

Georg Weis

Filme in Detmolder Kinos

Das Filmarchiv Lippe hat in der Veranstaltungsreihe des stadtgeschichtlichen Projekts vier wichtige und für die Zeit typische Filme in Sonntagsmatineen gezeigt, die damals auch in Detmold gelaufen sind. Nicht berücksichtigt werden konnten Musikfilme wie „Die drei von der Tankstelle“, die nach der Erfindung des Tonfilms den Stil der Hollywood-Musicals übernahmen, oder Preußenfilme, die es schon vor den bekannteren Goebbelsfilmen gab. Die Filme hätten eigentlich in dem historischen Kino in der Langen Straße gezeigt werden müssen, aber technische Gründe sprachen dagegen.

Einige der hier gezeigten Filme wurden allerdings auch nicht dort gezeigt, sondern in den Landestheater-Lichtspielen, die anspruchsvollere und dem Theater nähere Filme vorführten.

Im Westen nichts Neues

Der Film „Im Westen nichts Neues“, mit dem das Film-Archiv Lippe den Aspekt Kino in dieser Reihe eröffnet hat, steht sowohl für den Anfang wie das Ende der Weimarer Republik. Mit der Niederlage begannen die Probleme der Demokraten und zugleich der Realitätsverlust der Rechten, wie er sich schon in der Dolchstoßlegende zeigte. Nach dem Vorabdruck seit November 1928 in der Vossischen Zeitung traf das Buch auf das Klima einer polarisierten politischen Öffentlichkeit und Verunsicherung im beginnenden Verfall der Weimarer Republik,¹ andererseits wurde es der größte Bucherfolg in der Geschichte der deutschen Literatur² (im Juni 1930 wurden schon eine Million Exemplare verkauft) und war am Jahresende bereits in 12 Sprachen übersetzt. Das Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit dem Krieg hatte Samuel Fischer so falsch eingeschätzt, dass er das Manuskript ablehnte, und Ullstein sicherte sich ab. Remarque, der den Weltkrieg nach kurzem Fronteinsatz aus dem Lazarett und von den Erzählungen anderer Verwundeter her kannte, hatte die Absicht, in einer Trilogie die zerstörte Generation zu zeigen. Seit 1927 gab es eine Welle von Kriegsliteratur,³ und 1930 trat auch G.W. Pabst mit dem Film „Westfront“ an die Öffentlichkeit,⁴ in Detmold wurden Kriegsfilme allerdings erst 1931 gezeigt, so im März „Scapa Flow“, im Oktober „Berge in Flammen“ von Louis Trenker,⁵ „Westfront 1918“, „Douaumont“ und erst im Januar 1932 „Im Westen nichts Neues“.⁶

Zur Verfilmung in Hollywood in der Regie von Lewis Milestone kam es, weil der Napoleon des Films, Carl Lämmle, der es vom armen jüdischen Einwanderer zum Gründer und Chef der Universal International Pictures gebracht hatte, bei seinem jährlichen Besuch in seiner Heimat Laupheim in Schwaben von dem Roman hörte.⁷ Bedenken wegen der deutschen Kontroversen und wegen der Ablehnung der Ufa, einen solchen Film zu zeigen, wischte er vom Tisch:

Eine der größten Filmtheater-Ketten hat mir bereits mitgeteilt, daß sie mit dem Projekt nichts zu tun haben möchte, wenn unser Film in Deutschland gezeigt wird. So etwas habe es nie gegeben, schreiben ja die Kritiker in Deutschland, alles sei gelogen. Aber was soll es nicht gegeben haben – den Krieg?! Wir haben das doch auch durchgemacht. Soll es den ganzen Schmutz nicht gegeben haben?! Da mußten wir auch durch. Und Einwände gegen das Kämpfen? Das Leiden hatten doch wohl beide Seiten gemeinsam. Ich bin sicher, wir werden einen ganz großen Film haben.⁸

Und für Authentizität sorgten ehemalige deutsche Offiziere als Berater.

Der Film wurde auf einem Acker bei Hollywood gedreht, der in ein Schlachtfeld mit Schützengräben und Bombentrümmern verwandelt worden war. Da es originale Aufnahmen vom Kriegsgeschehen wegen des gewaltigen technischen Aufwands noch nicht gab, prägten die eindrucksvollen Kamerafahrten von einem neukonstruierten Kran aus über die Gräben, das ohrenbetäubende Heulen der Granaten und das Donnern der Bombeneinschläge der Tonfilmfassung des Films die Vorstellungen vom Weltkrieg.⁹ In beiden Fassungen sind einige Szenen blau oder gelb eingefärbt.

In den USA wird der Film zu einem überwältigenden Erfolg, in New York läuft er über 23 Wochen täglich fünfmal, danach im Roxy Theatre, der „Kathedrale des Films“ mit 6200 Plätzen,¹⁰ und er erhält zwei Oscars – für die „Beste Regie“ und für den „Besten Film“.

Eine Aufführung des Films in Berlin nutzten die Nationalsozialisten zum politischen Störmanöver. Ein Zeitzeuge erinnert sich:

Es war eine wenig besuchte Vorstellung, als Goebbels rief: „Ist denn hier niemand, der Nationalgefühl hat?“, dann prügelte das Rollkommando auf einen Besucher ein und man ließ Stinkbomben los; die weißen Mäuse verschwanden ohne Wirkung.¹¹

Leni Riefenstahl, die die gestörte Aufführung am 6. Dezember miterlebt hat, schreibt in ihren Memoiren:

Ich hatte ihn bei der Erstaufführung im Berliner Mozartkino am Nollendorfpark gesehen und miterlebt, mit welchen Mitteln die Vorführung gestört wurde. Plötzlich brach im Kino ein Geschrei und eine Panik aus – ich dachte zuerst, es sei Feuer ausgebrochen. Mädchen und Frauen standen kreischend von den Sitzplätzen auf. Die Vorführung wurde abgebrochen und erst, als ich mich schon auf der Straße befand, hörte ich von Umstehenden, daß ein Dr. Goebbels, dessen Namen ich nicht einmal kannte, mit Hunderten weißer Mäuse, die im Kino nach Beginn der Vorführung losgelassen wurden, die Panik veranstaltet hatte. Aus Zeitungen war zu erfahren, daß Remarque schon 1929 in die Schweiz gegangen war und 1939 nach den USA emigrierte. Am 25. September 1970 starb er in Locarno.¹²

Goebbels – Berliner Gauleiter der NSDAP und Organisator der Aktion – schilderte diese in seinem Tagebuch: „Das ist ein Triumph. Es hagelt Glückwünsche von allen Seiten.“ und „Die Republik tobt vor Wut über unseren Filmsieg. Der hat auch gegessen. ... Wir sind in den Augen der Öffentlichkeit die starken Männer“.¹³

An den nächsten drei Tagen demonstrierten 6.000 SA-Männer auf dem Nollendorfpark, während die Polizei die Vorführungen schützte. Der Innenminister Severing, ein Bielefelder, und der Berliner Polizeipräsident Grzesinski erließen sofort ein Demonstrationsverbot.¹⁴

Eilig reagierte am 11. Dezember die Berliner Filmoberprüfstelle auf Antrag der Länderregierungen von Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Bayern und Württemberg sowie auf Empfehlung der Ministerien des Inneren, Äußeren und der Reichswehr mit einem Verbot, obwohl die Universal ihn inzwischen vorsichtshalber um 12 Meter gekürzt und die Prüfbehörde den Film nur bei Jugendverbot und mit der Auflage weiterer Schnitte am 21. November zugelassen hatte.¹⁵

Im Sommer 1931 gab der Reichstag die Genehmigung zur Vorführung, aber nur mit Kürzungen und vor geschlossenen Gruppen.¹⁶

