Menecke), Friedrich Kayssler (Der General), Eduard von Winterstein (Der Major), Hans Leibelt (Bürgermeister Stappenbeck). P: Ufa. U: 30.12.1935, Ufa-Palast am Zoo, Berlin. V.

Inhalt: Der englische Gesandte Beckhurst, der inkognito in einer Postkutsche von Berlin nach Perleberg reist, nimmt unterwegs eine französische Schauspielerin auf, die vorgibt, mit ihrem Wagen verunglückt zu sein. In Wahrheit arbeitet sie für den Geheimdienst Napoleons, der den Gesandten um jeden Preis in seine Hand bekommen will. Der Stadtkommandant von Perleberg, Rittmeister von Droste, gibt dem Gesandten Soldaten als Geleitschutz mit, obwohl ihm dies wegen Preußens Bündnis mit Napoleon streng verboten ist; er handelt eigenmächtig aus vaterländischem Pflichtgefühl.

Nach allerlei Verwicklungen kann Beckhurs seine Mission vollenden; der Stadtkommandant wird degradiert, er muss auf Napoleons Verlangen den Abschied nehmen und ausser Landes gehen.

Das ist ein gutes, hartes, männliches Thema. Gerhard Lamprecht hat eine Geschichte in Bildern erzählt, die ein Stück Geschichte enthält und preußische dazu. Von Männern des Schlages, wie es der Stadtkommandant von Perleberg war, erhielten die grossen befreienden Wandlungen der Geschichte entscheidenden Anstoss. Darin liegt die lehrhafte Bedeutung des Films. (*E. Naujoks, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 609, 74. Jg., 31.12.1935, Dienstag-Abend*)

«Der höhere Befehl» wandelt das Motiv der höchsten vaterländischen Pflicht, die jeder Rücksicht und anderen Gehorsamspflicht überlegen ist, im Rahmen einer historischen Handlung aus Preußens schwerster Zeit mit reifem Können ab. (*js., in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 608, 74. Jg., 31.12.1935, Dienstag-Morgen*)

1936

FRIDERICUS

R: Johannes Meyer. B: Erich Kröhnke, Walter von Molo, nach dem gleichnamigen Roman Walter von Molos. K: Bruno Mondini. A: Hans Sohnle, Otto Erdmann. M: Marc Roland. D: Otto Gebühr (Friedrich der Grosse), Hilde Körber (Wilhelmine von Bayreuth), Lil Dagover (Madame Pompadour), Agnes Straub (Zarin Elisabeth), Käthe Haack (Kaiserin Maria Theresia), Bernhard Minetti (Graf Wallis), Paul Dahlke (Feldmarschall von Dessau), Paul Westermaier (Musketier Mampe). P: Diana-Tonfilm-GmbH. U: 8.2.1937, Ufa-Palast am Zoo, Berlin. V.

Inhalt: Der Film behandelt die letzten Ereignisse des Siebenjährigen Krieges. Das Preußenheer, schon fast völlig aufgerieben, wird von Franzosen und Österreichern hin- und hergejagt. Friedrich der Grosse sieht Preußen durch drei feindliche Frauen bedroht: Maria Theresia, die Pompadour und die Zarin Elisabeth. Aber Pflichterfüllung und Opferbereitschaft, behauptet der Film, retteten Preußen aus aussichtsloser Lage und führten es zum Sieg. In einigen Episoden streift der Film Friedrichs persönliches Schicksal (Hofintrigen, der Tod seiner Schwester Wilhelmine von Bayreuth etc.)

Filmtext:

194. Nah. Friedrich, ein Landrat, ein Dorfschulze.

Friedrich verärgert: «Warum führe ich denn Krieg?»

Landrat, mit falschem Pathos, den Kopf hochwerfend: «Um Ruhm und Ehre, Majestät!»

Friedrich, einen gefährlichen Ausdruck im Gesicht, zum Dorfschulzen: «Was meint Er?»

Der Dorfschulze, ganz schlicht: «Für den Frieden, Herr König!» Friedrich, über die Antwort sichtlich erfreut, nickt dem Dorfschulzen zu und sagt: «Bravo!»

Dann, etwas verächtlich, zum Landrat: «Von dem kann er was lernen!»

Landrat, sich windend: «Majestät ...!»

195. Gross. Friedrich, böse: «Halt Er's Maul! Für den Frieden! Merk' Er sich das!»

(*Aus dem Manuskript zu 'Fridericus', zitiert nach: Filmwelt Nr. 35, 30.8.1936*)

Es wird hier nicht so sehr grosse Geschichte, als geschichtliche Grösse in Bildern vorgeführt, die meist auf dem Anekdotischen aufbauen. Es gibt auch nicht ei-

gentliche Gegenspieler. Die feindlichen Höfe, ihre Diplomaten, Generäle und Soldaten, sind bei aller Pracht und Mächtigkeit nur die Schatten, die sich über dem Bilde des Königs zusammenballen, damit sein Wesen sich erst recht entfalte, mit schlichter Kraft sich selbst behaupte bis zum Sieg, der nur Auftakt wird zu neuer friedlicher Aufbauarbeit. (Otto Herrmann, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 66, 76. Jg., 9. 2.1937, Dienstag-Abend)

Die Historie klingt ohne Pathos auf. Dieser König ist ein Mensch vor allem, der durch die Stationen menschlicher Leiden, Sorgen und Nöte in die Einsamkeit seines Führertums tritt. Über Zweifel, Hoffnungslosigkeit, Gezänk und Intrige schlägt er sich gegen eine Welt von Feinden – um des Friedens willen. (Hans H. Henne, in: *Der Angriff*, Nr. 34, 11. Jg., 10.2.1937)

Dieser Film macht bewusst, wie sehr Friedrich der Grosse ... alles auf die letzte Karte setzen musste, wie sehr aber seine Soldaten, die Generale sowohl wie die einfachen Leute, abgekämpft, des Krieges müde, ohne die notwendige Zufuhr, durchhalten, weil sie mit «ihrem Fritzen» nur noch zu leben haben, wenn sie zum Sterben bereit sind. (Heinrich Bachmann, in: *Germania*, Nr. 41, 67. Jg., 10.2.1937)

HEITERES UND ERNSTES UM DEN GROSSEN KÖNIG

R: Phil Jutzi. B: Egon Ziesemer. K: Georg Krause. A: Heinz Richter. M: Heinz Pauch. D: Otto Gebühr (Friedrich der Grosse), Hans Mierendorff (Der Invalide), Walter Kynast (Adjutant), Franz Fiedler (Matthias Kappel), Bruno Ziener (Der Pastor), G. H. Schnell (Baron Warkotsch). P: KU Filmproduktion und Vertrieb. V.

Inhalt: Als Rahmenhandlung dient das Gespräch zweier Schuljungen, die sich Anekdoten über Friedrich den Grossen erzählen. Die erste Episode handelt von einem Kriegsinvaliden, der um höhere Pension nachsucht, die ihm – nicht zuletzt wegen seiner Schlagfertigkeit vom König bewilligt wird. Die zweite Episode zeigt den Gewissenskonflikt des Jägers Kappel zwischen Gehorsam und eigener Verantwortung. Kappel entscheidet sich gegen seinen Herrn, der Preußen verraten will und für seine Verantwortung gegenüber Preußen und dem König.

1937

DER BIBERPELZ

R: Jürgen von Alten. B: Georg C. Klaren, nach der gleichnamigen Komödie Gerhart Hauptmanns. K: Georg Krause. A: Arthur Günther, Robert Dietrich. M: Leo Leux. D: Heinrich George (von Wehrhahn, Amtsvorsteher), Ida Wüst (Frau Wolff, Waschfrau), Rotraut Richter (Adelheid), Sabine Peters (Leontine), Ewald Wenck (Julius Wolff). P: F.D.F. Fabrikation deutscher Filme GmbH. U: 3.12.1937, Breslau /16. 12. 1937, Atrium, Berlin.

Inhalt: Politisch entschärfte Fassung der Komödie um die Mutter Wolfen, eine arme Waschfrau, die stiehlt, und den Amtsvorsteher Baron von Wehrhahn, der ihr nicht auf die Schliche kommt, weil er mit der Ermittlung gegen angebliche Staatsfeinde beschäftigt ist.

Die beiden einzigen Schauplätze des Stückes sind mit bewundernswerter Erfindungsgabe vervielfältigt worden und der Dialog, der auf der Bühne durch beziehungsreiche Andeutungen und Berichte die Spannung verdichtet, weil der Zuschauer seine eigene

Phantasie walten lassen kann, muss hier notwendigerweise flächiger werden und an Hintergrund verlieren, weil er auf die Augenblickswirkung angewiesen ist und alle handlungswichtigen Vorgänge im Bilde gezeigt werden. (*Liselotte von Tiedemann, in: Berliner Tageblatt, Nr. 595/96. 66. Jg., 18.12.1937, Grosse Ausgabe*)

Warum soll ein Biberpelz im Film nicht karikieren und seinen Spott mit den Menschen und Begebenheiten treiben? Warum soll er nicht verschmitzt lächeln über die Schwächen einer Zeit, die – ihre Schwächen hatte? Alles ist erlaubt. Frei ist die Kunst; sie braucht nur die Flügel zu schwingen und in die Lüfte zu steigen. Schiesst sie zwar so schnell in die Höhe, dass sie in die Regionen der Burleske gerät, dann kann sie das Pech haben, dass ihr-das Fell platzt... Wer über die Vergangenheit lächelt und lächeln möchte, muss hoch darüberstehen, schon als Autor ... mehr noch als Spielleiter ... (*Robert Volz, in: Völkischer Beobachter, Nr. 353, 50. Jg., 19.12.1937, Norddeutsche Ausgabe*)

DER KATZENSTEG

R: Fritz Peter Buch. B: Hans H. Zerlett, nach dem gleichnamigen Roman von Hermann Sudermann. K: Georg Krause. A: Karl Machus, Bruno Monden. M: Walter Gronostay. D: Fritz Reiff (Graf Schranden), Hannes Stelzer (Werner, sein Sohn), Willi Schur (Tischler Hackelberg), Brigitte Horney (Regine, seine Tochter), Eduard von Winterstein (Pfarrer Götz). P: Euphono-Film GmbH. U: 12.1.1938, Ufa-Theater Kurfürstendamm, Berlin. V:

Inhalt: Politisch verschärfte Version des gleichnamigen Films von 1927, R: Gerhard Lamprecht

Die Zeit des preußischen Niederbruches um 1807 wird ausgezeichnet vom Regisseur Fritz Peter Buch in knappe Bilder gefasst... Es ist kein Zufall, dass man den Katzensteg so oft verfilmte. Denn schon bei Sudermann ist er eine Schwarz-weiss-Zeichnung, bei der selbst die guten Schatten eben Schatten sind. (*Ernst Jerosch, in: Berliner Tageblatt, Nr. 19/20, 67. Jg., 13.1.1938, Grosse Ausgabe*)

Ein Film, sehr frei nach Sudermann. ... H. Zerlett ... schrieb die Filmfabel und bevorzugte die Methode der lockeren Darstellung. Aus einem Problem wurde ein Histörchen; und die Gestalten erhielten risikolose Gesichter; (*Hans Homberg, in: Völkischer Beobachter, Nr. 14, 51. Jg., 14.1.1938, Norddeutsche Ausgabe*)

LA GRANDE ILLUSION (DIE GROSSE ILLUSION)

R: Jean Renoir. B: Charles Spaak, Jean Renoir. K: Christian Matras. A: Lourié. M: Joseph Kosma. D: Jean Gabin (Leutnant Maréchal), Dita Parlo (Die Bäuerin), Pierre Fresnay (Leutnant de Boeldieu), Erich von Stroheim (Kommandant von Rauffenstein). P: R. A. C. (Les Réalisations d'Art Cinématographique). U: 4.6.1937, Marivaux-Kino, Paris / Oktober 1947 (OF mitdt. Untertiteln) / 4.11.1959 deutsch synchron. Fassg., Astor-Kino, Berlin.

Inhalt: Maréchal und de Boeldieu, französische Leutnants, geraten in deutsche Gefangenschaft. In einem der Lager, die sie durchlaufen, ist von Rauffenstein Kommandant, ein «preußischer» Militär. Besonders de Boeldieu gegenüber verhält er sich unvorkommend. Beide sind adlig, beginnen aber zu begreifen, dass ihr sozialer Status

bald nichts mehr gelten wird. Boeldieu verhilft Maréchal und einem anderen Gefangenen, dem Juden Rosenthal, zur Flucht, wird dabei aber von Rauffenstein erschossen. Bevor Maréchal und Rosenthal die rettende Schweizer Grenze überschreiten, erzählt der Film die Begegnung der beiden mit einer deutschen Bäuerin, die sie für eine Zeit bei sich aufnimmt. Maréchal und die Frau verlieben sich, müssen sich aber wieder trennen.

