

Über Nazis können nicht lieben

Was hat der hinduistische Gott Shiva mit dem nationalsozialistischen Strafrecht zu tun? Was ein Bild von Giovanni Segantini mit den von den Nazis begangenen »Euthanasie«-Morden? Was verbindet Joseph Haydns Oratorium »Die Schöpfung« mit dem »totalen Krieg«? Eigentlich nichts! Und doch wurden Gottheit, Maler und Komponist von NS-Autoren vereinnahmt für ihr filmisches Musterbuch der bösen Möglichkeiten, aus dem mörderische Wirklichkeit wucherte. Drei Seiten aus diesem Buch schlägt der Autor auf – jene zu den Filmen »Alarm« (Herbert B. Fredersdorf, 1941), »Ich klage an« (Wolfgang Liebeneiner, 1941) und »Die Degenhardts« (Werner Klingler, 1944). Seine Passage durch diese Zeitdokumente ist der Versuch, ihre Verwendungsweisen und inneren Beziehungen zur deutschen Mentalität des Nationalsozialismus darzustellen und politisch-ästhetisch zu bewerten. Er begibt sich auf die Spur jener szenischen Einfälle, Mikrogeschichten gleich, die jenseits der offen schäumenden Demagogie NS-Ideologie unbemerkt ins Publikum spritzten. Jeder dieser Filme enthält eine Symbolik des ursprünglichen Ausgangsbildes, dem die Botschaft des Ganzen einer Szene wie einem Bild-Abstract innewohnen kann.

Wolfgang Jacobsen, geboren 1953 in Lübeck, bis 2019 Leiter Forschung & Publikationen an der Deutschen Kinemathek. Seither freier Autor. Lebt in Berlin.

Wolfgang Jacobsen

Nazis können nicht lieben

Drei Filme aus Deutschland

Filit 18

Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek
Filit wurde begründet von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

Erste Auflage

Verbrecher Verlag Berlin 2020

www.verbrecherei.de

© 2020 für diese Ausgabe: Verbrecher Verlag

Satz: Christian Walter

Umschlaggestaltung: Sarah Lamparter, Büro Otto Sauhaus

Umschlagmotiv: Mathias Wieman, »Ich klage an«, 1941.

Screenshot: Sarah Lamparter.

ISBN: 978-3-95732-431-3

Printed in Germany

Der Verlag dankt Fabrice Rüping.

Inhalt

| | |
|-----|----------------------------------|
| 7 | Vorsatz |
| 17 | Mörderspiel |
| 63 | Menschenkind |
| 107 | Totentanz |
| 143 | Nachsatz |
| 145 | <i>Literatur</i> |
| 160 | <i>Dank, Rechte, Abbildungen</i> |

Vorsatz

Es gelang nicht. Es gelang nur unter Gelächter. Wirklich? Wie zeigt man den sogenannten »deutschen Gruß« im Film? Der Schriftsteller Ernst von Salomon war dabei, als man es versuchte, und plaudert später, es habe Regisseure gegeben, die ernsthaft probten, wie ein »von seinen Urhebern von vornherein als Mittel der Tendenz« gedachter »Akt, die Begrüßung mit dem ausgestreckten rechten Arm, auf eine natürliche, dem Leben abgelauschte, täglich von Millionen geübte Weise im Film zum Ausdruck zu bringen« sei. Warum, fragt der, der sich so possierlich erinnern will, und antwortet, diese Gestik sei in sich unwahr gewesen und »ohne daß die innere Unwahrhaftigkeit dieser Gestik in ungeheurerlicher Weise zutage tritt, sei sie nicht darstellbar gewesen«. So konnte man den »deutschen Gruß« im Film nicht anwenden, »es lag nicht am Film, es lag am deutschen Gruß«. Geht's noch, möchte man fragen. Warum sollte vor der Kamera nicht gelingen, was man – auch Regisseure und Schauspieler – im Alltag gut beherrschte? Zuweilen wird unterstellt, Schauspieler hätten in Filmen den »HaHa«-Gruß vernuschelt und dies sei ein widerständiger Akt gewesen. Nein, wenn einer so agierte, dann, weil es der Rolle geschuldet war, dem Typus Mann, den er verkörperte.

Im Kommissariat, auch unter Schupos auf der Straße wird im Film stramm begrüßt. Vorbildlich sozusagen. Und wenn der wörtliche Gruß ausfiel, dann grüßt das Bild des »Führers« in jeder Stube. Es kann einem entgehen, dass ein Schauspieler in seiner Rolle ein Parteiabzeichen trägt. Aber dass er es angesteckt hat, ist für das Verständnis der Erzählung wichtig.