Jürgen Labenski, der 1984 eine Rekonstruktion der amerikanischen Fassung anfertigte, die wir hier ohne den Vorspann zeigen, hat festgestellt, dass die jüdischen Namen im Vorspann fehlen, ebenso das Gespräch der Stammischstrategen, die besser als die Frontsoldaten wissen, wie der Krieg zu gewinnen sei, und die Verweigerung der Ehrbezeugung, als Bäume in der Klasse seines ehemaligen Lehrers vom heldenhaften Sterben an der Front berichten soll.¹⁷

Die Begründung der Behörde hob auf „Gefährdung des deutschen Ansehens im Ausland“ ab und bemängelte:

Eine so ausgesprochen einseitige Darstellung, die die ganze Kraßheit des Krieges und seine menschlichen Schwächen nur und ausschließlich auf deutscher Seite sucht ... und jedes ethische Moment auf deutscher Seite bewußt vermissen läßt, wird in weitesten Volkskreisen, die Kriegsteilnehmer gewesen sind, ohne Rücksicht auf ihre Parteizugehörigkeit als Verhöhnung empfunden. Eine solche Darstellung wird dem Gemütsleben einer Generation des deutschen Volkes, die in diesem Krieg gelitten und ihr Leben gelassen hat, so wenig gerecht, daß es verständlich erscheint, wenn sie laute Proteste auslöst. Insoweit befindet sich die Oberprüfstelle in Übereinstimmung mit dem Gutachten des Sachverständigen des Reichswehrministeriums ..., daß der vorliegende Bildstreifen nicht der Film des Krieges, sondern der Film der deutschen Niederlage ist. ... Mit der Würde eines Volkes wäre es nicht vereinbar, wenn es seine eigene Niederlage, noch dazu verfilmt durch eine ausländische Herstellungsfirma, sich vorspielen ließe.¹⁸

Die Entscheidung der Film-Oberprüfstelle wurde Ende 1931 aufgehoben unter der Bedingung, drei weitere Szenen herauszunehmen, nämlich: die Feigheit von Himmelstoß an der Front, Bäumers Panik beim Angriff auf dem Friedhof und sein Schuldbewusstsein nach der Tötung des französischen Soldaten Duval. In vielen Ländern lief daher die so gekürzte Fassung. Die brutale Grabenerstürmungsszene war schon in der amerikanischen Fassung entfernt worden.¹⁹ Wie Bäumer den Franzosen ersticht, wurde 1952 wegen der deutsch-französischen Freundschaft entfernt.²⁰

Welche politische Absicht die Nationalsozialisten verfolgten, konnte der Leser in der Nazi-Zeitung „Lippischer Kurier“ am 14. Januar 1932 lesen:

Braunschweig räumt auf – Unser Parteigenosse Minister Klagges hat im Schulamtlichen Verordnungsblatt der braunschweigischen Staatsverwaltung verfügt, daß das Sudelwerk des Ullstein-Schmierers Remarque „Im Westen nichts Neues“ an sämtlichen Schulen des Staates Braunschweig mit sofortiger Wirkung als Klassenlesestoff oder sonst im Unterricht verboten wird. ... Mit dieser Maßnahme hat unser Minister Klagges gezeigt, daß die deutsche Jugend nicht im Interesse von volksverderbenden Schädlingen infiziert werden darf, sondern daß es die Aufgabe des Staates ist, darüber zu wachen, daß ein kommendes Geschlecht in Ehrfurcht vor den großen Taten deutscher Geschichte und die Erinnerung an die ruhmreiche Tradition unseres Volkes erzogen wird.²¹

Merkwürdigerweise wurde der Film zuerst in Lage im Oktober 1931 gezeigt. Im Volksblatt vom 16.10. heißt es:

Dieses mit Spannung erwartete Filmwerk sollte sich niemand entgehen lassen. Der Film, gedreht nach dem gleichnamigen Buch, läßt die Schrecken des Weltkrieges nochmals an uns vorüberziehen und lehrt uns erkennen, welche Opfer gebracht werden. Denen, die es miterlebt haben, zur Erinnerung, denen, die gefallen sind, zum Gedächtnis. Wie wir erfahren, wird der Film nur noch in Lage gezeigt werden. Es wird hier also einem jeden Gelegenheit gegeben, den wirklichen Genuß eines Tonfilmes zu erleben. Für einwandfreie Wiedergabe bürgt die neu eingebaute Klangfilm-Lichtton-Apparatur.²²

Nachträglich berichtete die LZ: „Der Erfolg war überwältigend und die Vorstellungen so überfüllt, dass viele wieder umkehren mussten.“²³

Am Tag nach Spielbeginn in Lage meldet das Volksblatt:

Gestern erlebte dieser gewaltige Kriegsfilm in den Zentrallichtspielen in Lage seine Erstaufführung. Das volle Haus gleich am ersten Abend zeigte, ein wie großes Interesse diesem heiß umstrittenen Film entgegengebracht wird. Wenn auch am Anfang des Films hier und da einige Abfälle und witzelnde Bemerkungen fielen, so war doch beim Abrollen des Films unter den Zuschauern ernste Ruhe eingetreten. Jeder erlebte das Grauen mit, wie gezeigt wurde, wie der Tod auf dem Schlachtfelde lauert, da, wo es keine Ruhe mehr gibt, wo Granaten heulen, Gewehrkugeln zischen, Minen krachen und das Gas kriecht, wo sich Eisenkolosse gegen rotes zuckendes Fleisch wälzen, wo sich Menschen zerfleischen, die sich nie vorher gesehen haben, und wo alle Errungenschaften der Technik aufgeboten werden, um Menschenleben zu vernichten. Der Krieg in seiner ganzen Schauerlichkeit rollte auf der Leinwand ab. Und der Schluß des Films? Eine erschütternde Szene: Paul Bäumer, der Held des Films, steht im Graben und sieht dem Spiel eines Schmetterlings zu, der sich auf einem alten Stahlhelm niedergelassen hat. Nichts weiß dieses Geschöpf vom Krieg, vom Helden, vom Sterben, es kennt nur die Wonne, sich in den warmen Strahlen der Sonne zu baden. Paul streckt die Hand über den Grabenrand nach dem Tierchen aus – ein Schuß, ein kurzer Widerhall. Eine Hand sinkt schlaff herab. Ein junges, hoffnungsvolles Schicksal ist erfüllt. Eine Mutter mehr weint um ihren Sohn. Und der Heeresbericht meldet: „Im Westen nichts Neues.“²⁴

In Detmold wurde der Film erst im Januar 1932 an nur 6 Tagen gezeigt. Gründe für die Verzögerung haben sich in den Zeitungen nicht erhalten. Möglicherweise hängt es mit der Umrüstung der Detmolder Kinos auf Tonfilm zusammen, die in dieser Zeit stattfand.²⁵

Die Reaktionen des Publikums an beiden Spielorten zeigte, dass der angebliche Skandal ein politisches Manöver der Nazis war, der in Lippe keine Entsprechung fand.

Am 17. Januar berichtet die LZ in einem langen Artikel sehr ausgewogen über die Vorwürfe:

So ist denn dieser hart umstrittene Film auch bei uns gelaufen.

Von einer entrüsteten Volkserregung hat man bei uns nichts erlebt. So weit ich persönlich das Publikum beobachten konnte, war es tief bewegt und verließ stumm und nachdenklich das Haus.

Aber auch von irgend einer antideutschen Tendenz hat man nicht ein Spürchen bemerkt. Will man aus den auf der Leinwand vorüberziehenden Vorgängen überhaupt eine politisch-historische Tendenz ableiten, so ist es die, die Remarque selbst auf Seite 280 seines berühmten Buches ausspricht:

„Es gibt so viele Flieger hier, und sie sind so sicher, daß sie auf einzelne Leute Jagd machen wie auf Hasen. Auf ein deutsches Flugzeug kommen mindestens fünf englische und amerikanische. Auf einen hungrigen müden deutschen Soldaten kommen fünf kräftige frische andere im gegnerischen. Auf ein deutsches Kommißbrot kommen fünfzig Büchsen Fleischkonserven drüben. Wir sind nicht geschlagen, denn wir sind als Soldaten besser und erfahrener; wir sind einfach von der vielfachen Übermacht zerdrückt und zurückgeschoben.