Filmtext: Wenn ein Mann aus dem Volke stirbt, ist es schrecklich. Aber für sie und für mich ist der Tod eine gute Lösung. (*de Boeldieu zu von Rauffenstein*)

... eine Illusion war es ... dass gerade dieser Film im gefährlich schwelenden Jahr 1939, als Appell an den Gegner, gehört und verstanden werden könnte. Denn das deutsche Propagandaministerium schwieg ihn einfach tot. Die deutsche Jugend wurde ja gerade auf «Härte» dressiert. War der Hauptdarsteller Erich v. Stroheim nicht ein abtrünniger ehemaliger österreichischer Offizier? Niemand als gerade dieser Stroheim konnte den Offizier der alten Schule so vollendet spielen, echt und wohlbekannt bis in die kleinste Geste, noch durchdrungen von der Tradition der «Ritterlichkeit», mit der dann Hitler so entschieden aufräumte. Es ist bekannt, dass die zahlreichen Offiziere der «alten Schule» trotzdem gehorcht haben und die unmenschlichsten Befehle Weitergaben und ausführten. (*W. Lg., [ps: Walter Lennig], Berliner Zeitung, Nr. 251, 3. Jg., 28.10.1947*)

... Erich von Stroheim [erhielt] die Rolle des deutschen Offiziers, der ursprünglich nur einige Repliken zu sprechen hatte. Und damit wurde das Verhältnis des preußischen Junkers zu dem französischen Aristokraten bestimmender Schwerpunkt des Films ... Die beiden Adligen, die ein gemeinsamer Ehrenkodex, verwandte Her-

kunft und Manieren verbinden, umgibt das Bewusstsein, einer aussterbenden Klasse anzugehören, wie eine tragische Gloriole. Besonders Erich von Stroheim, den im Film seine Kriegsverletzungen zum Amt des Aufpassers nötigen, stilisiert seine Rolle (nicht ohne Suggestion) zum Portrait des hoffnungslos heroisch Ausharrenden. Nirgendwo ist aber die Rede von den realen Privilegien, die den Angehörigen dieser Klasse die Ausbildung ihrer Manieren ermöglichten; nichts von der Fragwürdigkeit wird spürbar, die doch im Begriff des «höflichen Krieges» liegt. Wie wenig solche Verklärung aristokratischer Lebensart mit der Wirklichkeit zu vereinen ist, beweist die Sentimentalität mehrerer Episoden, nicht zuletzt der Sterbeszene, in welcher der dahinscheidende de Boeldieu bis zum letzten Atemzug «Haltung» beweist. (*U[lrich] G[regor], in: Filmkritik Nr. 10/1959*)

DER ZERBROCHENE KRUG

R: Gustav Ucicky, unter der künstlerischen Oberleitung von Emil Jannings. B: Thea von Harbou, nach der gleichnamigen Komödie von Heinrich von Kleist. K: Fritz Arno Wagner. A: Robert Herlth. M: Wolfgang Zeller. D: Friedrich Kayssler (Walter, Gerichtsrat), Emil Jannings (Adam, Dorfrichter), Max Gülstorff (Licht, Schreiber), Lina Carstens (Frau Marthe Rull). P: K.J. Fritzsche Produktion der Tobis Magna. U: 19.10.1937, Ufa-Palast am Zoo, Berlin. V/F: 9.2.53

Inhalt: Der Dorfrichter Adam leitet einen Prozess zwischen zwei streitenden Parteien. Da er selbst der unerkannte Täter ist, versucht er, einen Schuldigen zu finden.

Aber der Gerichtsrevisor Walter, der die Verhandlung beobachtet, verhilft der Gerechtigkeit zum Sieg.

Ein grosser Teil der Leistung dieses Films entfällt auf die Künstler der Technik. Arno Wagner an der Kamera und Herlth als Gesamtausstatter bauen, beleuchten, zerteilen, gliedern auf und zeigen einen einzigen Raum so, dass er zum Panorama der ganzen Welt menschlicher Schwäche und menschlicher Klugheit wird. (*Albert Schneider, in: Licht Bild Bühne, Nr. 244, 30. Jg., 20.10.1937*)

... die Gesetzmässigkeit der Bühne, die die ganze Struktur des Lustspiels bedingt, [wird] dem Film oktroyiert, der ganz anderen Gesetzen gehorcht. Man wird sagen, dass dieser Film sich ja nicht in starren Bühnenkulissen bewegt, sondern dass die Kamera in vielen Einstellungen einmal diesen, einmal jenen Ausschnitt aus der Szene zeigt. Gewiss, soweit hat man die äussere Form den filmischen Erfordernissen angeglichen ... Die Anpassung an das Filmische ist also in dem vorliegenden Werk nur sehr äusserer Art. Die immanente Formgesetzmässigkeit des Bühnenstückes ist geblieben. (*Günther Schwark, in: Film-Kurier, Nr. 244, 19. Jg., 20.10.1937*)

1938

DER MAULKORB

R: Erich Engel. B: Heinrich Spoerl, nach seinem gleichnamigen Roman. K: Reimar Kuntze. A: Robert Herlth. M: Peter Kreuzer. D: Ralph Arthur Roberts (Staatsanwalt), Hilde Weissner (Elisabeth, seine Frau), Charlotte Schellhorn (Trude, deren Tochter), Will Quadflieg (Rabanus, Maler), Theodor Loos (Oberstaatsanwalt). P:

K. J. Fritzsche Produktion der Tobis Magna. U: 10.2.1938, Tauentzien-Palast, Berlin.

Inhalt: Ein Staatsanwalt, der im Zustand der Volltrunkenheit dem Denkmal seines Landesherrn einen Maulkorb umgehängt hat, übernimmt die Ermittlung des Falles, ohne zu ahnen, dass er selbst der gesuchte Täter ist. Frau und Tochter durchschauen die Situation. Ein Augenzeuge, der Kunstmaler Rabanus, schweigt, weil er in die Tochter verliebt ist. Durch ihr gemeinsames Eingreifen kann der Staatsanwalt gerade noch vor einer Blamage bewahrt werden. Am Ende akzeptiert er den Maler, gegen dessen Lebenswandel er früher Vorbehalte hatte, als Schwiegersohn.

[Der Film] ist, wie das Buch, heiter, manchmal übermütig, und dennoch sind in ihm versteckt – aber für den, der das Ohr zu spitzen vermag – doch merkbar Weisheiten enthalten, die nicht nur der blossen Unterhaltung dienen, sondern über den Tag hinaus reichen. So entstand ein Filmwerk, dem neben Ironie, Satire und Scherz auch die tiefere Bedeutung nicht fehlt. (*Helmut Hölscher, in: Berliner Lokal Anzeiger, Nr. 36, 56. Jg., 11. 2.1938. VIF: 7.2.56*)

PREUBISCHE LIEBESGESCHICHTE / LIEBESLEGENDE

R: Paul Martin. B: Rolf Lauckner, Paul Martin. K: Robert Baberske. A: Willy Schiller, Karl Haacker. M: Harald Böhmelt. D: Carl Günther (König von Preußen, Friedrich Wilhelm III.), Hans Nielsen (Kronprinz Friedrich Wilhelm), Willy Fritsch (Prinz Wilhelm), Lida Baarova (Prinzessin Elisa von Radziwill). P: Ufa. U: Der Film wurde nach seiner Fertigstellung von der Zensur im Dezember 1938 verboten; im März 1950 wurde er von der Frei-

willigen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft unter dem Titel ‚Liebeslegende‘ freigegeben; am 12.4.1950 Kinostart in den Kammerlichtspielen/ München und in anderen Grossstädten.

Inhalt: Der Film erzählt die Liebesgeschichte zwischen Prinz Wilhelm, dem späteren Kaiser Wilhelm I., und der polnischen Prinzessin Elisa Radziwill. Die Verbindung der beiden scheitert an der Staatsräson.

Am Schluss wissen wir leider allzu genau, wie weh unglückliche Liebe tut. Lida Baarova stirbt den gepflegtesten Leinwandtod an gebrochenem Herzen, der je gestorben wurde. (*LM [ps: Ludwig Maurer], in: Spandauer Volksblatt, Nr. 1253, 5. Jg., 13.7.1950*)

Der Europa-Verleih hat es für nötig befunden, den Titel dieses «Überläufers» in «Liebeslegende» umzutaufen. Aus Angst, irgendjemand könnte sich an dem Wort «preußisch» stossen. Eine überflüssige, eine lächerliche Befürchtung! ... Kein Mensch nimmt an den zahllosen Filmen Anstoss, die ein Kapitel aus der Zarenzeit erzählen, warum also die Furcht vor dem Wort preußisch? ... Ein reifes, rundes Kunstwerk aus der Schaffenszeit der Ufa-Könner. Wenn Goebbels ihn kurz nach seinem Erscheinen verbot, so hatte das völlig private Gründe, er erinnerte nämlich unliebsam an den Skandal, den die Beziehungen des amourösen «Paladins» Hitlers zu der tschechischen Schauspielerin Baarova aufwirbelten ... Im Übrigen hat der Film die kühle Berlin-Potsdamer Atmosphäre ausgezeichnet eingefangen, umso eigenartiger hebt sich das schmerzlich-süsse Idyll der beiden unglücklichen Fürstenkinder von dem Hintergrund des preußischen Imperativs der Pflicht ab. (*H[einz] K[och], in: Göttinger Tageblatt, Nr. 291, 63. Jg., 12.12.1951*)

1939

ROBERT KOCH

R: Hans Steinhoff. B: Walter Wassermann, C.H. Diller. K: Fritz Arno Wagner. A: Fritz Lück, Heinrich Weidemann. M: Wolfgang Zeller. D: Emil Jannings (Dr. Robert Koch), Werner Krauss (Virchow), Viktoria von Ballasko (Schwester Else), Raimund Schelcher (Fritz), Hildegard Grethe (Frau Koch), Bernhard Minetti (Gesundbeter), Dr. Prasch (Kaiser Wilhelm I.), Paul Dahlke (Lehrer). P: Tobis. U: 27. 9. 1939, Ufa-Palast am Zoo, Berlin. V/F: 13. 3. 50

Inhalt: Leben und Arbeit Robert Kochs, des Arztes und Forschers, der den Tuberkulose-Erreger entdeckte. Der lange Kampf Robert Kochs um Anerkennung durch die Fachwelt, insbesondere durch seinen «Gegenspieler» Virchow.

Filmtext: Ihr jungen Menschen, ihr werdet mich verstehen, wenn ich sage, dass es kein Leben und kein Vorwärts zu grossen Zielen gibt ohne Opfer. Ich weiss, dass das Grosse und Gute in euch weiterlebt, in eurem Geist, in euren jungen Herzen. Wenn einmal die Fackel aus unseren Händen gleitet, reissst ihr sie wieder hoch und tragt sie in den neuen, schöneren Tag hinein! (*Dr. Koch an die Jugend*)

Emil Jannings [glückte es] durch die Mittel der Ruhe und Beharrlichkeit, ein sicheres Bild des grossen Arztes zu entwerfen, der auszog, den Erreger der Tuberkulose zu finden, und der mit nachtandlerischer Sicherheit durch einen Strom von Anfeindungen watete, um am Ende als Sieger bescheiden zu bleiben. Denn: Die Sache ist alles, die Person ist nichts (*Hans Homberg, in: Völki-*

scher Beobachter, Nr. 271,52. Jg., 28.9.1939, Norddeutsche Ausgabe)

Er geht gegen den Bazillus vor wie ein Feldherr: «Wo steckt der Feind, wie sieht er aus, mit welchen Waffen kann ich ihn bekämpfen?» Wenn Koch einmal ‚fällt‘, kann er seine «Waffe weitergeben in die Hände derer, die nach uns kommen. Der Kampf beginnt und wird nicht enden, bevor nicht der Feind besiegt ist.» Koch ist ein Führer, der den absoluten Glauben an seine Sendung fordert. Er sagt zu seiner Frau: «Nein, du verstehst mich nicht, weil du eben nicht an mich glaubst. Oder glaubst du doch an mich?» (*Erwin Leiser, in: Deutschland erwache, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 93*)

DER SCHRITT VOM WEGE

R: Gustaf Gründgens. B: Dr. Georg C. Klaren, Eckhart von Naso, nach dem Roman ‚Effi Briest‘ von Theodor Fontane. K: Ewald Daub. A: Traugott Müller, Franz Koehn. M: Mark Lothar. D: Marianne Hoppe (Effi Briest), Karl Ludwig Diehl (Baron von Instetten), Paul Hartmann (von Crampas, Major a. D.), Max Gülstorff (Dr. Alonzo Gieshübler), Hans Leibelt (Ministerialrat Wüllersdorf). P: Gustaf Gründgens-Produktion der Terra. U: 9.2.1939, Capitol am Zoo, Berlin. V/F: 1.6.50

Inhalt: Die 17jährige Effi Briest wird mit dem wesentlich älteren Baron von Instetten, einem preußischen Landrat, verheiratet. Aus dessen starrer, von Prinzipien und Pflichten geprägter Welt flieht die junge Frau in eine Romanze mit dem jüngeren und leichtlebigen Major Crampas. Als Instetten Jahre später durch einen Zufall dessen Briefe an Effi findet, fordert er ihn zum

Duell und erschießt ihn. Effi, bald darauf von Instetten geschieden, geht an der gesellschaftlichen Ächtung und der Isolation, in die sie gerät, zugrunde.

Gustaf Gründgens hat sich mit grosser Gewissenhaftigkeit bemüht, dem stillvollen Realismus Fontanes auch im Bilde gerecht zu werden. Dabei bestand die grosse Gefahr, dass die Kamera am Plüsch, an der äusseren Drapierung hängenbleiben würde, wodurch ein muffiger stupider Wirklichkeitsabklatsch, ein aufdringlicher Marktismus entstanden wäre. Gründgens entgeht dieser Gefahr ebenso geschickt, wie der anderen, dass nämlich bei der Übersetzung ins Filmische das Bild Dinge ausspricht, die der weise Dichter vornehm und gütig verschwiegen hat. (*Werner Fiedler, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 70, 78. Jg., 10.2.1939, Ausgabe Gross-Berlin, Freitag-Abend*)

[Der Film] liess, wie einst der Roman «Effi Briest», die Fragen nach dem Recht oder Unrecht dieses Ehebruchs und nach dem Sinn der Duellkugel, die den Ehebrecher niederwarf, schwebend. Er rührte an den sozialen Untergrund der Geschehnisse: die aus dem tollen Kinde Effi eine eingeschnürte zu junge Baronin werden, sie halb unbewusst den «Schritt vom Wege» tun und sie nach einem halben Dutzend Jahren dafür büssen lassen. Er rührt an den sozialen Untergrund, aber er wühlt ihn nicht auf, deutet ... Mensch und Gesellschaft der Bismarckzeit und setzt in das gedämpfte Spiel der Seelen ein paar Tupfen Landschaft und beziehungsreiche Naturgewalt. (*Herbert A. Frenzei, in: Der Angriff, Nr. 36, 13. Jg., 11. 2.1939, Reichsausgabe*)

Wir vermögen heute nur schwer zu begreifen, warum ein Mann sich nahezu nach Verjährung einer Tat noch duelliert, um seine Ehre zu retten, die vielleicht nicht

einmal im schwersten Sinne befleckt worden ist ... Es ist im Ergebnis, wie Instetten selbst folgert, nichts als eine verdammenswerte Prinzipienreiterei! Wenn er 25 Jahre älter gewesen wäre, würde er die Geschichte begraben haben. An dieser Moral erkennt man zugleich eine ganze Welt, die in ihrer gesellschaftlichen Enge, in ihrer moralischen Zwangsjacke notwendig – auch im Politischen – in so schwerwiegende Ereignisse gleiten musste, wie sie dann das Jahr 1914 in seiner ganzen Tragik auslöste. (Heinz Grothe, in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 42, 52. Jg., 11.2.1939, *Norddeutsche Ausgabe*)

1940

BISMARCK

R: Wolfgang Liebeneiner. B: Rolf Lauckner, Wolfgang Liebeneiner. K: Bruno Mondini. A: Erich Zander, Karl Machus. M: Norbert Schultze. D: Paul Hartmann (Bismarck), Friedrich Kayssler (König Wilhelm), Maria Koppenhofer (Königin Augusta), Werner Hinz (Kronprinz Friedrich), Karl Schönböck (Kaiser Franz Joseph), Hellmuth Bergmann (von Roon). P: Tobis. U: 6.12.1940, Ufa-Palast am Zoo, Berlin. V/F: 26.11.80

Inhalt: 1862, das preußische Parlament verweigert dem König und seinem Minister Roon die Gelder für eine Heeresreform. Um den Staat zu konsolidieren, beruft der König den als energischen Politiker geltenden Bismarck, der schon bald die innenpolitische Lage beherrscht und auch aussenpolitisch gegen das mit Preußen rivalisierende Habsburg/Österreich erfolgreich ist. Nach anfänglichen Widerständen gelingt es Bismarck, den König von der Notwendigkeit

der Reichsidee zu überzeugen. Der Film endet mit der Kaiserkrönung in Versailles.

Gerade heute in den Tagen des grössten und schwersten Freiheitskampfes der deutschen Geschichte unter der Führung Adolf Hitlers geht das Gedenken und die Erinnerung immer wieder auch auf den grossen deutschen Kanzler Bismarck zurück, der schon das Ziel vor Augen hatte, das heute dem Führer bis zur letzten Phase gelungen ist. (*Fidow* [ps: Hermann Fiddickow], in: *Der Angriff*, Nr. 212, 14. Jg., 1.9.1940, *Reichsausgabe*)

Die zeitliche Beschränkung von 1862 bis zum Siege über Österreich ... gibt Auskunft über das Vorhaben, das man mit diesem Bismarck-Film verband. Es ist die Zeit, in der mit Bismarcks Ministerpräsidentschaft sein eigentlicher einsamer Kampf an der Spitze der preußischen Regierung für ein machtvolles Preußen und ein einiges Reich gegen den Unverstand von Volksvertretungen, die Missverständnisse seiner Umgebung und die Diplomatie des preußenfeindlichen Auslands begann... Es ist ein Geschichtsfilm, in dem die Wirklichkeit einer übermächtigen Geschichte und eines ungewöhnlichen Mannes nicht nur ein Publikum, sondern ein Volk in Bann zu schlagen versteht. (*Willy Beer*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 587, 79. Jg., 7.12.1940, *Sonnabend-Morgen*)

Man hat sich auf die innere Leidenschaft des Gegenstandes verlassen und nicht die äussere des Pathos und des Fresko-Gemäldes hinzugefügt. Die Personen sprechen historisch «treu»: Bismarck hat die Worte, die er an den entscheidenden Punkten der Ereignisse im Film spricht, wirklich gesagt – wenn auch bisweilen nicht im gleichen Zusammenhang, so doch jedenfalls in einem geschichtslologisch möglichen: hier musste das künstlerische Gesetz den histo-

rischen Stoff nach seinen Notwendigkeiten formen. (Jürgen Petersen, in: *Das Reich*, Nr. 30, 15.12.1940)

DAS FRÄULEIN VON BARNHELM

R: Hans Schweikart. B: Ernst Hasselbach, Peter Francke, nach G. E. Lessings *Minna von Barnhelm*. K: Carl Hoffmann. A: Ludwig Reiber, Rudolf Pfenninger. M: Alois Melichar. D: Käthe Gold (Minna von Barnhelm), Ewald Balsler (Major von Tellheim), Fita Benkhoff (Franziska), Paul Dahlke (Just), Fritz Kampers (Werner), Erich Ponto (Wirt), Theo Lingen (Riccaut de la Marlinière). P: Bavaria München. U: 18.10.1940, Wien / 22.10.1940, Capitol am Zoo, Berlin. V/F: 21.8.58

Inhalt: Während des Siebenjährigen Krieges entwickelt sich zwischen dem preußischen Major von Tellheim und Minna von Barnhelm, einer sächsischen Adligen, bei der er einquartiert ist, nach anfänglicher Feindschaft eine Liebesbeziehung. Tellheim leiht den Dörflern eine grössere Summe zur Begleichung der Kriegsforderungen und kann so verhindern, dass das Dorf von den preußischen Truppen niedergebrannt wird. Bevor Tellheim wieder in den Krieg zieht, tauschen er und Minna Verlobungsringe aus. Nach Kriegsende, wieder in Berlin, wird Tellheim auf Grund seines Verhaltens in Sachsen wegen Bestechung angeklagt, er gerät in ernste Geldschwierigkeiten und wagt aus Scham darüber nicht, mit Minna Kontakt aufzunehmen. Sie aber ist ihm nach Berlin nachgereist, und nach allerlei Verwirrungen kommt es zur Versöhnung.

Da ist der Major von Tellheim. Er ist ein Mann der peinlich genauen Pflichterfü-

lung und doch der warmherzigen Menschenliebe, ein Mann von strengstem Rechtsempfinden und von höchstem Ehrgefühl ... Da sind ... Tellheims Diener Just und der Wachtmeister Paul Werner, zwei Kerle von echtem Schrot und Korn, die für den Major durchs Feuer gehen, Sinnbilder der Mannestreue auch in den Tagen der seelischen Bedrängnis und der materiellen Not. In ihnen und in Tellheim wirkt der Geist des grossen Königs: in diesen dreien erfährt das ganze Heer Friedrichs eine dichterische Verherrlichung. Diese Treue bis zum letzten, diese Bereitschaft zur Aufopferung bis zur Selbstentäusserung, dieser unbeugsame Kampfwille halfen dem König die Schlachten schlagen und den Krieg gegen eine vielfach stärkere Übermacht gewinnen.

Ernst Hasselbach und Peter Francke ... haben nicht in pietätloser Willkür den Stoff zergliedert und zerpfückt, vielmehr in tiefer Ehrfurcht vor dem dichterischen Genius nur den Rahmen des Bühnenwerks erweitert und das sichtbar gemacht, was das Theater nicht sichtbar werden lassen kann. Darum sind die Gestalten Lessings unverändert geblieben, und mehr als einmal sprechen sie mit Lessings Worten. Die Drehbuchverfasser sind so recht eigentlich Diener am Werk, und auch das ist friderizianisch gedacht, Unterordnung unter einen grösseren Gedanken. (H[ermann] Jockisch, in: *Presseheft der «Bavaria Filmkunst GmbH»*)

... die Tendenz des Filmes gegenüber seiner Vorlage dürfte ... klar ... sein. Was Lessing mit dieser *Minna* der deutschen Poesie gab: die von der Kunst des Schweigens erfüllte Konzentration der Handlung, die nur aus den Charakteren und ihrem Konflikt mit der Situation erwächst, wird genau ins Gegenteil mit einer schäumenden

Beredsamkeit wieder aufgelöst: in die üppige Kulisse, ins Bildhafte und in die lang hineinfließende Beschreibung. Exakter lässt sich der Prozess der Umsetzungen von poetischen Handlungen in malerische Bilder wahrscheinlich nicht betreiben. Der Film hat also möglicherweise seiner Aufgabe genügt. Allerdings hat er dabei die Substanz seines Stoffes merkwürdig und gefährlich verändert. (*Jürgen Schüddekopf, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 510, 79. Jg., 23.10.1940, Mittwoch-Abend*)

1941

KADETTEN

R: Karl Ritter. B: Karl Ritter, Felix Lützkendorf, nach einer Idee von Alfons Menne. K: Günther Anders. A: Walter Röhrig. M: Herbert Windt. D: Mathias Wieman (Rittmeister von Tzülow), Andrews Engelmann (Oberst Goroschew, Kosakenführer), Carsta Löck (Sophie, Küchenmädchen), Theo Schall (Hauptmann Jupow), Bernd Russbült (Bork), Klaus Detlef Sierck (Hohenhausen). P: Ufa. U: 2.12.1941, Danzig / 18.12.1941, Ufa-Palast am Zoo, Berlin. V.

Inhalt: Im Siebenjährigen Krieg. Die Russen unternehmen einen Vorstoss auf Berlin; der Stadtkommandant befiehlt den Rückzug in die Festung Spandau, nur eine Hundertschaft acht- bis zwölfjähriger Kadetten wird in der Kadettenanstalt zurückgelassen. Die Kadetten werden von einem Kosakenkorps als Geiseln gefangengenommen. Als sie einem Überläufer, dem Rittmeister von Tzülow, zur Bewachung übergeben werden, schlägt dieser sich auf ihre Seite und verhilft ihnen zur Flucht. Er verschanzt sich mit ihnen in einem Fort und rettet sie, als die preußische Armee

schon im Anmarsch ist, vor dem Beschuss der Russen, indem er sich selbst opfert.

Karl Ritter sprach schon immer davon, einen Film von unseren Pimpfen zu drehen. Jetzt verwirklicht er die Idee. Die Pimpfe stecken zwar in den Uniformen friderizianischer Soldaten, sie sind Kadetten mit Perücken, aber was sie fühlen und denken und wie sie sich verhalten – das ist deutsche Art, damals wieheute! (*Heinrich Miltner, in: Filmwelt, Nr. 17, 28.3.1939*)

«Ein Schwein?» denkt man vielleicht für Augenblicke mit den gefangenen Kadetten, die dieser Tzülow zusammenstaucht. Doch sofort berichtigt man sich. Ein Mensch von der Haltung dieses Mannes, wie ihn Mathias Wieman darstellt, muss harte Gründe haben, so zu handeln. Das ist nicht mit Schauspielerei zu erreichen, sondern durch die Überzeugungswucht einer ethischen Persönlichkeit, einer vornehmen Natur. Es ist wenigen Darstellern gegeben, in einer Rolle mit schicksalhafter Würde ritterlich Schuld auf sich zu nehmen, ohne den Charakter zu besudeln. (*Werner Fiedler, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 606, 80. Jg., 19.12.1941, Freitag-Abend*)

Felix Lützkendorf und Karl Ritter haben ... eine klare, aufrechte und heldische Filmerzählung geschaffen... ein im besten Sinne vaterländischer Film... Mit den Mitteln der modernen Sprache und den Möglichkeiten der Filmkunst gelang die wahrhaftige und packende Darstellung eines Abschnittes der Geschichte, deren opferbereiter Geist heute wieder wach ist. (*Wilhelm Utermann, in: Völkischer Beobachter, Nr. 354, 54. Jg., 20.12.1941, Norddeutsche Ausgabe*)

KAMERADEN

R: Hans Schweikart. B: Peter Francke, Emil Burri. K: Franz Koch, Josef Illig. A: Ludwig Reiber, Rudolf Pfenninger. M: Alois Melichar. D: Willy Birgel (Karl von Wedell), Martin Urtel (Heinrich von Wedell), Karin Hardt (Christine), Rudolf Fernau (Graf Kerski), Carl Wery (General von Yorck), Günther Hadank (Major von Muthesius). P: Bavaria. U: 26.9.1941, Breslau / 3.10.1941, Capitol am Zoo, Berlin. V.

Inhalt: Karl von Wedell befürwortet eine Erhebung Preußens gegen Napoleon erst nach einem Wiedererstarken Preußens. Damit steht er in Gegensatz zu seinem Bruder Heinrich, der sich den Soldaten um Schill anschliesst, doch gefangengenommen und nach Frankreich gebracht wird. 1812 zieht Napoleon gegen Russland. Karl von Wedell geht an die preußische Gesandtschaft in Paris. Er lernt dort Christine, die Braut seines Bruders kennen. Wegen Spionage wird er von den Franzosen zum Tode verurteilt; die von ihm abgefangene französische Geheimnachricht aber verhilft den Preußen unter der Führung Yorcks zum Sieg über Napoleon.

Dieser Film meidet instinktsicher die beiden Gefahren, die dem geschichtlichen Film drohen: abzurutschen zum historischen Bilderbogen, oder zur bunt kostümierten Liebesaffäre... Männlich und vornehm ist er in seiner Haltung, geschlossen in der Idee und im Stil... Es sind hohe geistige und seelische Energien, die sich hier entladen und die Triebkräfte jener bedeutenden Zeit offenbaren. (Werner Fiedler, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 476, 80. Jg., 4.10.1941, Sonnabend-Abend)

Alle menschlichen Spannungen... und alle Erschütterungen münden in das eine: die Bewährung preußischer Pflichttreue bis

zum Einsatz des Lebens. Willy Birgel verkörpert, Tapferkeit und Besonnenheit in einem, den preußischen Pflichtmenschen, eine Leistung von hervorragender Geschlossenheit. (anon., in: *Filmwelt* Nr. 43144, 29.10.1941)

... REITET FÜR DEUTSCHLAND

R: Arthur Maria Rabenalt. B: Fritz Reck-Malleczewen, Richard Riedel, Josef Maria Frank, nach der von Clemens Laar bearbeiteten Biographie des Freiherrn von Langen. A: Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Herbert Nitzschke. M: Alois Melichar. D: Willy Birgel (Rittmeister von Brenken), Gertrud Eysoldt (Tante Ulle), Gerhild Weber (Toms), Herbert E. A. Böhme (Olav Kolrep). P: Ufa. U: 11.4.1941, Hannover / 30.5.1941, Capitol am Zoo, Berlin. V/F: 30.6.52

Inhalt: Der Rittmeister von Brenken, durch eine schwere Verletzung aus dem Ersten Weltkrieg gelähmt, kann durch Disziplin und Lebenswillen genesen und sein Ziel verwirklichen, als erster deutscher Turnierreiter der Nachkriegszeit zu Ruhm und Ehre zu kommen. Nebenher eine Liebesgeschichte zwischen ihm und «Toms», der Schwester eines Schulfreundes.