Es heißt, in der deutschen Fassung des Films fehlten einige Szenen, die anstößig gewesen wären: die Verprügelung eines rekrutenschleifenden Unteroffiziers, die klägliche Figur, die ein großmäuliger Oberlehrer als Landsturmmann macht, und ein bramarbasierender Stammtisch von Heimkriegern. Diese Szenen sollen die Achtung des Auslandes vor dem deutschen Heere herabgesetzt haben. Eine sonderbarere Begründung des inzwischen aufgehobenen Filmverbotes ist kaum denkbar. Denn im gesamten Ausland wird der Film in seiner unverkürzten und unretouschierten Fassung gegeben, wie sie in Hollywood hergestellt worden ist.²⁶

Aber die Achtung des deutschen Publikums selbst vor dem deutschen Heere soll herabgesetzt sein. Glaubt man, daß irgend jemand, der aus eigener Anschauung oder zuverlässiger Unterrichtung das alte deutsche Heer kennt, nicht wisse, daß es „diese leichten Flecke“ auf seinem leuchtenden Schilde hatte? Was setzt das alte deutsche Heer mehr herab: die paar Szenen menschlicher Unzulänglichkeit inmitten eines grandiosen Gemäldes fast übermenschlichen Heldentums, wie es der Remarque-Film entwirft, oder die lächerlichen Dummheiten, die ihm in einem angeblichen Propagandafilm, wie es z.B. „Reserve hat Ruh“ ist, angedichtet werden?

Und endlich: der Wehrwille im Volk soll durch den Remarque-Film untergraben werden. Was für ein Einwand! Zahlreiche Kriegsfilme sind uns vorgeführt worden, darunter auch solche, die unter dem Patronat der Reichswehrleitung hergestellt worden sind. Und alle brachten uns, insofern sie dasselbe vorführten, wie der Remarque-Film, nämlich den Grabenkrieg, genau dasselbe

zur Anschauung. In der Tat war der Grabenkrieg kein bloßer militärischer Spaziergang, sondern die an Schrecklichkeiten reichste Art der Kriegführung, die die militärische Geschichte kennt. Nur ist es im Remarque-Film wahrscheinlich wirklichkeitstreuer als in den anderen Kriegsfilmen dargestellt.

Was ist das für ein nationaler Stolz, was ist das für ein Wehrwille, der die Wahrheit scheut!

Das Buch von Remarque ist eine Darstellung des modernen Krieges vom Gesichtspunkt des Muschkoten aus, und sein Erfolg beruht darin, daß es dieses Bild mit einer Seelenkunde und einer Anschauungskraft malt, die kaum ihresgleichen haben.

Aber da sagen seine Gegner, nur ein Deutscher könne seinen nationalen Stolz so demütigen, ein solches Bild zu entwerfen. Nichts ist weniger wahr. Kriegsbücher gleicher Absicht sind ebenso zahlreich in England und Amerika und noch viel zahlreicher und dazu einseitiger in Frankreich erschienen. Aber die Gegner Remarques wissen das nicht. Ihre Gattung von Nationalismus ist nicht nur enggesichtig, sondern auch unwissend.

Technisch steht der Remarque-Film auf hoher Stufe. Selbst das Fachblatt des Scherl-Verlages, der „Kinematograph“, der, der politischen Einstellung seines Verlages²⁷ entsprechend, den Film ablehnt, schreibt:

„Der Film ist technisch z.T. außerordentlich gut gemacht. Die einzelnen Kampfszenen sind von erschütternder Echtheit. Es gibt Teile in diesem Film, die packen und fortreißen.“

In technischer Sicht halte ich für die stärkste Leistung die Synchronisierung des deutschen Textes. ...²⁸

Das Volksblatt warb für den Film im pazifistischen Sinne:

Es ist schon viel über den Film geschrieben worden, daß man sich fast scheut, nochmals die Feder zu einem Bericht anzusetzen.

Wieviel Jahre liegen zwischen dem furchtbaren Geschehen und dem Heute? War so etwas vor fünfzehn, sechzehn, siebzehn Jahren möglich? So ein Wahnsinn? Aufgerissene Erde und zerfetzte Leiber, bleiche Knaben im feldgrauen Rocke, Todesangst in verzerrten Gesichtern ...

Möchte jeder, der aus dem Kino kommt, sagen: „Nie wieder Krieg! Nie – wieder – Krieg –!“

Darin liegt die große Mission dieses Film [sic], die Erinnerung wachzuhalten an ein furchtbares Geschehen, das nie, nie wieder kommen darf.

Geht in die Detmolder Lichtspiele! Ihr werdet bald vergessen, daß nur ein Zelluloidstreifen abrollt, Ihr werdet alles miterleben und befreit aufatmen, wenn das Licht an den Wänden aufflammt.

Erst viel später erinnert man sich an die herrlichen schauspielerischen Leistungen, an die Künste des Regisseurs, an hundert wirkungsvolle Effekte. Manchmal allerdings glaubt man die Wunden zu merken, die dem Film von der Schere der Zensur zugefügt sind.

Kriegshetzer und phrasenselige Pennäler sollte man (falls sie nicht zu blasiert sind) zwangsweise in den Film führen. sr.²⁹

*Weißer Hölle vom Piz Palü*³⁰

Der älteste Film mit künstlerischem Anspruch, der im Rahmen des stadtschichtlichen Projekts gezeigt wurde, „Das Cabinet des Dr. Caligari“ von 1920, zeigt noch Bühnennähe in expressionistisch überhöht dargestellten schrägstehenden Kulissen, die den Irrsinn von Caligari spiegeln, und auch die Großstadtfilme der Stummfilmzeit spielen in Atelier-Kulissen.

Fancks Filme dagegen führen in die reine Natur der Alpenwelt mit Schnee, Eis und Gletschern, die er als asthmakranker Schüler in Davos kennengelernt hatte. In seinem ersten Film war er 1913 als Skifahrer aufgetreten, als er von einer kleinen Freiburger Filmfirma für Kulturfilme gefragt worden war, ob er auf dem höchsten Schweizer Gipfel, dem Monterosa, einen Skifilm machen könne.³¹ Kameramann war Sepp Allgeier, der als hervorragender Skifahrer auch bei allen anderen Alpenfilmen beteiligt war.

Die strenge Erziehung zur Härte im Davoser Internat und die unmittelbare Naturerfahrung haben seine Arbeit geprägt,³² die auch von den Produktionsbedingungen völlig im Gegensatz zu dem Aufwand der Studiofilme stehen. Sein Mitarbeiter Schneeberger kannte die Alpen aus den Kämpfen im Ersten Weltkrieg in Südtirol.

Für den Zuschauer zeigt Fanck eine ihm unerreichbare Traumwelt. „Vor allem habe ich durch diese meine Ski-Bergfilme ungezählten Millionen ernsthafter Menschen ein erhebendes und beglückendes und wirklich wertvolles Naturerlebnis geschenkt“, schreibt er einem Freund.³³

Die Natur ist für Fanck allerdings nicht bloß trachtenselige Heimatidylle, wie man sie im bombenzerstörten Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg von der Heimatfilmwelle im Stil von „Der Förster vom Silberwald“ her kennt:

Für mein Thema DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ brauchte ich nun unbedingt eine große Lawine. Nicht etwa nur, um zu zeigen, wie eine solche Lawine aussieht – nein, sie muß schicksalhaft eingreifen in die Handlung dieses Films. So wie in allen meinen Filmen die Natur – meist der Berg – der große Gegenspieler des Menschen war. Deshalb hing also gleichsam

mein ganzer Film thematisch am Gelingen einer entsprechend großartigen Lawinenaufnahme.