Nächst dem Reiter und seinem Pferde Harro ist Gertrud Eysoldt zu nennen, die eine prachttvolle Landedelfrau zeichnet, deren Rockschnitt schon überzeugend potsdamisch ist ... Herbert E.A. Böhme ist ein bärbeissiger Freund, der eine Frühform des Arbeitsdienstes organisiert hat. (Jürgen Schüddekopf, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 260, 80. Jg., 31.5.1941, Sonn-

abend-Abend)... ein Dokument männlicher Einsatzbereitschaft, ein Zeugnis des Glaubens an eine Sache, für die es zu leben, zu arbeiten, zu kämpfen lohnt und zu kämpfen gilt, (anon., in: *Filmwoche*, Nr. 25 / 26, 1941)

1942

ANDREAS SCHLÜTER

R: Herbert Maisch. B: Helmut Brandis, Herbert Maisch, frei nach Motiven des Romans ‚Der Münzturm‘ von Alfred von Czibulka. K: Ewald Daub. A: Robert Herlth, Kurt Herlth, Hermann Asmus. M: Wolfgang Zeller. D: Heinrich George (Andreas Schlüter), Mila Kopp (Elisabeth, seine Frau), Marianne Simson (Leonore, bei der Tochter), Karl John (Martin Böhme), Olga Tschschowa (Gräfin Orlewska), Ernst F. Fürbringer (Eosander). P: Herbert Maisch-Film der Terra. U: 19.11. 1942, Capitol am Zoo, Berlin. V/F: 20.6.50

Inhalt: Kurfürst Friedrich III. erteilt den Rivalen Schlüter und dem Hofarchitekten Baron Eosander Aufträge zum Ausbau seines Schlosses. Schlüter arbeitet ausserdem am Reiterstandbild des Kurfürsten. Als er dieses gegen den Willen des Kurfürsten giessen lässt, fällt er in Ungnade. Gräfin Orlewska, ein früheres Modell Schlüters, taucht plötzlich in Berlin auf. Schlüter, der sich von seiner Familie nicht mehr verstanden fühlt, folgt ihr nach Dresden, um dort zu arbeiten. Jahre später kehrt er, vom preussischen König gebeten, nach Berlin zurück, um den «höchsten Turm der Welt», den Münzturm, zu errichten. Bei seiner Einweihung stürzt der Bau ein, Schlüter wird zu Kerkerstrafe verurteilt, die Gräfin verlässt ihn; nur seine Frau hält zu ihm und erwirkt schliesslich die Begnadigung.

Ein Mann zwischen den Zeiten, aufgewühlt vom kühnsten Temperament, an der Schwelle einer neuen politischen Grossmacht, deren Architektur er schaffen wollte: so verschmolz sich in meiner Idee die leidenschaftliche künstlerische und private Persönlichkeit Schlüters, die ich nachzuformen hatte. (Heinrich George, in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 323, 55. Jg., 19. 11. 1942, Norddeutsche Ausgabe)

Was gilt, ist das Werk. Es zu deuten, ohne es grob zu verdeutlichen, ist die hohe Aufgabe dieses Films. Er muss danach streben, den Geist des Barock zu beschwören, für den der Satz gilt: «Schönheit heisst nicht mehr Harmonie, Schönheit heisst Kraft», er muss den stürmischen Willen zeigen, der äusserste Gegensätze zusammenzwingt, der die Fesseln der Materie sprengt, und das starr Umgrenzte ins Unendliche auflöst ... «Wer sterben gelernt hat, versteht das Dienen nicht mehr» – das ist, unausgesprochen, das grosse Thema dieses Filmwerks. (Werner Fiedler, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 556, 81. Jg., 20.11.1942, Berliner Ausgabe, Freitag-Abend)

DIE ENTLASSUNG

R: Wolfgang Liebeneiner. B: Curt Johannes Braun, Felix von Eckhardt. K: Fritz Arno Wagner. A: Otto Hunte, Artur Nortmann, Karl Vollbrecht, Erich Schweder. M: Herbert Windt. D: Emil Jannings (Fürst Bismarck), Margarete Schön (Fürstin Johanna von Bismarck), Theodor Loos (Kaiser Wilhelm I.), Carl Ludwig Diehl (Kaiser Friedrich III.), Werner Hinz (Kaiser Wilhelm II.), Werner Krauss (Geheimrat von Holstein). P: Emil Jannings-Produktion der Tobis. U: 6.10.1942, Ufa-Palast am Zoo, Berlin. V/F: 2.7.52

Inhalt: Fortführung des 1940 entstandenen Films ‚Bismarcks. 1888, Wilhelm I. stirbt, kurz darauf sein Nachfolger Friedrich III., Wilhelm II. wird Kaiser. Durch sein Eingreifen in die Diplomatie Bismarcks kommt es zum Zerwürfnis zwischen ihm und dem Kanzler. Andere preußische Politiker sehen ihre Chance gekommen und intrigieren gegen Bismarck, der schliesslich abdanken muss.

Es war eigentlich nur ein Satz, der mich beim Durchlesen seiner «Reden» elektrisierte und mich den grossen Mann mit ganz neuen Augen sehen liess. «Der Sozialismus», hatte Bismarck gesagt, «ist keine internationale, sondern eine nationale Angelegenheit. Der am leichtesten das Geld aufbringen kann, nämlich der Staat, muss die Sache in die Hand nehmen. Einen deutschen Staatssozialismus müssen wir anstreben – von oben her, aber nicht unter dem Druck der Strasse!» Das war nicht eine geschichtliche Reminiszenz: das war der Atem der Gegenwart – stark, brennend und für jeden auf der Haut fühlbar. Das haben sogar unsere Feinde gemerkt, und immer wieder zieht ihr Hass die historische Linie: Friedrich der Grosse – Bismarck – Hitler. Die Perspektive ist richtig, denn tatsächlich umreissen diese drei Namen die gleiche geschichtliche Situation: Ein Mann gegen die Welt! Was das bedeutet, hat das deutsche Volk erlebt. (*Emil Jannings, in: Völkischer Beobachter, Nr. 277, 55. Jg., 4.10.1942, Norddeutsche Ausgabe*)

Dieser Film formt ein Bismarckbild, das in seinen Zügen historisch richtig und darüber hinaus gegenwartsnah ist... Es ist ein volkstümlicher, gegenwartsbezogener Bismarck, der hier entstanden ist, ein Bismarck, der nicht als historische Erscheinung, sondern als glaubhafte Wirklichkeit in das Bewusstsein der Zuschauer dringt. (*F.T. Fabius, in: Neue Zeitung, Nr. 277, 13. Jg., 10.10.1942*)

[1954 kommt der Film unter dem Titel ‚Schicksalswende‘ in die bundesdeutschen Kinos:]

Während noch vor ein paar Jahren der Name Bismarck auf der schwarzen Liste der Entnazifizierung stehen musste, ist es unserer Zeit gelungen, die historische Gestalt des ersten Reichskanzlers wieder unverfälscht in das Geschichtsbild einzuordnen ... Mögen vielleicht auch heute die Prunkstücke glitzernder Kürassieruniformen oder die Intrigen der Hofschranzen wie Details eines Spiels auf einem anderen Stern anmuten – der Film hat mit nahezu dokumentarischer Werktreue und dramaturgischer Prägnanz die Gestalt des «eisernen Kanzlers» in die menschliche und künstlerische Mitte des turbulenten Geschehens gerückt, mit dessen Aufstieg und Untergang das Schicksal Preußens und des Reiches der Wilhelminischen Ära so eng verknüpft war (*MR [ps: Martin Ruppert], in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 84, 9.4.1954*)

Der Film ... zerstört jetzt die Legende, er sei einst auch deshalb verboten worden, weil man darin heimlich wider die Absichten Goebbels' gespielt habe. Es ist kein Wort und keine Geste darin, die dem «Propagandaministerium» nicht in den Kram und in die Landschaft gepasst hätte ... Es ist ein gedehnter, oft quälender historischer Bilderbogen reinster naturalistischer Observanz ... gespielt mit passenden und sorgsam frisierten historischen Zitaten. (*W. Lg. [ps: Walter Lennig], in: Der Tagesspiegel, Nr. 2678, 10. Jg., 4.7.1954*)

DER GROSSE KÖNIG

R: Veit Harlan. B: Veit Harlan. K: Bruno Mondi. A: Erich Zander, Karl Machus. M: Hans-Otto Borgmann. D: Otto Gebühr

(Friedrich der Grosse), Kristina Söderbaum (Müllerstochter), Gustav Fröhlich (Treskow). P: Tobis. U: 3.3.1942, Ufa-Palast am Zoo, Berlin, zur gleichen Zeit Uraufführung in Potsdam. V.

Inhalt: «Historienfilm» um Friedrich den Grossen und Preußen nach der verlorenen Schlacht von Kunersdorf; die letzten vier Jahre des Siebenjährigen Krieges (1759-1763). Nebenhandlung ist die auf zwei Anekdoten beruhende Liebesgeschichte zwischen einer Müllerstochter (die in einer Szene dem König, den sie nicht erkennt, ihr Leid über seine Kriegsführung klagt) und einem Soldaten, der auf eigene Faust handelt und dadurch eine Schlacht rettet, aber dennoch bestraft wird (Homburg-Motiv). Die Müllerstochter, zur Einsicht in die Notwendigkeit des Krieges gekommen, redet dem Soldaten seine Desertions-Pläne aus; er fällt bald darauf in einer Schlacht. Friedrich kann nach der hoffnungslos scheinenden Situation, die durch die Niederlage von Kunersdorf entstanden war, den Krieg siegreich beenden und den Wiederaufbau des zerstörten Landes beginnen.

Filmtext: Du Schwarzer Adler Friedrich des Grossen – gleich der Sonne decke Du die Verlassenen und Heimatlosen mit Deiner goldenen Schwinge zu! (*Chorgesang gegen Ende des Films*)

Folgen Sie mir, meine Herren! Suchen wir den Tod, da er uns nicht zu finden scheint! (*Ein preußischer General zu seinen Soldaten*)

Für den Film «Der grosse König» wurde mir alles zur Verfügung gestellt, was ich für notwendig hielt. Ich bekam fünftausend Pferde, als ich sie brauchte, und ich durfte mit echten Soldaten Schlachten jeden Ausmasses drehen.

Auf Geld kam es nicht an. Der General Daluge stellte mir nahezu die gesamte Berliner Polizei zur Verfügung ... Ich hatte als Musik für diesen Film für die preußischen Truppen das Thema des «Hohenfriedberger Marsches» ausgewählt und für die österreichischen ... das berühmte Lied «Prinz Eugen, der edle Ritter». Die Österreicher hatten weisse Uniformen, die Preußen dunkle. Auf diese Weise bekam ich in die sonst stets verwirrenden Schlachten eine ganz bestimmte Präzision ... Bereits an der Musik konnte das Publikum feststellen, wer der Angreifende war. Die preußischen Truppen griffen zudem stets von links nach rechts, die österreichischen stets von rechts nach links an. (*Veit Harlan: „Im Schatten meiner Filmet, Gütersloh 1966, S. 135f*)

Der Film Veit Harlans nimmt den Weg von der Anekdote zur Realität, vom Heroisieren zum Menschen, vom Jubel der Massen zur Einsamkeit des Einzigen ... Friedrich der Grosse ... hätte nicht jene ständige und immer vorhandene Wirkung auf die späteren Zeiten gehabt, wenn er nicht derjenige wäre, von dem Dr. Goebbels vor zehn Jahren in einer Rede gesagt hat: «Friedrich der Grosse war der erste Nationalsozialist.» (*Kurt Kränzlein, in: Der Angriff, Nr. 56, 5.3.1942, Reichsausgabe*)

Indem Harlan sich selbst und dem Publikum zur Aufgabe machte, den König so zu sehen, wie er gewesen sein muss, entsagte er einer gängigen Bilderbuch-Historie und eroberte für die Leinwand den Menschen Friedrich ... Die Szenen auf den Schlachtfeldern von Kunersdorf und Torgau erinnern an zeitgenössische Kupfer des 18. Jahrhunderts: die geradlinige Aufstellung der preußischen Grenadiere mit dem Fahnenträger und den Berittenen sind geschickt in das ebene Gelände mit spärlichen Kiefernwäldern gebaut ... in Menzel-Ma-

nier hebt sich der Feldherrnhügel ab, wie Schneefetzen steigen schlohweiss die Rauchwolken der Geschütze auf. (*Ilse Urbach, in: Das Reich, Nr. 10, 8.3.1942*)

Der Film wird hier zum politischen Erziehungsmittel erster Klasse. Wir können das heute gebrauchen. Wir leben in einer Zeit, in der wir friderizianischen Geist nötig haben. Nur mit letzter Anspannung werden wir der Schwierigkeiten Herr werden, vor denen wir stehen. Überwinden wir sie, so werden sie zweifellos die nationale Widerstandskraft befestigen... (*Goebbels in seinem Tagebuch, zit. n. Leiser: ‚Deutschland erwache‘, Reinbek bei Hamburg, 1968, S. 99*)

1944

AFFÄRE ROEDERN

R: Erich Waschneck. B: Toni Huppertz, Gerta Ital. K: Walter Pindter. A: Alfred Bütow, Heinrich Beisenherz. M: Norbert Schultze. D: Paul Hartmann (Roedern), Annelies Reinhold (Maria Raven, Sängerin), Clementina Egies (Elisabeth, Roederns Frau), Rudolf Fernau (Graf Wengen), Karl Dannemann (Knuse), Franz Schafheitlin (Marquis d’Orion). P: Berlin-Film GmbH. U: 14. 8. 1944, Breslau / 7. 9. 1944, Tauentzien-Palast, Berlin. V/F: 4. 3. 80

Inhalt: Dietrich Edler von Roedern, Festungsbaumeister Friedrichs des Grossen, ist wegen seines Fleisses, seines unbedingten Arbeitswillens und seiner Treue gegenüber dem König ein hoch angesehener und geehrter Mann. Seine Ehe hat neben der Pflicht keinen Platz und besteht nur auf dem Papier. Als er während einer Soiree beim König die Sängerin Maria Raven ken-

nenlernt und sich in sie verliebt, beginnt die Zerstörung seiner beruflichen und privaten Existenz: nach einer kurzen Zeit des Glücks mit Maria verliert Roedern während einer Auseinandersetzung um ihre Ehre einige streng geheime Festungspläne, die nur durch Zufall nicht dem Feind in die Hände geraten. Er wird zu lebenslanger Haft verurteilt; kommt aber im Laufe des bald darauf ausbrechenden Krieges frei. Maria Raven stirbt nach einiger Zeit; Roedern, der zunächst Aufnahme beim österreichischen Gesandten Graf von Wengen gefunden hatte, kann sich wieder der Pflicht widmen. Er schlägt sich nach Preußen durch und erobert die Festung Schweidnitz, aus der ihn die Österreicher befreit hatten, zurück. Bei dem Feldzug wird er tödlich verwundet.

Von der politischen Haltung her wird auch die persönliche Regung beleuchtet und über allem steht der Pflichtbegriff, dessen Eindeutigkeit keine Auslegung duldet... So nimmt denn ein tragisches Schicksal seinen Lauf, es ist kompromisslos, und es trifft auch einen kompromisslosen Menschen, der so sehr vom Pflichtbegriff beherrscht ist, dass er nach all den schmerzlichen Erfahrungen mit dem Namen seines Königs auf den Lippen stirbt und einmal den Satz prägt: Wichtig ist nur das Werk, erst wenn es vollendet ist, kann die Menschlichkeit wieder in ihre Rechte treten. (*Theo Fürstenauf, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 249, 83. Jg., 9.9.1944, Abend-Ausgabe*)

In der ... Handlung, die auch ihre kleinen anekdotischen Züge und genrehaften Idyllen besitzt... in dieser so illustrierten Filmfabel bleibt legendär nur eine einzige Person. Und gerade sie tritt nicht ins Bild. Dennoch beschattet ihre unsichtbare Allgegenwart jede Szene mit heimlicher Gewalt: Die geniale Anonymität Friedrichs als Lenker aller Geschichte. In dieser Kunst des

Weglassens liegt vielleicht die schönste Verantwortlichkeit dieses Films gegenüber einem Thema, das Lessing und Kleist klassisch gemacht haben. (*Dr. Richard Biedrzyński, in: Völkischer Beobachter, Nr. 253, 57. Jg., 9.9.1944, Berliner Ausgabe*)

1945

KOLBERG

R: Veit Harlan. B: Veit Harlan, Alfred Braun. K: Bruno Mondi. A: Erich Zander, Karl Machus. M: Norbert Schultze. D: Kristina Söderbaum (Maria), Heinrich George (Nettelbeck), Paul Wegener (Loucadou), Horst Caspar (Gneisenau), Gustav Diessl (Schill), Otto Wernicke (Bauer Werner). P: Ufa. U: 30.1.1945 Tauentzien-Palast / Ufa-Theater Alexanderplatz, Berlin und Antiantikfestung La Rochelle. V.

Inhalt: Historischer Kriegsfilm um die Verteidigung der pommerschen Festung Kolberg im preußisch-französischen Krieg 1806/1807. Der Stadtverordnete Nettelbeck gründet gegen den Widerstand des Stadtkommandanten Loucadou, der auf die Verstärkung durch reguläre preußische Truppen warten will, eine Bürgerwehr. Die Bewohner Kolbergs beteiligen sich an der Anlegung von Erdbefestigungen und Flutgräben; durch den Einsatz auch der Zivilisten und durch die Ablösung Loucadous, der Gneisenau als Kommandant weichen muss, werden Festung und Stadt Kolberg gerettet. Die Darstellung dieses Films, wie vieler seiner Art, entspricht nicht den historischen Tatsachen, sondern der beachtlichen politischen Wirkung.

Filmtext: Ein König muss sein Volk führen. Das ist eine natürliche und gottgewollte Aufgabe. (*Gneisenau*)

Ach, Gründe brauchen Sie, um ein anständiger Kerl zu bleiben! (*Nettelbeck auf die Frage eines Kolberger Bürgers, aus welchem Grund man sich möglicherweise für die Verteidigung Kolbergs opfern sollte*)

Tu keinem Mädchen etwas zuleide. Bedenke immer, dass deine Mutter auch einmal ein Mädchen gewesen ist. – Ich lese sonst nicht viel, aber den Satz habe ich mir gemerkt. (*Schill*)

... wenn sich die Ereignisse in dramatischer Wucht überstürzen, wenn Energie und Opfermut der Verteidiger stärker sind als das Feuer der französischen Batterien, dann versinkt die Historie und die gleichgeartete Gegenwart wird lebendig. (*Theo Fürstenau, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 26, 84. Jg., 31.1.1945, Berliner Ausgabe*)

Diesen Film im Frieden sehen, hiesse, die Stadt Kolberg und ihre Bürger als Vorbild bewundern. Ihn in diesem Kriege sehen, bedeutet ein Gleichnis, ein Beispiel für uns selber. Wir betrachten nicht mehr nur, was 1806 geschah, sondern erleben es 1945, als sei es ein Stück von uns ... Dieser Nettelbeck (Heinrich George): man wünscht sich, in der Stunde der bürgerlichen Gefahr so unverbrüchlich zu glauben; dieser Gneisenau (Horst Caspar): man meint, die besten Männer unseres Militärs in seinem Entschlossenheit sammelnden Gesicht zu sehen; dieses Mädchen Maria (Kristina Söderbaum): man dankt ihnen vom Tod des Vaters und der Brüder so weh in Tränen getauchten Augen alle Liebe, mit der die deutschen Frauen heute wieder treu und tapfer uns zur Seite stehen. (*J. Sch., in: Völkischer Beobachter, Nr. 26, 58. Jg., 31.1.1945, Berliner Ausgabe*)

Der Film ist ein künstlerisches Loblied

auf die Tapferkeit und Bewährung, die bereit ist, auch die grössten Opfer für Volk und Heimat zu bringen ... Möge der Film Ihnen und Ihren tapferen Soldaten als ein Dokument der unerschütterlichen Standhaftigkeit eines Volkes erscheinen, das in diesen Tagen eines weltumspannenden Ringens eins geworden ist mit der kämpfenden Front, gewillt ist, es den grossen Vorbildern seiner ruhmvollen Geschichte gleichzutun. (*Propagandaminister Goebels an den Kommandanten der deutschen Atlantikfestung La Rochelle anlässlich der Übersendung einer ‚Kolberg‘-Kopie, nach: Deutsche Allgemeine Zeitung, 31. 1. 45*)

Wir sassen in der Falle ... Festung Königsberg ... Die Festung ... bestand hauptsächlich auszerstörten Häusern... In den letzten Januar- und ersten Februartagen des Jahres 1945 gab es Gratisvorstellungen für Wehrmacht und Volkssturm ... Als «Kolberg» zuende war, sagten die Landser: «So wollen sie uns schmackhaft machen, dass wir hier verheizt werden!» (*K.L. Tank, in: Sonntagsblatt, Nr. 46, 18. Jg. 14.11.1965*)

1949

DER BIBERPELZ

R: Erich Engel. B: Robert A. Stemmlé, nach der Komödie von Gerhart Hauptmann. K: Bruno Mondí. A: Otto Erdmann. M: Ernst Rothers. D: Werner Hinz (Friedrich von Wehrhahn), Fita Benkhoff (Auguste Wolff), Edith Haneke (Adelheid), Ingrid Rentsch (Leontine), Friedrich Gnass (Julius Wolff). P: DEFA. U: 21.10.1949, DDR/27.1.1950, Stuttgart.

Inhalt: Politisch verschärfte Version der Komödie. Siehe ‚Der Biberpelze 1937, R: Jürgen von Alten.

R.A. Stemmlé ... hat die Handlung dieser Komödie so zurechtgerückt, dass die Diebereien der Mutter Wolffen eine greifbare Spur von klassenbewusstem Heldentum bekommen ... (*Wilhelm] B[usse], in: Welt am Sonntag, Nr. 43, 2.Jg., 23.10.1949*)

Das ist ein schlechter Film. Umso enttäuschender, als Erich Engel, an den sich so viele Hoffnungen heften, Regie führte. Das geht nicht auf. Es ist nicht komisch. Es beweist eigentlich nichts. Er belastet die Hauptmannsche Diebeskomödie mit direkten politischen Arabesken, die am Ende nicht aufgelöst werden, (*anon., in: Neue Zeitung, 23.10.1949*)

1951

DER UNTERTAN

R: Wolfgang Staudte. B: Wolfgang und Fritz Staudte, nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Mann. K: Robert Baberske. A: Erich Zander, Karl Schneider. M: Horst Hanns Sieber. D: Werner Peters (Diederich Hessling), Renate Fischer (Guste Daimchen), Paul Esser (Regierungspräsident von Wulkow), Blandine Ebinger (seine Frau), Erich Nadler (Vater Hessling), Gertrud Bergmann (Mutter Hessling). P: DEFA. U: 31.8.1951, Babylon-Kino, Berlin/DDR / 8.3.1957, Sendlingertor-Lichtspiele und Rathauslichtspiele, München.

Inhalt: Stationen aus dem Leben des Diederich Hessling, der als pflichtbewusster, katzbuckelnder Karrierist gezeichnet ist. Die Episoden des Films reichen von der Erziehung des Kindes, die von Prügel bestimmt ist, über Schule, Studium und Burschenschaft bis zur Übernahme der väterlichen Fabrik und, darauffolgend, zum Beginn einer politischen Karriere.

Filmtext: Das Trinken, das Sprechen, das Stehen, das Sitzen, alles wird kommandiert, und wenn man es befolgt, lebt man mit sich und der Welt in Frieden. (*Kommentar*)

Es gibt eine grosse Schwäche des Films, die auch die Schwäche des Romans ist. Die kämpfende Arbeiterklasse, die auch um die Jahrhundertwende bedeutende politische Erfolge errang, wird nicht gezeigt; sie wird im Wesentlichen durch einen opportunistischen Stadtverordneten vertreten. Aber bestand etwa die Sozialdemokratische Partei Deutschlands ausschliesslich aus Napoleon Fischers? Und ebenso findet das progressive, wahrhaft nationale deutsche Bürgertum, das neben den tobenden Hesslings gleichfalls existierte, keine Wiedergabe ... Trotzdem – «Der Untertan» ist einer der bedeutendsten Nachkriegsfilme. (*Hermann Müller, in: Neues Deutschland, Nr. 203, 6. Jg., 2.9.1951*)

Dieser DEFA-Film kommt im rechten Augenblick; politisch und künstlerisch. Denn in welchem deutschen Roman wurde schärfer jener Untertanentyp entlarvt, der sich immer wieder für Militär- und Kriegsmisbrauch lässt. Der Film führt die Entlarvung optisch weiter. Ein Gesicht, ja ein Nacken, ein Auge, ein Mund können eine ganze Menschengruppe, einen Stand, eine Klasse entlarven. Die Grosseinstellungen, der Wechsel der Einzel- und Gesamtaufnahmen, von den genialen sowjetischen Regisseuren Eisenstein und Pudowkin als bilddramaturgisches Mittel in den Film eingeführt, sind von Staudte und seinem Kameramann Baberske hierselbständig und in richtiger, sinndienender Anordnung verwendet. Dadurch erst werden die vielen satirischen Situationen und Simplizissimus-Karikaturen möglich... «Der Untertan» hat Massstäbe gesetzt. Sie müssen angewendet werden. (*Herbert Ihering, in:*

Berliner Zeitung, Nr. 204, 7. Jg., 4.9.1951)

Es ist kaum zu glauben, aber leider wahr, dass ausgerechnet aus der deutschen Ostzone die Welt mit einem Film über das Thema «Der Untertan» beliefert wird. Fast könnte man vermuten, die Initiatoren dieses törichten Films seien von der Absicht ausgegangen, die Zustände der Vergangenheit in ihrer Jämmerlichkeit darzustellen, um die Gemeinheit ihrer eigenen Methoden zu verschleiern, (*anon., in: Filmpress, Nr. 45, 1.12.1951, S. 314*)

Staudte hat offensichtlich mit Fleiss die Filmgeschichte studiert und ihre Errungenschaften zu eigen gemacht (er ist der einzige unter unseren Regisseuren, von dem man das sagen kann). Er versteht sich auf Murnaus Kammerpiel-Intensität ebenso wie auf «caligaristischen» Bild-Expressionismus und auf die Montagekunst der frühen Russen. Für solche Vielseitigkeit legen auch seine anderen Filme Zeugnis ab, hier aber kommt sie erst zu ihrem vollen Recht, (*anon., in: Filmkritik, Nr. 5, 1. Jg., Mai 1957, S. 67-69*).

1953

KÖNIGLICHE HOHEIT

R: Harald Braun. B: Georg Hurdalek, Hans Homberg unter Mitarbeit von Erika Mann, frei nach Thomas Manns gleichnamigem Roman. K: Werner Krien. A: Walter Haag. M: Mark Lothar. D: Dieter Borsche (Prinz Klaus Heinrich), Ruth Leuwerik (Imma Spoelmann), Lil Dagover (Gräfin Löwenjoul), Mathias Wieman (Dr. Raoul Überbein), Rudolf Fernau (Grossherzog Albrecht). P: Harald-Braun-Film der Filmaufbau, Göttingen. U: 22.12.1953, Turmpalast, Frankfurt a. M.

Inhalt: Um die Jahrhundertwende regiert Albrecht II. im Grossherzogtum Grimmburg. Die politischen Geschäfte aber führt für ihn sein Bruder Klaus Heinrich, der sich in Imma Spoelmann, die Tochter eines amerikanischen Millionärs verliebt, die mit ihrem Vater zur Kur in Grimmburg ist. Der Prinz und die Millionärstochter sind Vertreter unterschiedlicher Weltanschauungen, die der Film in Episoden gegenüberstellt. Als Albrecht II. endgültig abdanken will und seinen Bruder zum Nachfolger ernannt, scheint die Liebe zwischen Klaus und Imma wegen des Standesunterschieds zu scheitern. Albrecht jedoch erhebt Imma in den Adelsstand, und es kommt zum Happy-End.

Thomas Mann habe den Film gesehen und Harald Braun seine Anerkennung gespendet, hiess es. Nun, vollendete Courtoisie ist wohl eine der angenehmsten Früchte der Altersreife. (*Helene Rahms, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 299, 24.12.1953*)

... das Ganze ist natürlich ein Märchen – schon von Thomas Mann her. Harald Braun hat das sehr gut begriffen, hat immer ein bisschen Marionettentheater spielen lassen und dadurch übrigens ein hübsch Teilchen Thomas Mannscher Ironie für den Film gerettet. (-ger [ps: Georg Ramseger], in: *Die Welt, Hamburg, Nr. 299, 8. Jg., 24.12.1953*)

Wachparade mit durchgedrücktem Knie, Staatsrat mit gebeugtem Rücken, Hochzeit in ländlicher Landschaft: das alles rückt uns aus Thomas Mannscher Distanz und Skepsis erheblich nahe auf den Leib. Etwa in die bedrohliche Nähe der bunten Schau, der klingenden Operette, gar der Revue? Da stockt man schon! Von allem ist etwas da – und alles zusammen ergibt dann eben doch mehr. Nennen wir's: «intellektuelle Operette» ... Genannt wird

ein Wort besonders häufig. Bei zehn gaben wir das Zählen auf! Das Wort heisst: Haltung. Es wird oft ausgespielt gegen Mitleid, Schmerz, Stolz – und vor allem gegen die «Bummelei des Glücks». Und dabei fehlt es manchmal nicht an jenem Schuss Ironie, der uns so wohltut. (*Ajdelbert] Bornhagen] [ps: P. A. Otte], in: Der Abend, Nr. 9, 9. Jg., 12.1.1954*)

Es kommt darauf an, wie man hier ins Kino geht. Entweder kann man einen gehobenen, etwas trockenen, aber geschmackvollen Unterhaltungsfilm sehen. Oder man kann finden, dass ein grosses... Buch durch den Film wieder einmal um seine besten Wirkungen gebracht worden ist. (-ft [ps: Friedrich Luft], in: *Neue Zeitung, Nr. 10, 10. Jg., 13.1.1954*)

1955

ROSEN IM HERBST

R: Rudolf Jugert. B: Horst Budjuhn, nach dem Roman ‚Effi Briest‘ von Theodor Fontane. K: Werner Krien. A: Walter Haag. M: Franz Grothe. D: Ruth Leuwerik (Effi Briest), Bernhard Wicki (Instetten), Carl Raddatz (Major von Crampas), Günther Lüders (Alonzo Gieshübler). P: Divina. U: 29.9.1955, Phoebus-Palast, Nürnberg.