Ebenso notwendig brauchte ich auch eine große Gletscherspalte, die bestimmte Voraussetzungen erfüllen mußte.³⁴

Andererseits kam es ihm auf ästhetisch schöne Bilder an:

Um eine wirklich schöne und wirkungsvolle Lawinenaufnahme zu erreichen, muß der Staub der Lawine von der Sonne durchleuchtet sein, und zwar möglichst gegen dunklen Hintergrund. Die Felswand, über die die Lawine stürzt, soll also möglichst nicht von der Sonne getroffen werden. Allenfalls wenigstens nur angestreift.

Diese Beleuchtungsverhältnisse dauern aber nur ganz kurze Zeit – etwa eine halbe Stunde lang. Also Schluß daraus und Strich unter diese Rechnung: Die Lawine muß kommen in dem Moment, in dem ich sie brauche der besten Beleuchtung wegen.

Und dafür muss er auch zu Tricks greifen: „Und um das zu erreichen, gibt es nur ein Mittel, die Sprengung.“³⁵

Diese Arbeiten dauern sieben Tage, zumal die erste Sprengung versagt. Über die Wirkung schreibt er:

... der Eisturm neigte sich langsam über seinen Abgrund – fiel zunächst als kompakte Masse auf den ersten kleinen Felsvorsprung, und das genügte schon (durch diesen Aufschlag) zu einer Staubmasse, die als immer größer werdende Riesenwolke die ganze 600 Meter hohe Wand hinunterschoß, um mit einem Donner unten aufzuschlagen, den man bis nach Morteratsch, also etwa zehn Kilometer weit, hören konnte.

Doch nun setzte das grandiose Naturschauspiel erst richtig ein: Ungefähr dreihundert Meter hoch stäubte diese ganze Schneemasse nach dem Aufschlag wieder senkrecht empor, fast die ganze Wand unter ihrem brodelnden, weißen Mantel verdeckend. Das war für uns alle ein so gewaltiger Eindruck, daß sogar der Moment, in dem unsere armen Puppen von der Lawine erreicht und zusammengeschlagen wurden, nicht etwa komisch, sondern beinahe schreckenerregend wirkte. Jetzt hatten wir mit eigenen Augen gesehen, welch furchtbare Wucht eine solche Lawine hat.

Nun – jedenfalls unsere Lawinenaufnahme, an der wir volle sieben Tage gearbeitet hatten, mußte herrlich gelungen sein. Und wenn es auch höchstens zehn Meter Film waren.³⁶

An anderer Stelle schreibt er:

Mit diesen ersten glitzernden Sonnenstrahlen, die waagrecht über den Schnee herüberhuschen, beginnt auch die erste Arbeit. Denn diese fünfzehn Minuten geben die wunderbarsten Bilder ab, diese unwirklichen »Lichtbilder«, in denen die Schneekristalle millionenfach aufglitzern gegen die noch dunklen Schatten.

Kommt nun aber gar in diesen ersten kalten Morgenstunden auch nur der Morgenwind auf, so daß diese glitzernden Schneemassen zu wandern beginnen, dann verwandeln sich diese ruhig funkelnden Schneehänge in ein stäubendes und wanderndes Lichtmeer, das völlig unwirklich ist.

Wenn sich aber dieser Morgenwind – vor dem der Schnee von allen Graten und Wänden in ungezählten kleinen Wirbeln auf die Gletscher herabtanzt wie kräuselnde Irrlichter – wenn dieser spielerische Morgenwind sich steigert zum brüllenden Sturm, der die Schneemassen von allen Eisgraten waagrecht hinauf peitscht als ungeheure, leuchtende Staubfahnen gegen den schwarzblauwolkenlosen Himmel, dann beginnt der härteste Teil unserer Arbeit.³⁷

Und harte Arbeit war es, in 4000 Meter Höhe bei minus zwanzig Grad und Sturm mit der Handkurbel zu filmen.

Die Wirkung der Alpenfilme hat Leni Riefenstahl in ihren Memoiren anschaulich beschrieben:

Müde und zermürbt stand ich auf dem Bahnsteig und wartete. Ich mußte die Zähne zusammenbeißen. Im Knie begann es wieder zu stechen. Meine Augen glitten über die Farben der Plakate der mir gegenüberliegenden Wand, und plötzlich blieb mein Blick auf einem hängen. Ich sah eine Männergestalt, wie sie einen hohen Felskamin überschreitet. Darunter stand «Berg des Schicksals» – «Ein Film aus den Dolomiten von Dr. Arnold Fanck.» Eben noch von traurigen Gedanken über meine Zukunft gepeinigt, starrte ich wie hypnotisiert auf dieses Bild, auf diese steilen Felswände, den Mann, der sich von einer Wand zur anderen schwingt.

Die Bahn fuhr ein und schob sich zwischen das Plakat und mich. Es war die Bahn, auf die ich schon ungeduldig gewartet hatte. Sie fuhr wieder ab und gab mir den Blick auf das Plakat frei. Wie aus einer Trance erwachend, sah ich die Bahn im Tunnel der Kleiststraße verschwinden.

«Der Berg des Schicksals» lief im Mozartsaal, auf der anderen Seite des Platzes. Ich ließ den Besuch bei dem Arzt sausen und ging hinaus auf die Straße. Wenige Minuten später saß ich im Kino. In den Zeiten des Stummfilms konnte man jederzeit in ein Kino hinein- und wieder hinausgehen.

Schon von den ersten Bildern war ich fasziniert. Berge und Wolken, Almhänge und Felsstürme zogen an mir vorüber – ich erlebte eine mir fremde Welt. Noch nie hatte ich solche Berge gesehen, ich kannte sie nur von Postkarten,

auf denen sie leblos und starr aussahen. Aber hier im Film wirkten sie lebendig, geheimnisvoll und faszinierend. Nie hatte ich geahnt, daß Berge so schön sein können. Je länger der Film dauerte, um so stärker fesselte er mich. Er erregte mich so sehr, daß ich, noch ehe er zu Ende war, beschlossen hatte, diese Berge kennenzulernen.

Verwirrt und von einer neuen Sehnsucht erfüllt, verließ ich das Kino. In der Nacht konnte ich lange Zeit keinen Schlaf finden, immer wieder überlegte ich, ob es wirklich nur die Natur war, die mich so packte, oder die Kunst, mit der dieser Film gestaltet war. ...

Einige Wochen später stand ich das erste Mal vor diesen Felswänden. Ich hatte es in Berlin nicht mehr ausgehalten, nachdem ich mir eine Woche lang den Film jeden Abend angesehen hatte. ... [Ich] fuhr nach Karersee in die Dolomiten, in der törichten Hoffnung, dort die Darsteller und den Regisseur, die diesen Film gemacht hatten, vielleicht zu treffen. Die Wirklichkeit enttäuschte mich nicht. Ich konnte mich nicht sattsehen an den roten Felsburgen, den grünen Gebirgswäldern, den zartgrünen schlanken Lärchen und dem Karersee, der wie ein buntschillernder Schmetterlingsflügel in dunkelgrüne Tannen eingebettet liegt. Längst vergessene Märchen meiner Kindheit feierten ihre Auferstehung.³⁸

Sie selbst stellt den Kontakt her, und schon bald kann Fanck auf sie gar nicht verzichten.³⁹

„Er wußte, daß er niemand finden würde, der diese gefährlichen Szenen ohne Double spielte und gleichzeitig skilaufen und klettern konnte.“ Das Skilaufen hatte sie erst bei Fanck gelernt.

Drei Skifilme und einen Kletterfilm mit Spielfilmhandlung, danach eine Skigroteske mit Leni Riefenstahl hatte Fanck bereits gedreht.

Über die Dreharbeiten zu diesem Film sind wir aus den Memoiren von Fanck und Riefenstahl sehr gut informiert.

Eine Zeitungsmeldung von einem Unglücksfall in den Lalider Bergen war der Anstoß zu der Handlung, die er wegen des mythischen Namens und weil es ein Schneefilm werden sollte, an den Piz Palü verlegte.⁴⁰ Außerdem ließen sich die Kosten niedrig halten, weil es dort SAC-Hütten gab.