Inhalt: siehe ‚Der Schritt vom Wege‘, 1939, R: Gustaf Gründgens.

Sorgfältige, sehr aufwendige Bemühungen um Äusserliches – leider auf Kosten des tieferen Gehalts ... Der Titel «Rosen im Herbst» charakterisiert den Film sehr treffsicher. Aus dem Roman ist eine rührselige Geschichte geworden, die Fontanes Werk äusserliche Handlungszüge entnimmt, aber seinem Geist, seiner menschlichen und moralischen Problematik fern bleibt ... Wie

sich das im Film so darbietet, kann man darin nicht mehr sehen als eine sentimentale Plüschhistorie, die nicht sonderlich interessiert. Die leidenschaftliche Sachlichkeit Fontanes, die Wirklichkeitsbesessenheit dieses Mannes, der mit unerhörtem Takt menschliche Gefühle beschrieb, sind gründlich ausgetrieben. Diesen fatalen Eindruck kann die sorgfältige filmische Bemühung um das dekorative Detail nicht verwischen ... Der Regisseur Rudolf Jugert ... muss sich – man mag das als Entschuldigung anführen – mit Bernhard Wicki als Baron von Instetten abfinden, mit einem Schauspieler also, der nicht die Spur preußischer Haltung besitzt; er konnte sicher nicht hindern, dass Ruth Leuwerik ... aus der im Grunde doch sehr herben, edelsinnigen Effi Briest eine gefühlvoll-triviale Demoiselle machte, die bestenfalls hinter den Strickrahmen gehört. Carl Raddatz als Major von Crampas sieht einem Landsknecht ähnlicher als einem Junker. (*L-n [ps: Theo Fürstenau?]*, in: *Katholischer Filmdienst, Kritik-Nr. 4398, Nr. 40, 8.Jg., 6.10.1955*)

«Rosen im Herbst» ... Das scheint, wie gehabt, auf bitter-süße, zudem volksnahe Tränen zu deuten, man darf auf etwas Heide, eine Komtesse oder einen Förster hoffen, und wenn man erst drin ist im Kino, dann war's zwar ein Trick und ist in Wirklichkeit was Höheres, aber nun nicht mehr zu ändern. (*Karena Niehoff*, in: *Der Tagesspiegel, Nr. 2988, 11. Jg. 10.7.1955*)

1956

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK

R: Helmut Käutner. B: Helmut Käutner, Carl Zuckmayer, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Carl Zuckmayer. K: Al-

bert Benitz. A: Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker. M: Bernhard Eichhorn. D: Heinz Rühmann (Wilhelm Voigt, Schuster), Erich Schellow (Hauptmann von Schlettow), Leonard Steckel (Adolph Wormser, Uniformschneider), Martin Held (Dr. Obermüller, Bürgermeister), Willy A. Kleinau (Friedrich Hoprecht, Voigts Schwager). P: Real Film, Hamburg. U: 16.8.1956, Ufa-Palast, Köln.

Inhalt: siehe ,Der Hauptmann von Köpenicks, 1931, R: Richard Oswald.

Deutscher Mythos: Das ist die gespenstische Macht der Uniform, dieses pseudogrossartigen Requisites einer Staatsordnung, die der Schuster Wilhelm Voigt mit seinem genialen Karnevalstrick besiegt, bevor sie ihn überwältigt; das ist die traditionelle Borniertheit und Arroganz des Uniformierten, der sich anmasst, die Obrigkeit in höchsteigener Person zu sein. Deutsche Wirklichkeit: Das ist der Sisyphuskampf des kleinen Normalverbrauchers um seine amtlich anerkannte Existenz, die Jagd nach den unauffindbaren «Zuständigkeiten» und die Ohnmacht des Einzelmenschen gegenüber dem Fanatismus einer mechanischen Bürokraten-Diktatur. (*H[enning] H[arsen]*, in: *Der Tagesspiegel, Nr. 3213, 12. Jg., 1.4.1956*)

Helmut Käutner hat dem Werk manche eigenwillige Note beigegeben und die Gewichte etwas verlagert und dabei die Welt unserer Grossväter scharf, aber nicht lieblos unter die Lupe genommen. Die Hälfte des Films besteht aus sozialer Anklage eines Vorbestraften gegenüber einer mitleidlosen Welt. Die zutage tretende Tragik wirkt auf denjenigen, der in Erwartung einer Komödie zu Heiterkeitsausbrüchen bereit war, fast quälend. (*Wi [ps: Hans-Joachim Winkler]*, in: *Evangelischer Film-*

beobachter, Nr. 35,8. Jg., 30.8.1956)

KÖNIGIN LUISE

(Liebe und Leid einer Königin)

R: Wolfgang Liebeneiner. B: Georg Hurdalek. K: Werner Krien. A: Rolf Zehetbauer. M: Franz Grothe. D: Ruth Leuwerik (Königin Luise), Dieter Borsche (Friedrich Wilhelm III.), Bernhard Wicki (Zar Alexander), René Deltgen (Napoleon), Hans Nielsen (Hardenberg). P: Divina. U: 15.2.1957, Weltspiele, Hannover.

Inhalt: Das Leben der Königin Luise in der Zeit von etwa 1804 bis zu ihrem Tode. Luise als Ehefrau und Mutter, ihr Einfluss auf die Politik gegenüber Russland und Frankreich und auf ihren als schwächlich dargestellten Mann, König Friedrich Wilhelm III. Nach der verlorenen Schlacht bei Jena und Auerstedt tritt Luise Napoleon als Bittstellerin gegenüber; wenig später stirbt sie.

Das historische Schicksal... bietet sich genau so brav, so manierlich gefühlvoll an wie das private ... Eine redliche Portion strengen, hochgemuten Preußentums aus Fontaneschem Geiste, die hätte die Dinge zurechtgerückt. Und das «andere Preußen», das geistige Berlin um Rahel Varnhagen etwa, hätte umso weniger verschluckt werden dürfen, als der innere Gegenspieler des Königs, Louis Ferdinand, zu ihm gehörte, der geistesinteressierte, feurige Prinz, Liebling des Volkes, der hier ein albern albinohafter, hämisch grinsender, ganz und gar unerträglicher Kriegswüterich ist ... Der Film, nach langer Pause einer, der sich mit unserer Geschichte befasst, spart den knarren den Protz der preußischen Legende aus.

Aber er hat in seiner Gutartigkeit gegen jedermann nichts anderes dafür zu bieten. (Karena Niehoff, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 3523,13. Jg., 7.4.1957)

Das Allerschlimmste kam aber erst am Schluss, als die Luise furchtbar husten muss und man sich schon denken konnte, was nun passieren würde. Sie ist auch wirklich gestorben und hat dabei auch noch letzte Worte gesagt, und das war dann das Ende. (Sibylle Wirsing, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.2.1976)

1958

MÄDCHEN IN UNIFORM

R: Geza Radvanyi. B:F.D. Andam, Dr. Franz Höllering, K: Werner Krien. A: Emil Hasler, Walter Kutz. M: Peter Sandloff. D: Therese Giehse (Oberin), Lilli Palmer (Fräulein von Bernburg), Blandine Ebinger (Fräulein von Racket, Vorsteherin) Romy Schneider (Manuela von Meinhardis), Sabine Sinjen (Ilse von Westhagen). P: CCC. U: 27.6.1958, Filmfestspiele Berlin.

Inhalt: siehe ‚Mädchen in Uniform‘ 1931, R: Leontine Sagan.

Der tragische Schluss gehört als Nachklang der Unerbittlichkeit Kleists diesem Film zu. Ihn auf ein verwaschenes happy-end umzubiegen, nahm dem Remake die entscheidende Wirkungspointe. Der Originalfassung war Haltung und negative Grösse nicht abzusprechen, die Neufassung hingegen gewann kein Gesicht. Das Preußische bleibt unterspielt in der Geschichtsgroteske stecken, tragische Momente werden unehrlich angespielt und wirken daher nicht mehr glaubwürdig. (*Jugendprotokoll des Arbeitsausschusses der FSK, Prüfsitzung vom*

14.7.1958)

... mit spürbarer Lebensnähe und stilistisch hervorragender Milieuzzeichnung erlebt man, frei von allen Peinlichkeiten, die tiefe Problematik eines ausgefallenen Themas, (*anon.*, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 31. 8. 1958, Heidelberg)

Der Film, wiewohl achtbar gemacht, erweckt nicht den Eindruck, irgendetwas ernstlich attackieren zu wollen; das Ende ist versöhnlich und überhaupt ist hier alles nicht so schlimm ... Bilanz: Üb immer Treu und Niedlichkeit. (*Gunter Groll*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 215, 14. Jg., 8.9. 1958)

DER MAULKORB

R: Wolfgang Staudte. B: Eckart Hachfeld, Manfred Barthel, nach dem gleichnamigen Roman und Theaterstück von Heinrich Spoerl. K: Georg Bruckbauer. A: Rolf Zehetbauer, Johannes Ott. M: Hans-Martin Majewski. D: O.E. Hasse (von Treskow, Staatsanwalt), Hertha Feiler (Elisabeth, seine Frau), Corny Collins (Trude, deren Tochter), Hansjörg Felmy (Rabanus, Kunstmaler), Robert Meyn (Oberstaatsanwalt). P: Kurt Ulrich-Film. U: 18.9.1958, Zoo-Palast, Berlin.

Inhalt: siehe ‚Der Maulkorb‘ 1938, R: Erich Engel.

Aus einer tragikomischen Figur, wie sie Spoerl im Sinne hatte ... ist eine schnarrende Parodie auf preußisches Junkertum geworden. Dass es Staudte vor allem auf eine Zeitsatire mit aktuellen Perspektiven angekommen ist, beweist er durch viele Dialoganspielungen, die manchmal nicht ohne Witz sind, aber doch auch oft so platt, wie es sich für ein filmisches Unterneh-

men, das doch mehr sein will als blosses Possenspiel, nicht gehört. Dem Film fehlt die Diskretion, mit der ein psychologisch so fein gesponnener Vorgang, wie es diese sonderbare Maulkorbaffäre ist, auch als Hinweis auf wirkliches Leben darzustellen wäre. (*L-n*, in: *Katholischer Filmdienst*, Kritik-Nr. 7350, Nr. 40, 11. Jg., 2.10.1958)

Mit viel Fingerspitzengefühl und vernünftiger Hintergründigkeit setzte [Staudte] ... den prächtigen Stoff fast unverändert ins Bild und zauberte eine spritzige Persiflage auf das Spiessbürger- und Muckertum, heiter und liebenswürdig auch heute noch gültig. (*Erich Brandt*, in: *Filmblätter*, Nr. 39, 26.9.1958)

1959

DIE GANS VON SEDAN

R: Helmut Käutner. B: Jean L'Hôte, Helmut Käutner, nach Motiven des Romans ‚Ein Sonntag auf dem Feld der Ehre‘ von Jean L'Hôte. K: Jacques Letellier. A: Serge Piminoff, Jacques Brizzio. M: Bernhard Eichhorn. D: Hardy Krüger (Fritz Brösicke), Jean Richard (Léon Riffard), Dany Carrel (Marguerite), Françoise Rosay (ihre Grossmutter). P: Ufa/CAPAC. U: 22. 12. 1959, Filmbühne Wien, Berlin.

Inhalt: 1870, in der Umgebung von Sedan. Fritz und Jean, ein deutscher und ein französischer Soldat, lernen sich beim Baden und auf der Jagd nach einer Gans am Rande des Kriegsgeschehens kennen und schliessen Freundschaft. Sie verwechseln ihre Uniformen, was zu allerlei Verwirrungen führt. Daneben läuft die Liebesgeschichte zwischen Marguerite und den bei

den neuen Freunden, die sich beinahe vor Eifersucht zerstreiten. Als Jean eines Tages von den Deutschen gefangen wird, rettet Fritz ihn trotz seiner Eifersucht vor dem Erschiessen.

Käutner wollte offenbar einmal einen richtigen gemütlichen Film drehen. Allzu gemütlich ist er ihm unter der sinnigen Hand geraten. Wenn erst mit grosser Ausführlichkeit die absurde Ausgangsposition gewonnen ist, wenn sich der Krieg durch einen logischen Trick selbst paralyisiert hat, geschieht eigentlich nicht mehr viel ... Es wird ein historischer Militärklamak abgezogen ... Man hat Käutner so oft vorgeworfen, dass er zu kabarettistisch zu Werke ginge. Offenbar hat er sich das zu Herzen genommen. Leider. (*Friedrich Luft*, in: *Die Welt*, Nr. 299, 24.12.1959)

Der ganze Krieg wird «vergagt». Aus «Im Westen nichts Neues» kennt man die grausige Episode von den Stiefeln, die einem Toten von seinem «Kameraden» abgenommen werden. Auch daraus leitet Käutner einen Witz ab: der Tote war nicht wirklich tot und muss nun barfuss laufen! Überhaupt gibt es nicht einen Toten in Käutners Krieg. Die Kugeln platzen mit lustigem Pöf in der Luft, die Offiziere sind ausnahmslos harmlose Trottel im «Kladde-radatsch»-Format, und den Gemeinen beider Parteien wird Gelegenheit zu einem heiteren Liebeshandel gegeben. (*E[mmo] P[atalas]*, in: *Filmkritik* Nr. 2, 4. Jg., 1960)

1974

FONTANE EFFI BRIEST

oder «Viele die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in

ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen.»

R: Rainer Werner Fassbinder. B: R.W. Fassbinder, nach dem Roman ‚Effi Briest‘ von Theodor Fontane. K: Dietrich Lohmann. A: Kurt Raab. M: Motiv von Camille Saint-Säens u.a. D: Hanna Schygulla (Effi Briest), Wolfgang Schenck (Baron Geert von Insetten), Karlheinz Böhm (Geheimrat Wüllersdorf), Ulli Lommel (Major Crampas), Ursula Strätz (Ros-witha). P: Tango Film. U: 28.6.1974, Filmfestspiele Berlin.

Inhalt: siehe ‚Der Schritt vom Wege‘, 1939, R: Gustaf Gründgens.

Dieser bemerkenswert begabte Regisseur ... orientiert hier seinen optischen Stil an der skeptischen Nüchternheit Fontanes, versagt sich modische Arabesken und allzu gesucht schicke Perspektiven ... Die meisten Einstellungen dauern sehr lange, sind oft starr, signalisieren in ihrer tableauxhaften Stilisierung den psychischen Zustand der Figuren. (*Hans C. Blumenberg*, in: *Die Zeit*, Nr. 30, 29. Jg., 19.7.1974)

Unter den wenigen Literaturverfilmungen, die im deutschen Film versucht worden und annähernd gelungen sind, zählt «Effi Briest», diese bewunderswerte Anstrengung eines Siebenundzwanzigjährigen, zu den Meisterstücken. (*anon.*, in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 206, 30. Jg., 7. 9.1974)

Fassbinder zeigt bewunderswert schön, und nicht etwa plakativ oder aggressiv, sondern ... in sehr weicher Insistenz, wie starr und totenbleich und bar alles Lebendigen die Welt der Effi Briest ist, wie sicher und raffiniert Unterdrückungsmechanismen gegenüber Frauen zum Funktionieren kommen (oder wie simpel und direkt, mit

glühenden Eisenstangen, bei armen Mädchen wie Effis Amme Roswitha und ihrem einstigen unehelichen Kind), wie mechanisch Ehrenkodices erwachsene Männer jenseits unmittelbaren Gefühls zum Pistol greifen lassen, (*anon.*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.5.1975)

1975

DER FANGSCHUSS

R: Volker Schlöndorff, B: Geneviève Dormann, Margarethe von Trotta, Jutta Brückner, nach dem Roman ‚Le coup de grace‘ von Marguerite Yourcenar. K: Igor Luther. A: Jürgen Kiebach. M: Stanley Myers. D: Margarethe von Trotta (Sophie von Reval), Matthias Habich (Erich von Lhomond), Rüdiger Kirschstein (Konrad von Reval), Mathieu Carrière (Volkmar von Plessen), Valeska Gert (Tante Praskovia). P: Bioskop-Film, München/Argos Film, Paris. U: 22.10.1976, Hamburg.

Inhalt: 1919, zur Zeit der Freikorpskämpfe im Baltikum, entwickelt sich ein Liebeskonflikt zwischen einer jungen Adligen und dem Freund ihres Bruders, einem Offizier, der die alte Gesellschaftsordnung verteidigt. Aus enttäuschter Liebe schliesst sich die junge Frau den Revolutionären an, wird später gefangengenommen und zur Erschiessung geführt. Auf ihr Verlangen gibt ihr der Geliebte den «Fangschuss».

Filmtext: Wie ihr mich alle anekelt! Mit eurem Krieg, eurer Ehre und eurer Männerfreundschaft! Widerlich und verlogen! Den Krieg brauchen Sie, um sich auszuleben. Wenn Sie solche Gelüste haben, dann nehmen Sie einen Stallburschen und befriedigen Sie sich. Aber nehmen Sie nicht mich als Alibi... (*Sophie zu Erich*).

Wie soll das junge Publikum, das heute unsere Kinos bevölkert, diesen Film verstehen? Als die Geschichte einer Emanzipation, des Erwachens der Eigenständigkeit, Entscheidungskraft und auch des politischen Bewusstseins einer Frau, so wünscht es sich Margarethe von Trotta. Aber was da gezeigt wird, ist es nicht vielmehr die Geschichte einer doppelten Neurose? Einer Umkehrung aller Gefühle, da sich die Instinkte der Männer mehr der Vernichtung, der Ausrottung des Lebens in heroischer Pose zugewandt haben, als dessen Erhaltung und Harmonisierung? Man kann keine «Bekehrung» Sophies mitvollziehen, nur ihr Weglaufen in den Tod hinein. Schliesslich ist sie nichts als ein Zwilling dieses Erich, immer zum letzten entschlossen, Desperado mit umgekehrtem Vorzeichen ... Der Film gibt in der Ambivalenz seiner Haltung die des Buches wieder, das 1936 geschrieben ist, als man ja noch nicht wusste, wohin diese abenteuerlichen und desparaten Männerbündnisse, die in ihrem Elitarismus auch anziehend waren, einst führen würden. (*Brigitte Jeremias*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 238, 22.10.1976)

Welcher Explosivstoff im Privaten verborgen liegt, können die Zuschauer des Films ahnen, ahnen können sie auch, wieviel Dynamit – politisches – in der still brodelnden Verhaltenheit hetero- und homoerotischer Beziehungen sich verbirgt, und dass inmitten dieser merkwürdigen «Keuschheit» eine junge Adelige einem jungen adeligen Offizier eine Liebeserklärung macht, anstatt gehörigst ihrerseits auf eine solche seinerseits zu warten – diese Sensation, dieser Befreiungsakt am Anfang, wird möglicherweise nicht erkannt, weil der Zuschauer verlernt oder nie gelernt hat, Befreiung in Beziehung zum historischen Zeitpunkt und dem jeweiligen Milieu zu sehen ... die ausgedrückte Absur-

dität des Krieges als «inneres Erlebnis», dieses Abenteurers, das auf Kosten jener erlebt wird, die nicht danach gefragt werden ob sie daran teilhaben möchten; die Weltfremdheit einer Klasse, die ihren äusseren Untergang beklagt, den inneren Zusammenbruch ... in den nächsten, den Zweiten Weltkrieg hinüberrettet. Dieses Thema war's wohl auch, das Marguerite Yourcenar bewegt und gereizt hat – bevor der Zweite Weltkrieg ausbrach. Inzwischen hat er stattgefunden, und ich frage mich, ob die deutschen Zuschauer, und nicht nur die jüngeren, den Zusammenhang mit dem Nazismus, die Baltikum- und Freikorpsromantik als eine seiner Quellen erkennen. (Heinrich Böll, in: *Der Spiegel*, Nr. 44, 25. 10.1976)

1976

HEINRICH ODER DER TOD IN DEUTSCHLAND

R: Helma Sanders-Brahms. B: Helma Sanders-Brahms, nach Dokumenten, Briefen und Schriften Heinrich von Kleists. K: Thomas Mauch, Günther Naumann. A: Götz Heymann. M: J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven. D: Heinrich Giskes (Heinrich), Grischa Huber (Ulrike), Hannelore Hoger (Henriette Vogel), Heinz Honig (Pfuel), Stefan Ostertag (Dahlmann), Sabine Ihmels (Wilhelmine). P: Regina Ziegler-Filmproduktion, Berlin / WDR, Köln. U: Mai 1977, Filmfestspiele Cannes / 14.10.1977, Cinema Paris, Berlin.

Inhalt: Versuch einer Rekonstruktion von Leben und Tod Heinrich von Kleists.

Was für den Film einnimmt, ist der Verzicht auf vieles Gängige; vielleicht liegt gerade darin die Tugend von Heinrich: In

dem, was die Regisseurin nicht macht. Da gibt es keine eingeebnete, runde Erzählung, keine Chronologie der Jahre ... und keine germanistische Deutung der Zusammenhänge zwischen Leben und Werken, von denen die meisten ohnehin hier gar nicht vorkommen ... Was der Film ausführlich schildert: Kleist als jungen Mann, der sich übersensibel zu seiner Umwelt verhält, in der er sich weder integrieren kann noch mag, dem also kaum andere Möglichkeiten des Reagierens bleiben als Fluchtbewegungen: ... «Kommunikationslosigkeit, Selbstzerstörung, Todessehnsucht» sind die nicht ohne Pathos gebrauchten Stichworte der Regisseurin ... Als Offizier ist Kleist aus preußischen Diensten ausgeschieden, angewidert vom herrschenden Marionettentum ... Der totalen Unruhe in Kleists Leben entspricht die Dramaturgie des Films, die von Diskontinuität bestimmt wird. (H[ans] G[ünter] Pflaum, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 237, 14.10.1977)

Frau Sanders geht biographisch die Stationen dieses grossen, bürgerlich total verpfuschten Lebens nach. Sie illustriert emsig. Die furiosen, die oft lächerlichen, die öfter noch kläglichen Stellen einer hanebüchenen, ungerechten, unerklärlichen Biographie werden fleissig ausgepinselt. Aber gerade die Genauigkeit, mit der das geschieht, verstört. Sie ärgert mehr, als dass sie fesselte oder überzeugte. Die grosse, die logische Konfusion dieses Lebens, endend in der Glorie wirklicher Grösse, die kann, wenn man den Film so kleinnützig anlegt wie hier geschieht, sich gar nicht mitteilen ... Ein Kleist-Film, wenn es den geben könnte, er müsste ganz anders aussehen. Man sagt das nicht gern. Die Mühe und der gute Wille waren so gross. Aber deutlich gesagt werden muss es. (Friedrich Luft, in: *Die Welt*, Nr. 242, 17.10.1977)

Zitierte Literatur

-
- ALBRECHT, GERD: Film im Dritten Reich, Ettlingen 1979.
- BATAILLE, GEORGES: Die psychologische Struktur des Faschismus, München 1978.
[1. Ausgabe 1933].
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I, 2, Frankfurt a. M. 1974, S. 431-508.
- BLOCH, ERNST: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a. M. 1979, 1. Ausg. Zürich 1935.
- BLOCH, ERNST: Der Faschismus als Erscheinungsform der Ungleichzeitigkeit, in: Theorien über den Faschismus, hg. von Ernst Nolte, Königstein ³1979, S. 182 bis 204.
- BREUER, STEFAN: Subjektivität und Maschinisierung. Zur wachsenden organischen Zusammensetzung des Menschen, in: Leviathan 6. Jg. (1978), H. 1, S. 87 bis 125.
- BRÜCKNER, PETER: Versuch, uns und den anderen die Bundesrepublik zu erklären, Berlin 1979, S. 89.
- COURTADE, FRANCIS/CADARS, PIERRE: Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975.
- CZERWINSKI, PETER: Die Wahrheit der ‚Apocalypse Now‘. Zur Sehnsucht nach Sinnlichkeit und Gewalt, in: medium 10. Jg. (1980), H. 2.
- DEBORD, GUY: Die Gesellschaft des Spektakels, o. O. u. J.
- EGGLER, HANS FRIEDRICH: Otto Gebühr, München 1928.
- FOUCAULT, MICHEL: Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt a. M. 1977.
- FRIEDRICH II.: ANTIMACHIAVELL, BERLIN 1913
- GRAWERT-MAY, ERIK: Zur Geschichte von Polizei- und Liebeskunst. Versuch einer anderen Geschichte des Auges, Tübingen 1980.
- GREIFFENHAGEN, MARTIN: Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland, in: GREBING/GREIFFENHAGEN/V. KROCKOW/MÜLLER: Konservatismus – Eine deutsche Bilanz, München 1971, S. 7-32.
- HEINRICH, KLAUS: Museumsgesellschaft, in: Notizbuch 3 (1980), Kunst, Gesellschaft, Museum, S. 7-11.
- KALBUS, OSKAR: Vom Werden deutscher Filmkunst. 2. Teil: Der Tonfilm, Hamburg 1935.
- KRACAUER, SIEGFRIED: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, in: Siegfried Kracauer: Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1979.
- KRAUS, KARL: Die chinesische Mauer, in: Karl Kraus: Werke, Bd. 12: Die chinesische Mauer, München/Wien 1964, S. 279-292.

- KUGLER, FRANZ/MENZEL, ADOLPH: Geschichte Friedrichs des Grossen, Leipzig 1840, ⁹1976, Neudruck 1981.
- LAUGSTIEN, THOMAS: Die Organisation des Ideologischen im Reichsparteitagfilm, in: Faschismus und Ideologie, Bd. 2, hg. v. Projekt Ideologie-Theorie (MANFRED BEHRENS U.A.), Berlin 1980, Argument, Sonderband 62, S. 307-336.
- LEANDER, RICHARD: Träumereien an französischen Kaminen, Faksimile der Prachtausgabe 1878, Wiesbaden 1976.
- MARX, KARL: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Berlin ²1974.
- MASSENBACH, CHRISTIAN VON: Historische Denkwürdigkeiten. Nachwort von HANS-WERNER ENGELS, Zweitausendeins 1979.
- MITTENZWEI, INGRID: Friedrich II. – Eine Biographie, Köln ²1980.
- MUSSOLINI, BENITO: Fascismo, dottrina, in: Enciclopedia Italiana, Bd. 14, Rom 1951 (!) S. 845-851.
- NIEDERLAND, WILLIAM G.: Der Fall Schreber. Das psychoanalytische Profil einer paranoiden Persönlichkeit, Frankfurt a. M. 1978.
- SARTRE, JEAN-PAUL: Der Idiot der Familie, Bd. 5, Reinbek 1980.
- SCHEIBLE, HARTMUT: Georg Simmel und die «Tragödie der Kultur», in: Neue Rundschau 2/3 (1980).
- SCHUEGL, HANS: Sexualität und Neurose im Film, München 1974.
- SCHLAFFER, HEINZ: Der Bürger als Held, Frankfurt a. M. 1973.
- SCHNEIDER, GISELA/LAERMANN, KLAUS: Augen-Blicke, in: Kursbuch 49 (1977), S. 46 f.
- SCHOEPS, HANS-JOACHIM: Üb' immer Treu' und Redlichkeit, Düsseldorf 1978.
- SIEGERT, MICHAEL: De Sade und Wir. Zur sexualökonomischen Pathologie des Imperialismus, Frankfurt a. M. 1971.
- SIMMEL, GEORG: Das Problem der historischen Zeit, in: GEORG SIMMEL: Brücke und Tür. Im Verein mit Margarete Susman hg. v. MICHAEL LANDMANN, Stuttgart 1957.
- SONTAG, SUSAN: faszinierender faschismus, in: frauen und film, Dez. 1977.
- SONTAG, SUSAN: Syberbergs Hitler, in: Arbeitshefte Film 1, München 1980.
- THEWELEIT, KLAUS: Männerphantasien, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1977.
- TRAUB, HANS: Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklung des deutschen Filmschaffens. Berlin 1943
- WEIGAND, WILHELM: Friedrich der Grosse, Berlin und Leipzig ³1922.