Fanck erzählt, dass es seine Idee war, den berühmten Flieger Udet einzuplanen.

Mein erster Weg führte nun zu dem berühmten Kunstflieger Udet. Auf meine Frage, ob er an Felswänden entlangfliegen und dabei Verstiegene entdecken könne, antwortete er lachend: »Aber selbstverständlich – da würde ich jede Maus sehen. Aber wenn Sie das im Film zeigen wollen, wird man's für eine verrückte Idee halten.«⁴¹

Anders Riefenstahl.⁴²

Ein Zufall machte es mir möglich, diesen Film sensationell zu bereichern. Bei strömendem Regen stand ich vor dem Film-Atelier in Cicerostraße, nahe dem Kurfürstendamm, und wartete auf ein Taxi. Da kam ein kleiner Herr auf mich zu und bot mir seinen Schirm.

«Sind Sie Fräulein Riefenstahl?»

«Ja – und», ich sah ihn fragend an.

«Ich bin Ernst Udet», sagte er fast schüchtern. «Darf ich Sie nach Hause fahren?»

«Wie nett von Ihnen, sehr gern.» Ich war vor Freude ganz aufgeregt, denn Ernst Udet war ein Begriff, wer kannte nicht den besten Kunstflieger der Welt? Er nahm meine Einladung zu einem Cognac an. Unsere Unterhaltung wurde immer lebhafter, so als kannten wir uns jahrelang. Da kam mir eine verrückte Idee. «Würden Sie nicht gern mal bei einem Film mitmachen und Ihre Kunststücke auch in den Bergen vorführen? Zum Beispiel eine Rettung von Menschen, die sich in Bergnot befinden?»

«Das wäre prima», sagte Udet mit strahlenden Augen. Er hatte inzwischen schon einige Cognacs intus.

«Gut», sagte ich, «ich mache Sie mit Dr. Fanck bekannt. Der schreibt gerade einen Filmstoff, in den Sie mit Ihren Kunstflügen gut hineinpassen würden.»

So kam Ernst Udet zum Film. Ein Glück für den Film...

Auch die Zusammenarbeit mit dem inzwischen berühmten Filmregisseur Pabst vermittelt sie.⁴³

In dieser Zeit lernte ich G. W. Pabst kennen, einen Regisseur, den ich verehrte. Jeden seiner Filme hatte ich mir mehrmals angeschaut. Wir hatten sofort miteinander Kontakt und verstanden uns blendend. Ich hatte nur einen Wunsch: Unter seiner Regie zu spielen. Da kam mir eine ziemlich verrückte Idee. Sollte es mir gelingen, Sokal⁴⁴ und Fanck dazu zu bringen, daß Pabst in dem neuen Fanckfilm die Spielregie bekäme und Fanck nur die Natur- und Sportaufnahmen übernehme, wäre dies eine fabelhafte Kombination. In seinem Metier in Naturfilmen war Fanck unschlagbar, aber die Darsteller vernachlässigte er.

Pabst schätzte Dr. Fanck und war bereit, auf diese Zusammenarbeit einzugehen.

Bei den Dreharbeiten nahm Fanck für atemberaubende Bilder keinerlei Rücksicht auf seine Darsteller und nahm auch gefährlichste Situationen in Kauf.

Mit Tricks wurde nicht gearbeitet, und was es an Sensationen gab, war in Wirklichkeit meist viel gefährlicher, als es nachher auf der Leinwand aussah.⁴⁵ Oft glitten wir mit den Skiern zum Gletscher hinunter, zu unserem hauptsächlichen Arbeitsfeld. Die meisten Aufnahmen mußten ohne Seil gemacht werden; bei der schnellen Arbeitsweise war es ausgeschlossen, die Filmleute wieder an- und auszuseilen. Manchmal dröhnte der Gletscher unheimlich, und ich fürchtete, daß sich der Boden unter mir öffnen könnte und ich in eine der tiefen Spalten fiele.

Die Aufnahmen am Piz Palü waren von einer Härte, daß ich nur mit Grauen an einige Episoden zurückdenken kann. Da stand z.B. im Manuskript, daß ich über eine Eiswand hochgezogen werden sollte, und daß während des Hinaufziehens Lawinen über mich stürzten. Vor dieser Aufnahme hatte ich unheimliche Angst. Fanck hatte am Morteratschgletscher eine zwanzig Meter hohe Wand ausgesucht. Drei Tage lang wurden oben am Rand dieser Eiswand große Mengen von Schnee und Eisbrocken aufgeschichtet. Ich beobachtete diese Vorkehrungen mit großem Mißtrauen. Auch kannte ich Fanck nun schon so gut und wußte, daß es ihm nichts ausmachte, seine Darsteller in die schwierigsten Situationen zu manövrieren, wenn er nur gute Bilder davon erhielt.

Es war soweit. Für die Aufnahmen war alles vorbereitet. Fanck, der meine Angst bemerkte, versprach, ich würde nur einige Meter hochgezogen werden. Dann wurde ich angeseilt. «Drehen», hieß das Kommando, und man zog mich hoch. Da sah ich, wie sich über mir an der Kante der Eiswand die Schneemauer löste. Der Himmel verdunkelte sich, und schon stürzten die Massen über mich hinweg. Da meine Arme mit Seilen eingebunden waren, konnte ich mich nicht vor dem Schneestaub schützen. Ohren, Nase und Mund waren voller Schnee und Eisstücke. Ich schrie, man sollte mich hinablassen. Aber vergebens, man zog mich, entgegen Fancks Versprechen, über die ganze Eiswand hinauf. Aber auch an der scharfen Eiskante machte man nicht Halt, man zerrte mich auch noch darüber hinweg. Unter großen Schmerzen und weinend vor Wut über die Brutalität meines Regisseurs kam ich oben an. Fanck freute sich nur über die gelungenen Aufnahmen.

Eine weitere Sensationsaufnahme wurde mir zugemutet, diesmal allerdings mit meiner Einwilligung. Allerdings hatte ich mir die Sache leichter vorgestellt. Mit einem Schritt nach rückwärts, aber angeseilt, sollte ich in eine Gletscherspalte stürzen – eine Szene, die mit meiner Rolle nichts zu tun hatte. ... Da er wußte, daß ich mich in einer finanziellen Notlage befand, hoffte er, daß ich an Mizzis Stelle diesen Sturz als Double machen würde. Dafür bot er mir nur den lächerlichen Betrag von fünfzig Mark an, und so sagte ich mehr aus Ehrgeiz zu. ... Ich hatte geglaubt, ich würde nur zwei bis drei Meter fallen, aber ich sauste mindestens fünfzehn Meter in die Tiefe und schlug mit meinem Kopf an harte spitze Eiszapfen.

Auch hatte ich mir nicht vorstellen können, daß das unter meiner Brust befestigte Seil⁴⁶ so scheußlich schmerzen würde. Hoch über mir sah ich das kleine Loch, durch das ich gefallen war und das nur wenig Licht in die düstere Spalte ließ. Unter mir hörte ich Wasser rauschen, es mußte ein Gletscherbach sein. Eine scheußliche Situation.⁴⁷

Auch auf das Wetter wurde keine Rücksicht genommen.⁴⁸

Niemals vorher hatte ich ein solches Wüten der Elemente erlebt. Wir wurden buchstäblich in die Luft geschleudert. Nach wenigen Minuten war von der Hütte nichts mehr zu sehen, die Spuren hinter uns waren verweht. Wir befanden uns in einem brodelnden, ohrenbetäubenden Hexenkessel und mußten uns an den Händen festhalten, um uns nicht zu verlieren. Die Skier glitten ins Ungewisse.