Herausgeber und Autoren

- Peter Czerwinski, geb. 1943, arbeitet an der FU Berlin vor allem über Literatur und Geschichte des 18. Jahrhunderts.
- Bernt Engelmann, geb. 1921, Journalist und Schriftsteller.
- Hubertus Fischer, geb. 1943, Assistenzprofessor für ältere deutsche Sprache und Literatur an der FU Berlin.
- Ulrich Gregor, geb. 1932, Filmhistoriker und -kritiker, Vorsitzender der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, und Direktorder Internationalen Filmfestspiele Berlin, Sektion Internationales Forum des jungen Films.
- Hans Feld, geb. 1902, Jurist, Film- und Theaterkritiker, Gründer und Herausgeber der ‚World Film News‘.
- Jan-Christopher Horak, geb. 1952, Dozent für Kommunikationswissenschaft an der Universität Münster.
- Wolfgang Jacobsen, geb. 1953, freier Filmpublizist.
- Friedrich P. Kahlenberg, geb. 1935, Honorarprofessor an der Universität Mannheim, Leitender Archivdirektor im Bundesarchiv, Koblenz.
- Wilhelm van Kämpen, geb. 1934, Akademischer Oberrat an der Universität Osnabrück für Neuere Geschichte und Didaktik der Geschichte.
- Gertrud Koch, geb. 1949, Filmkritikerin und Publizistin, Lehraufträge für Filmtheorie an verschiedenen Universitäten.
- Dietrich Kuhlbrodt, geb. 1932, Enkel des Konrektors Gotthardt K. aus Glindow bei Werder, Kr. Zauch-Belzig und des Polizei-Oberwachtmeisters August Raehder aus Szillen bei Tilsit, Jurist und Filmpublizist.
- Axel Marquardt, geb. 1943, freiberuflicher Publizist und Organisator kultureller Veranstaltungen.
- Klaus Nothnagel, geb. 1955, freier Filmpublizist.
- Hansjörg Pauli, geb. 1931, Musikkritiker, Rundfunkredakteur, Filmemacher und Dozent an der Hochschule für Fernsehen und Film, München.
- Heinz Rathsack, geb. 1924, Direktorder Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, Vorstand der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.
- Helmut Regel, geb. 1935, Archivoberrat im Bundesarchiv, Koblenz.
- Gerhard Schoenberger, geb. 1931, Filmkritiker und Vorsitzender der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin.
- Anthony Slide, geb. 1945, Archivar am American Film Institute.
- Eberhard Spiess, geb. 1925, Filmhistoriker, Stellvertretender Leiter des Deutschen Instituts für Filmkunde, Wiesbaden.

Filmregister

- Affäre Blum 43
Die Affäre Roedern 34, 160, 161, 207, 208,
213, 222
All Quiet on the Western Front 55,65, 66
Der alte Fritz (1896) 12
Der Alte Fritz (1928) 7, 17, 113, 114, 120,
126-127,185,192,222
Der alte und der junge König 26, 75, 76,104,
105,111,112,115,145,175,209,210,211,
215,223
Andreas Schlüter 80, 84, 87, 88, 89, 91,104,
114,208,209,232
Anekdoten um den Alten Fritz 143,167,183,
195
Anna Karenina 143
Arms and the Girl 58
Aus Deutschlands Ruhmestagen 13
Aus einem deutschen Leben 53
Aus schwerer Zeit 12
- Barbed Wire 64
Die Barrings / Friederike von Barring 45
The Battle Cry of Peace 57
Behind the Door 63
Berge in Flammen 178
Berlin – Alexanderplatz 7,169
Der Biberpelz 31,42,85,87,88,90,95
The Big Parade 64
The Birth of a Nation 57,64
Bismarck 26,49,159, 208, 232
Der blaue Engel 20,79,80,81,83,84,87,88,
90, 91,92
Das blaue Licht 117
Blutsbrüderschaft 33
The Bond 58
Die Brücke 49
Die Buntkarierten 43
- Cabaret 117
Das Kabinett des Dr. Caligari 7
Canaris 50
Carl Peters 29, 78, 80, 82, 83, 87, 89, 90, 91,
92,104,214,218
Der Choral von Leuthen 7, 8, 23, 25, 26, 34,
75, 80, 83, 89, 104, 112, 115, 131-134, 141,
143,144,169,173,174,178,195,198,200,
209,213,216,217,222,228
The Claws of the Hun 58
Convoy 64
- Dill 88 33
Deutsche Frauen, deutsche Treue 17
Das deutsche Mutterherz 17
Drei Tage Mittelarrest 130
Drei Tage auf Leben und Tod 18
Die Drei von der Tankstelle 130,178
- Edelmut unter Feinden 13
Effi Briest (1968) 43
Das Ehrenwort 13
Die eiserne Braut 18
Das eiserne Recht 12
Die elf Schillschen Offiziere 22,149
Die Entlassung 26,159, 211
Das Erdbeben in Chile 51
Es braust ein Ruf wie Donnerhall 13
Es lebe der König 13
Es leuchten die Sterne 104,118
- The Fall of a Nation 57
Der Fangschuss 51,53
Faust 7
Der Feind im Land 12
Feuertaufe 197
Fields of Honor 58
Der Film von der Königin Luise 228
Firefly of France 58
Flesh and the Devil 64
Das Flötenkonzert von Sanssouci 22, 23, 25,
127-130,136,140,178,186,208,209,210,
213,215,223,225
Flüchtlinge 144,145,216,224
Fontane Effi Briest 51,52,53
For France 61
The Four Horsemen of the Apocalypse 63
Four Sons 65
Eine Frau fürs ganze Leben 45
Fräulein Feldgrau 13
Das Fräulein von Barnhelm 30, 78, 81, 82,
83,87,88,89,90,189,208,212,213,217

- Freie Fahrt 70,71
 Fridericus (Der Alte Fritz) 26, 75, 97, 105,
 110, 114,120,146-147,175,185,210,213,
 216
 Fridericus als Eheftifter 12
 Fridericus Rex 7,15, 71,74, 86, 89, 90, 124-
 126,131,133,169,174,195,209,215,216
 Friedrich Schiller 82, 88, 90,91,93,104, 208
 Friendly Enemies 64
 Fürs Vaterland 12
 Die Gans von Sedan 49,233
 Das ganze Deutschland soll es sein 13
 Geliebtes Leben 44, 45
 The Girl Who Stayed at Home 62,63
 La Grande Illusion 61
 The Great Deception 64
 The Greatest Thing in Life 62
 The Great Love 62
 GPU 34
 Der grosse König 26,34,49,78,79,85,89,91,
 105,112,113,114,115,126,156-158,159,
 176, 181,182,195,196,198,199,200, 201,
 204, 208, 209, 210, 213, 215, 217
 Der grosse König und sein Kammerhusar 12
 Eine Handvoll Helden 50
 Harte Zeiten 13
 Der Hauptmann und sein Held 49
 Der Hauptmann von Köpenick (1931) 7, 20
 Der Hauptmann von Köpenick (1956) 47
 The Heart of Humanity 61,62
 Hearts of the World 62
 Heinrich 51
 Heiteres und Ernstes um den grossen König
 84,143,167,183,195,210
 Hell's Angels 55,65
 Herrenpartie 42
 Der Herrscher 32,101,104
 Herrscher ohne Krone 49
 High C's 65
 His Foreign Wife 64
 Hitler – ein Film aus Deutschland 74, 76, 83,
 85,86,89,91,92,93-94,97
 Hitlerjunge Quex 136,144,145,154
 Hochzeit auf Bärenhof 208, 228
 Der höhere Befehl 87, 88, 92, 149-150,151,
 154,208,209,213,232
 Die Hose 20,83,89,90,92
 Hunde, wollt ihr ewig leben? 49
 Huns Within Our Gates 58
 The Hun Within 58, 61
 Hurrah! Einquartierung 12
 Ich glaube an dich (Mein Herz gehört dir)
 (Mathilde Möhring) 44,85,87,89,91,208
 Ich hatt' einen Kameraden 13,17
 Ich kenne keine Parteien mehr 13
 Im Westen nichts Neues 19, 22, 66,129,140
 Intolerance 62,64
 In Treue stark 18
 Isn't Life Wonderful 63
 Jud Süß 156
 Jugendstürme 13
 Kadetten 7, 34,84,89,90,117,153-154,208,
 211, 213,214,216
 The Kaiser in War and Peace 60
 The Kaiser's Finish 59
 The Kaiser, the Beast of Berlin 59,60
 Der Kaiser von Kalifornien 180
 Kameraden 34, 88,89,93,154,195,199,200,
 207, 208, 210, 212, 213, 214, 217, 218,
 232
 Kameraden auf See 33
 Kamerad Pferd 45
 Kapriolen 180
 Der Katzensteg (1915) 30
 Der Katzensteg (1927) 7, 30, 80, 88, 89, 91,
 92, 93,210,232
 Der Katzensteg (1937) 30,117,151-152,210,
 213,214,217,232
 Kein Hüsung 43
 Königliche Hoheit 75, 83, 85, 211
 Königin Luise 47, 75, 81,82, 83, 85, 89,193,
 211,233
 Des Königs Befehl 16
 König und Page 12
 Kolberg 34, 35,105, 161-162, 176, 207, 208,
 213,214,217,225,230
 Der Kongress tanzt 178
 Kuhle Wampe 19,21
 Lady of the Pavements 63
 Leben heisst kämpfen 13
 Leichte Kavallerie 17
 Lest We Forget 60
 Die letzte Kompagnie 22, 50, 73, 88, 179,
 180, 208, 210, 213, 217, 228
 Der letzte Mann 7, 20
 Eine Liebesgeschichte 47
 Lieblinge der Menschen 16
 Lieb' Vaterland, magst ruhig sein 13
 Lily of the Dust 64
 The Little American 57
 Little Man What Now? 66
 Lost at the Front 64
 The Love Light 64
 Luise, Königin von Preußen 7,22,80,81,85,
 91,210
 M7
 Made in Germany 46
 Ein Mädchen aus Flandern 49
 Mädchen in Uniform (1931) 7, 21,118,229
 The Man I Killed (Broken Lullaby) 56, 57
 Mare Nostrum 64
 Die Marquise von O... 40, 51,52, 53
 Marschall Vorwärts 22,174,186
 Martyrs of the Alamo 57

Mathilde Möhring 85, 87,91
 Der Maulkorb 42
 Meines Vaters Pferde 44,45
 Menschen am Sonntag 7, 21
 Metropolis 7
 Mikosch rückt ein 17
 Mobilmachung in der Küche 13
 Morgenrot 23,136,144, 216
 Mudickes Fahrt zum Kriegsschauplatz 13
 Die Mühle von Sanssouci 16,130
 Musketier Kaczmarek 13
 Die Mutterfreuden des Landwehmanns 13
 Mutter Krausens Fahrt ins Glück 7, 21,169
 My Four Years in Germany 58, 59

 Die Nibelungen 7,143
 Nosferatu 7
 08/15 49

 Old Heidelberg 56

 Panzerkreuzer Potemkin 19, 21,143
 Patrioten 32
 Perlen bedeuten Tränen 13
 Potsdam, das Schicksal einer Residenz 191
 Pour le mérite 33
 Prinz Louis Ferdinand 17
 The Prussian Cur 58

 Der Rebell 22
 Regine 46
 ... reitet für Deutschland 33, 45, 78, 82, 84, 85,
 87, 88, 89, 92, 93, 95, 102-104, 117, 207,
 211, 217,228
 Robert Koch, der Bekämpfer des Todes 29,
 76,78,208,228
 Rose Bernd 42
 Rosen für den Staatsanwalt 42
 Rosen im Herbst 43,83,85, 87, 89

 Sauerbruch 44
 Scapa Flow 18
 Der Schritt vom Wege 32,44
 Der schwarze Husar 22
 Schwarzer Jäger Johanna 83, 89, 148-149,
 150,180,181,195,198,200,213,214,216,
 217
 Secret Orders 64
 Shanghai Express 66
 The Sinking of the Lusitania 60
 Shoulder Arms 60,61
 Sins of the Fathers 64
 Der Spion 12
 The Spirit of '76 58
 Stolz weht die Fahne schwarz-weiss-rot 13
 Stresemann 49
 The Strong Man 64
 The Student Prince in Old Heidelberg 56
 Sunrise – A Song of Two Humans 64

 Die Tänzerin Barberina 126
 Die Tänzerin von Sanssouci 7, 88, 90, 120,
 130-131, 145, 190, 195, 198, 200, 209,
 210, 213,226,232
 Der Tag von Potsdam 141
 Theodor Körner 7, 22,78, 83, 88, 89, 90,97,
 138,195,196,198,200,205,207,208,209,
 211,213,214, 216, 217, 220, 225, 228
 Des Teufels General 50
 Three Faces East 58, 59
 Till I Come Back to You 58
 Toggler 33
 To Hell with the Kaiser 59
 Die Trapp-Familie 47
 Trenck 78, 84, 131, 146, 195, 199, 207, 210,
 211, 213,215,224
 Trenck der Pandur 210, 214, 224

 Ums tägliche Brot/Hunger in Waldenburg 21
 The Unbeliever 61
 Die Unbesiegbaren 43
 Unter dem deutschen Adler 13
 U 9 Weddigen 18
 Unsere Emden 18
 Unter dem deutschen Adler 13
 Unternehmen Michael 33
 Der Untertan 40-42, 50, 79, 81, 85, 86, 87, 90,
 93-94, 95,97
 Urlaub auf Ehrenwort 33

 Das Vaterland ruft 13
 Vier von der Infanterie 21
 Volk in Not 17
 Ein Volksfeind 32
 Von deutschem Heldentum 135-137,144

 Der wankende Glaube 13
 War Brides 57
 The Way of All Flesh 64
 We Americans 64
 We Are French 59
 Die Weber 21
 What Price Glory 64
 Die weisse Hölle vom Piz Palü 178
 Westfront 1918 21,133
 Wie zwei fröhliche Luftschiffer 50, 51
 Wings 64
 Wonder of Women 64
 Woyzeck 51,53
 Wozzeck 43

 Yankee Doodle in Berlin 59
 The Yellow Dog 58
 Yorck 22, 23,136,137,139,171-172

 Der zerbrochene Krug 30
 Der 20. Juli 50
 Zopf und Schwert 16