Fanck selbst berichtet:

Als wir einmal nach einer solchen Nacht bei Sonnenaufgang hinaussahen, da führte der Sturm mit den frischgefallenen Schneemassen einen solchen Wirbeltanz auf, daß wir in helle Aufregung gerieten beim Anblick dieser Sturmbilder, die wir jetzt so bequem direkt vor der Hütte einfangen könnten.

Also – rasch Apparat aufmontiert, um diese Gelegenheit nicht zu verpassen. Sogar die eisernen Tische vor der Hütte wurden in die Höhe gehoben und führten wilde Tänze auf.

Mit Motivsuche konnten wir uns da nicht mehr lange abgeben, weil man gegen den Sturm überhaupt nicht sehen konnte und mit dem Sturm im Rücken froh sein mußte, die etwa vierzig Meter weit weg zu kommen, die nötig waren, diese sturmbrauste Diavolezza als Vordergrund und den Palü als Hintergrund zu fassen. Zwei Mann mußten auf dem Boden zusammengekauert das Stativ halten. Aber der Kameramann mußte aufrecht stehen, was nur dadurch möglich war, daß er das Stativ selbst als Stütze umklammerte und so seinen vergeblichen Kampf begann, mit dem Sturm im Gesicht wenigstens die Scharfeinstellung nachzukontrollieren. Aber die paar Sekunden, die er dazu brauchte, genügten schon, das Objektiv zuzuwehen.⁴⁹

Ganz ausführlich berichtet er von den Aufnahmen in der Gletscherspalte, die im Film nur zwölf Minuten dauern:

IM BAUCH DES GLETSCHERS

Unvergesslich dürften wohl jedem, der einst DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ sah, die Bilder sein, wie die einzelnen Leute der Bergungskolonnie mit

den Fackeln bei Nacht in die unergründliche Tiefe einer Gletscherspalte abseilen, und wie tief unten im Bauch des Gletschers die Lichter gespenstisch an den kristallklaren Eiswänden herumhuschen, so daß man diese Naturaufnahmen wohl als geradezu fantastisch in Erinnerung behält. Vielleicht waren sie zu unwirklich schön, denn es gab im großen Publikum viele, die ungläubig und skeptisch, ja sogar unwillig den Kopf schüttelten über die Zumutung, diese Aufnahmen für echt, das heißt im wirklichen Eis des wirklichen Gletschers gemacht zu halten. Sogar Filmfachleute und Bergsteiger glaubten mir das nicht und dachten lieber an die unmöglichsten Lösungen, wie man wohl im Atelier so riesenhafte Wände aus blankem Eis aufbauen und vortäuschen könne. Sie verstiegen sich dabei bis zur Theorie großer Glaskonstruktionen, anstatt sich einfach auf ihre eigenen Augen zu verlassen. Eines muß ich diesen Ungläubigen allerdings gestehen: daß wir nämlich selbst in dem Augenblick, als in der Tiefe des Gletschers erstmals die Eiswände aufstrahlten im Lichte herunterkommender Fackeln, und das glasklar durchsichtige Eis gleichsam aufglühte in einem unvorstellbar fantastischen Lichterspiel – daß wir uns da selbst in eine Märchenwelt versetzt glaubten. Selbst diese ganz unwahrscheinlich schönen Bilder, wie man sie nachher im Film sehen konnte, waren nur ein blasser Abglanz dessen, was wir da in Wirklichkeit zu sehen bekamen. Denn die Ausmaße der einzelnen Eisgrotten und Verzweigungen dieser Spalten waren ja mit der Optik gar nicht in ihrer wahren Größe zu erfassen.⁵⁰

Hinzu kommt, dass David Zogg leichtsinnig ohne Seil über Eisbrocken in noch größere Tiefe springt, die Dosen mit dem Magnesium vergisst und sich zuwerfen lässt, wobei er selbst mit dem Brennmaterial bestäubt wird.⁵¹

Auch von Udet wird schier Unmögliches verlangt, damit das Flugzeug dicht genug an die Felswand fliegt, und es braucht dazu zehn Anläufe.⁵²

Höhepunkt und Schluss des Films ist die Szene: „Im Eis begraben.“

Gegen Schluß des Palüfilms gibt der Führende (Gustav Dießl), der das Bein gebrochen hat, seine dicke Joppe dem jungen Mädchen, damit sie noch den dritten Tag des Biwaks auf dem vereisten Band überstehen kann. Da er weiß, daß er jetzt rasch erfrieren muß, steigt er mit seinem geschienten Bein noch einige Meter höher in eine kleine Nische aus Eis – legt sich dort hin zum Sterben. Kleine Schneesrutsche decken die Nische allmählich zu – er ist im Eis begraben.

Dieses »Im Eis begraben« wollte ich nun filmisch darstellen als bloße bildliche Vorstellung. Aber wie?

Wir stiegen noch einmal hinunter in diese Wunderwelt des kristallklaren Eises, aber diesmal nur so tief, daß noch genügend Tageslicht für eine Aufnahme bis dorthin gelangte. Mit Fackeln wäre da nichts zu machen gewesen. – wegen der Rauchentwicklung.

Dort ließ ich in dem kristallklaren Eis zwei kleine Höhlungen ausschlagen, getrennt voneinander durch ein stehenbleibendes Eiswändchen von über einem Meter Dicke. ... Durch das Ausschlagen aber war nun die Durchsichtigkeit des Eises zerstört, weil dadurch die Oberflächen derart aufgeraut wurden. Diese Durchsichtigkeit mußte also erst wieder hergestellt werden. Um das zu erreichen, ließ ich in jeder dieser Nischen ein kleines Feuerchen machen und zwei Tage und Nächte lang unterhalten. ... Am dritten Tag war das Eis durch Schmelzen und Wiedergefrieren wieder so kristallklar geworden und die meterdicke Zwischenwand so durchsichtig, daß man durch sie hindurch fotografieren konnte.

Nun legte sich Dießl hinter diese meterdicke Scheibe aus Eis in der gleichen Stellung, wie vorher in der Nische, wo er sich zum Sterben hingelegt hatte. Aufnahme durch das Eis hindurch – aber rückwärts gekurbelt. Ganz langsam abgeblendet auf etwa zwölf Meter Film. (Normale Abblendungen oder Überblendungen sind eineinhalb Meter lang.) Nach dieser Aufnahme wurde die Zwischenwand weggeschlagen, was ungefähr eine halbe Stunde dauerte. Derweil mußte Dießl unbeweglich liegenbleiben. Und zwar auf dem Eis – was wohl nicht jeder Filmstar auf sich genommen hätte.

Jetzt wurden die zwölf Meter Abblendung zurückgedreht und noch weitere fünf Meter mehr. Das dann vorwärts vorgeführt ergab die umgekehrte Reihenfolge: Dießl liegt erst real im Bild – hinter sich Eis. Dann bildet sich langsam überblendend die Eismauer über ihm – der Eindruck, er liege jetzt rings umschlossen im Eis, war vollkommen. Und dieses Bild wurde besonders fantastisch dadurch, daß das Eis mit seinen vielen Sprüngchen und Bläschen lauter kleine Verzerrungen von Dießls Konturen ergab. Was man etwa mit einer dicken Glasscheibe niemals hätte erreichen können. Der Begriff oder die Vorstellung »Im Eise begraben« war wunderbar gegeben und machte einen tiefen Eindruck beim Publikum.

Das war also eine sogenannte »Trickaufnahme«, und es ist doch eigentlich etwas Herrliches am Film, daß er sichtbar machen kann, was in der Wirklichkeit nicht möglich wäre.⁵³

Diese Szene verrät noch expressionistische Kunstauffassung. Ob sie auch heute auf solche Begeisterung stößt wie in der Kritik in der Berliner Zeitung, scheint mir eher fraglich:

»Der Schöpfer aller Bergfilme, der Wegesucher des Films, Arnold Fanck, schenkte der Welt ein Werk, das selbst die größten Atelierfilmer aller Länder in den Schatten stellt und überdauern wird.

Die an sich unkomplizierte, aber mit ungeheuren Spannungseffekten geladene Handlung ist zu einem hohen Lied edelsten Menschentums komponiert, ohne

die süßliche Beigabe verlogener Liebeständeleien zu den Gipfeln wahrster und echtster Dramatik emporgetrieben.« Dr. Mühsam in BZ am Mittag, 16. November 1929.⁵⁴

Trotzdem ist es schade, dass man solche mit so großem Aufwand gedrehte Meisterwerke nur so selten zu sehen bekommt.

M – eine Stadt sucht einen Mörder

Mit diesem Film von 1931 setzt der aus einer Wiener Architektenfamilie⁵⁵ stammende, seit 1918 in Berlin lebende Fritz Lang (1890-1956) einerseits seine Verbrecher- und Verfolgungsfilme fort, zeigt aber ein viel realistischeres Zeitbild als in dem „Dr. Mabuse, der Spieler“ von 1922, der den „Prototyp des genialen Verbrechers [zeigt], der durch Täuschung, Hypnose und Gewalt die Stadt im Würgegriff hat“.⁵⁶ 1923/1924 hatte er der verunsicherten deutschen Nachkriegsgesellschaft in den „Nibelungen“ den Siegfried-Mythos in monumentaler Stilisierung auf präfaschistische Weise entgegengehalten, wo „Treue bis in den Tod“ und Verrat, der an den wie Ratten in Höhlen hausenden Hunnen gerächt werden muss;⁵⁷ dies trug ihm – als Halbjuden! – das Angebot der „Ehrenaristerschaft“ und der „Führerschaft des deutschen Films“ durch Goebbels ein.⁵⁸ Aus aktuellen Zeitungsnotizen, so um die Massenmörder Haarmann und Kürten, entnahmen Lang und seine Autorin Thea von Harbou das Material.⁵⁹ Zugleich ist es sein erster und zugleich einer der besten frühen deutschen Tonfilme.⁶⁰ Denn die neue Dimension des Tons wird genial eingesetzt: Es beginnt mit dem bekannten Lied auf Haarmann und schlägt damit sogleich das Thema ‚Mörder‘ an, die Rufe der Mutter „Elsie!“ lenken über auf das Opfer, das Schlagen der Kuckucksuhr und der Turmuhr öffnet den Raum und intensiviert das bange Warten, die Autohupe im Rückblick warnt,⁶¹ später löst die vom Mörder gepfiffene Peer-Gynt-Suite⁶² neue Ereignisse aus und führt zu seiner Identifizierung durch einen Blinden, und sein angstvolles Klopfen ermöglicht seine fast schon abgebrochene Ergreifung. Zugleich verwendet er topographische Symbole,⁶³ wie sie Murnau in „Der letzte Mann“ (1924) entwickelt hatte. Eindrucksvoll wird das vergebliche Warten der Mutter vorgeführt, indem sie aus dem Fenster ruft, den Teller hinstellt, ins Treppenhaus blickt, den Boten fragt, auf die Uhr schaut. Zugleich wäre das Zuhause in der Höhe die Rettung gewesen, während die Großstadtstraße Verlockung und Gefahr bedeutet und das Verbrechen im Keller gesucht wird. Damit steht Lang in der Tradition des Weimarer Straßenfilms.⁶⁴ Die Verführung des Kindes mit Leckereien wird ausführlich gezeigt, und der wegfliegende Luftballon, der sich in Drähten verfängt, symbolisiert die Hoff-

nung, dem Alltag zu entfliehen. Für den Täter werden Mauern und Treppen zu Fallen des Verhängnisses,⁶⁵ besonders in der Verfolgungsszene, wo der Mörder auf einer Straße, von oben gefilmt, hin- und hergehetzt wird wie eine Ratte und bei seiner Flucht auf den Dachboden des Riesengebäudes, wo die Tücke des Objekts, der abgebrochene Schlüssel, ihm den Rückweg abschneidet. Auch Glasscheiben und Spiegel⁶⁶ setzt Fritz Lang ein, wenn das Mädchen vom Täter in einer Scheibe gesehen wird, der Schuss nur das Spiegelbild trifft, vor allem aber, wenn der Täter sich selbst im Spiegel betrachtet und dabei seine eigene Identität zu ergründen sucht bzw. wenn er das Kreide-M auf seiner Kleidung im Spiegel entdeckt, mit dem ihn die Verfolger markiert haben. An zentraler Stelle, wenn der Mörder den Steckbrief liest, erscheint nur sein Schatten. Hell und Dunkel, wie sie Max Reinhardt zuerst auf der Bühne erprobt hat,⁶⁷ interpretieren das Geschehen expressionistisch,⁶⁸ z.B. wenn die Verbrecher nachts und im Dunkeln agieren, während die Polizei in der Helligkeit der Büros arbeitet.

Der Täter ist kein Übermensch mehr, keine mythische Überhöhung⁶⁹ wie Dr. Mabuse, sondern ein weichlicher, gehetzter Kleinbürger⁷⁰ und ein Getriebener, wie Peter Lorre es im Schlussteil eindrucksvoll darstellt. Wohl zeigt sich hinter der Maske der Bürgerlichkeit ein Ungeheuer,⁷¹ aber seine Souveränität steht in Frage. Zwar fühlt er sich überlegen, wenn er der Zeitung einen Brief schreibt, aber das bricht schnell zusammen, wenn er sich verfolgt glaubt, und nur im Umgang mit dem Kind scheint er normal zu agieren und zu reagieren.

Die Serie von Kindermorden, von Fritz Lang nach Berlin verlegt,⁷² zeigt zugleich ein „Psychogramm der Stadt, die von Angst, Hysterie und Paranoia gelähmt wird“. ⁷³ Dies entlarvt auch die gutbürgerliche Gesellschaft in der kurzen Szene in der Kneipe, wenn selbst Stammtischbrüder sich gegenseitig nicht mehr trauen.

Die Handlung entwickelt einen Wettlauf – wie später Zinnemann in „High Noon“ mit Fixierung auf die Uhr – zwischen der Polizei und dem Verbrecherkartell, um den Verbrecher „unschädlich zu machen“, wie sich der Verbrecherkönig ausdrückt, weil die sexuelle Abartigkeit des Täters die Balance von Polizei und Verbrechen stört.⁷⁴ Vorbild für die Ganovenkonferenz sind die sogenannten „Verbrechervereine“, zu denen sich in den zwanziger Jahren viele Kriminelle zusammentaten, um auf ihre Ganoven Ehre zu pochen.⁷⁵ Während bei der Polizeiarbeit die neuesten Fahndungstechniken vorgeführt werden, organisieren die Verbrecher eine lückenlose Überwachung der Stadt.⁷⁶ „Faschismus aus Angst, freiwillig“, nennt Kaes dies, „das faschistische Potential der Großstadt“ und hält es für ein Abbild der zutiefst verunsicherten Gesellschaft um 1931.⁷⁷ Dabei entwickeln die Polizei und die Verbrecher durchaus ähnliche Strukturen⁷⁸ bis in die Ähnlichkeit der Dialoge.⁷⁹ Diese

Verbrecherwelt, geführt von Gustav Gründgens in der Figur des Schränkers, ist durchaus faszinierend⁸⁰ und in der Figur des Panzerknackers sogar sympathisch, wenn sie dem gefährlich-gemütlichen Kommissar Lohmann des Otto Wernicke gegenübergestellt wird,⁸¹ der sich mit seiner falschen Andeutung eines Mordes am Wächter an der Grenze der Legalität bewegt und selbst unter dem Druck seines Ministers und der aufgehetzten Öffentlichkeit steht. Kann man lange Zeit unsicher sein, ob dem Gewaltmonopol der Polizei eindeutig die Prärogative zusteht,⁸² oder ob das nur die Sicht der verunsicherten Gesellschaft ist, wie Kaes meint,⁸³ so entscheidet sich der Schluss eindeutig für die Behandlung des Täters als Kranken und gegen die Forderung des Verbrecherkönigs nach Selbstjustiz. In der Gesellschaft von damals wurde die Frage der Todesstrafe heiß diskutiert. Diese in extremer Totalen⁸⁴ aufgenommene vielköpfige, doch einstimmige Verbrecherbande mit dazwischenmontierten Einzelgesichtern mit ihrem guten Gewissen bei der Forderung nach der Todesstrafe ist erschreckend, wird aber vom Verteidiger zurückgewiesen.

Hier wird objektiv gewarnt vor der Gleichsetzung von legaler und illegaler Gewalt, und doch wird prophetisch vorweggenommen, was die Nationalsozialisten mit ihrer SA bereits vereinzelt taten und nach der Machtergreifung hemmungslos praktizieren sollten und was Himmler mit der Zusammenlegung von Polizei und SS im Reichssicherheitshauptamt 1936 bürokratisch vollenden sollte.

Mit seiner Ablehnung des Goebbelsschen Angebots und seiner Abreise aus Deutschland 1933 hat Fritz Lang – trotz zeitweiser Nähe zum Völkischen in den „Nibelungen“ – die bessere Wahl getroffen.

Anmerkungen

1. Internetseite <http://www.deutsches-filminstitut.de>, Essay S. 1.
2. Internetseite <http://www.remarque.uos.de> unter /iwnn.htm S. 7, S. 4.
3. Wie Anm. 1.
4. Wie Anm. 2, S. 6.
5. Leni Riefenstahl berichtet in ihren Memoiren unter der Überschrift „schwarze Katze“, dass Fanck das Thema des Films nach einer wahren Begebenheit entdeckt hat, es ihnen aber von Trenker gestohlen wurde. Leni Riefenstahl, Memoiren, München 1987, S. 115: Fanck ... schrieb nach seinem nicht verwirklichten „Wintermärchen“ an seinem besten Manuskript, „Die schwarze Katze“, ein Dolomitenkriegsfilm nach einem Erlebnis Schneebergers. Die große Sprengung am Castaletto war das Hauptthema.
6. Alle Angaben nach den Kinoanzeigen in der Lippischen Landeszeitung (LZ) vom 13.3., 26. und 15.11. und 4.12.1931 sowie vom 15.1.1932.

7. Wie Anm. 2, S. 4f.
8. Ebda S. 5f.
9. Ebda S. 6.
10. Ebda S. 5.
11. Zeitzeuge in einer Dokumentation des WDR-Fernsehens „Geschundenes Zelluloid, das Schicksal des Kinoklassikers „Im Westen nichts Neues“ von Hans Bel-ler, 1984.
12. Leni Riefenstahl, Memoiren, München 1987, S. 102.
13. Wie Anm. 1, S. 3.
14. Wie Anm. 2, S. 8.
15. Wie Anmerkung 2, Essay, S. 2f.
16. WDR-Dokumentation.
17. Ebda, S. 9.
18. Zitiert nach Anm. 2, S. 8.
19. Anm. 2, S. 9.
20. WDR-Dokumentation.
21. Lippischer Kurier, Zeitung für den Freistaat Lippe, Nationalsozialistisches Or-gan für das Land Lippe und benachbarte Gebiete, am 14.1.1932.
22. Volksblatt vom 16.10.1931 im redaktionellen Teil.
23. LZ vom 20.10.1931.
24. Volksblatt vom 17.10.1931 (Beilage).
25. Die Landestheater-Lichtspiele zeigten gleichzeitig „Luise, Königin von Preu-ßen“, das Theater den „Hauptmann von Köpenick“.
26. Ein Irrtum – vgl. Anm. 2, S. 9.
27. Verleger der NSDAP.
28. LZ vom 17.1.1932 unter dem Titel: Detmolder Lichtspiele – Im Westen nichts Neues von Otto Gilbert. Den Vergleich zum Buch sieht er so: „Buchverfasser und Regisseur haben sich eng an Remarques Roman angeschlossen. Wenn aber irgendwo, so erhält man hier den Beweis dafür, daß das Bild das Wort nicht er-reicht. Das dichterisch durchpulte Wort meine ich natürlich. Kein Bild kann die durchglühte Seelenschilderung und ebensowenig die hauchzarte Rückwirkung der Naturstimmungen auf den aufnahmefähigen Betrachter ersetzen, durch die sich das Buch Remarques auszeichnet und es für jeden, der ästhetische Werte zu erkennen vermag, gleichgültig, wie sein Verhältnis zum Inhalt ist, zu einem wertvollen Bestandteil der deutschen Literatur macht.“
29. Volksblatt vom 16.1.1932 (Beilage).
30. Für Detmold angezeigt in der LZ am 1.4.1930.
31. Arnold Fanck, Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen, Ein Film-pionier erzählt, München 1973, S. 90ff.
32. www.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0011.htm, S. 1.
33. Ebda Anm. 1.

34. Arnold Fanck, S. 203.
35. Fanck, S. 202f.
36. Fanck, S. 107f.
37. Fanck, S. 199.
38. Leni Riefenstahl, *Memoiren*, München 1987, S. 70f.
39. Riefenstahl, S. 107.
40. Fanck, S. 194.
41. Fanck, S. 196.
42. Riefenstahl, S. 107f.
43. Ebda.
44. Sokal ist der jüdische Finanzier dieses Films.
45. Riefenstahl, S. 89f.
46. Überhaupt ist auf die primitive Ausrüstung zu achten; heute verwendet man Sitzgurte beim Anseilen.
47. Riefenstahl, S. 112f.
48. Riefenstahl, S. 113.
49. Fanck, S. 200f.
50. Fanck, S. 208f.
51. Fanck, S. 210f.
52. Fanck, S. 215f.
53. Fanck, S. 212f.
54. Fanck, S. 217.
55. Daten nach: Peter Krauskopf, *Deutsche Zeichen, deutsche Helden. Einige Bemerkungen über Karl May und den deutschen Film, Fritz Lang und Thea von Harbou*, <http://karlmay.leo.org/kmg/seklit/JbKMG/1996/365.htm>, S. 1ff.
56. Anton Kaes, *Film in der Weimarer Republik*. In: W. Jacobsen, A. Kaes u.a. (Hrsg.), *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993, S. 62.
57. Kaes., S. 75.
58. Krauskopf, S. 10; dort auch, dass Thea von Harbou dem Nationalsozialismus nahe stand und 1940 in die Partei eintrat.
59. Günther Dahlke u.a. (Hrsg.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933, ein Filmführer*. Berlin 1988, S. 255.
60. Spielfilme, S. 254f.
61. Spielfilme, S. 256.
62. Spielfilme, ebda.
63. Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand*, (1935), 1975, S. 205 ff; Krauskopf, a.a.O., S. 8 weist darauf hin, dass Lang diese Symbolik für notwendig hielt, um den fehlenden Ton zu ersetzen. In den „Nibelungen“ suchte er eine typisch deutsche Filmsprache, so Krauskopf S. 9f.
64. Kaes, S. 68.
65. Eisner, S. 174 über Filme Pabsts.

66. Eisner, S. 129ff., besonders S. 132 und 254f.
67. Eisner, S. 45ff.
68. Eisner, S. 255.
69. Kaes, S. 66.
70. Kaes, S. 68.
71. Eisner, S. 104 über Nosferatu und erinnert an E.T.A. Hoffmann auf S. 102.
72. Kaes, S. 67 nennt auch den Prozess gegen den Düsseldorfer Massenmörder Peter Kürten als Vorlage und die Verlegung nach Berlin.
73. Kaes, S. 67.
74. Kaes, S. 68.
75. Krauskopf, S. 6.
76. Kaes, S. 67.
77. Kaes, ebda.
78. Spielfilme, S. 255.
79. Spielfilme, S. 257.
80. Spielfilme, S. 256.
81. Spielfilme, S. 256.
82. So der Autor in: Spielfilme, S. 256.
83. Kaes, S. 68.
84. Kaes, S. 68.