Seltsam, wie Erinnerungen Geschehenes verklären. Und dabei verführen. Ernst von Salomon, als junger Mann beteiligt am Attentat auf Walther Rathenau, 1922, ein Terrorist gegen die Demokratie und für die Tatbeteiligung zu fünf Jahren Zuchthaus verurteilt, der sich im nationalsozialistischen Deutschland erfolgreich als Drehbuchautor betätigte, unter anderem an »Kongo-Express« und »Sensationsprozess Cassilla«, beide 1939 von Eduard von Borsody inszeniert, oder an Herbert Selpins »Carl Peters«, meint, seine Leser mit der Erinnerung beschenken zu können, es habe »zu den Eigentümlichkeiten des glücklichen Zauberlandes«, so nennt er die deutsche Filmproduktion jener Jahre, gehört, »daß es eine eigene Moral besaß, eine weite, eine herzliche, eine gemütliche Moral, die erst da zu richten begann, wo die Integrität der Branche in Frage gestellt wurde«. Man muss dies nicht glauben, denn glaubte man es, fiel man auf einen Lügentrick und eine Beschwichtigungsfinte der Nachkriegserinnerung herein und erläge nachträglich den falschen und mörderischen Versprechungen des Nationalsozialismus. Es war keinesfalls erlaubt zu tun, was gefiel, auch in den Filmstudios ließ sich nicht harmlos beiseite leben, wie Salomon seinen Nachkriegslesern suggerieren will. Im »Zauberland« gab es selbstverständlich

dunkle Ecken, dreckige Winkel, stickige Kammern. Denunzianten schlichen um ihre Opfer, der »Minister für Volksaufklärung und Propaganda« sparte nicht mit Besuchen. Die Arme gingen hoch. Salomons Ausflucht, ich war beim Film, als Freispruch gemeint, galt und gilt nicht. Aber zu glauben, Teil eines Reiches im Reich zu sein, war schon verführerisch. Nicht nur für Ernst von Salomon. In seinem Buch »Der Fragebogen« versucht er jenen Fragebogen der Alliierten zu persiflieren, den »Belastete« auszufüllen hatten und auf dessen Grundlage entschieden wurde, ob Künstler etwa weiterhin schreiben und filmen durften oder nicht.

Sein Buch ist ein autobiografisch und braunfleckig deutsch-national gefärbtes Erzählstück, den Lesern als Erbauungslektüre und Entschuldungspapier dargeboten, vorgebliche Gewissens- und Wahrheitserforschung. Der Schriftsteller Alfred Polgar, als Jude in Deutschland verfolgt und in die USA emigriert, rezensierte Salomons Buch 1951 und befand, dessen »Geschichten, in denen Geschichte sich spiegelt, haben ihre Moral. Faschistische Moral. Zuweilen versteckt sie sich im Winkel der Erzählung, aber der Autor sorgt dafür, daß man sie findet.« Ergänzen möchte man, dass sich faschistische Moral immer in Winkeln versteckt, wohin man hört, was immer man liest – Wörter- und Bilderjauche. Polgar ist von Salomon »ein unheimlicher Mensch«, manisch vom eigenen Ich besessen, »angezogen vom Bösen«, denn »offen und hintenrum macht ›Der Fragebogen‹ Stimmung für Faschismus und Hitlerei«. 1951, gleich nach Erscheinen, wurden 20.000 Exemplare verkauft.

Manchmal stand ein älterer Mann vor der Tür. Wie alt mochte er sein? Oder sah er nur alt aus? Er trug, das hat sich mir eingepägt, eine schwere, gräuliche Lodenjacke. Er war freundlich, trat einen Schritt zurück von den Stufen, auf die er steigen musste, um zu läuten, damit ihm bald darauf die Tür geöffnet wurde. Keine elektrische Klingel, sondern ein Mechanismus, den man drehen musste. Ein wenig wie eine Fahrradklingel schepperte das Ding. Auf den Rücken hatte er einen grünen Rucksack geschnallt, weit im Schnitt, mit Außentaschen. Aus diesem zauberte er Wurst und Schinken, die er verkaufte. Er griff mit der einen Hand hinein, die andere Hand war ein Haken, mit dem er den Sack hielt. Der Haken war an einen Lederarm montiert.

Auf einer Einkaufsstraße der Innenstadt, meist vor einem Schuhgeschäft in der Nähe des Marktplatzes, hockte ein Mann ohne Beine auf einem Brett mit Rädern. Er bettelte um Almosen. Vor sich eine Blechbüchse aufgestellt. Wenn er den Platz wechselte, stieß er sich mit den Armen auf dem Trottoir ab. Die Passanten wichen zur Seite. Die Straßenbahn bimmelte, wenn sie um die Kurve bog. Am Kiosk hing die »Deutsche National-Zeitung«, daneben flatterten die »St. Pauli-Nachrichten«.

In Gesprächen der Erwachsenen war von Männern ohne Arme und Beine die Rede, die irgendwo, versteckt, da, wo es schön war, in Wald und Flur in einem großen Haus lebten. Damit sie das schöne Draußen auch einmal sehen konnten, hängte man die so Versehrten in Netzen ans Fensterkreuz. So erzählten sich die Erwachsenen. Nüchtern, aber doch undeut-

lich mitleidend. Die Männer nahmen dann einen Schluck Bier. Nachdenklich. Vielleicht wurde ihnen für einen Augenblick klar, dass auch sie dort hätten hängen können.

Napoleon kam bis Russland. Weiter kam ich, der angehende Abiturient, Anfang der 1970er-Jahre im Geschichtsunterricht auch nicht. Dass einzelne Lehrer auch nach Russland, sogar bis nach Afrika gekommen oder unter den Weltmeeren getaucht waren, konnte man ahnen. Lateinische und griechische Vokabeln und Grammatik waren – so ein Pauker – »stur wie ein Panzerwagen« zu lernen. Ein anderer Lehrer, literarisch kundig, hatte sein »Bein im Wüstensand begraben« und sich in Selbstironie und fröhlichen Zynismus gerettet. Wenn man gegen ihre Eigen- und zuweilen Mutwilligkeiten resistent war, konnte man von diesen weit gereisten Männern viel über alte Sprachen lernen. Von Menschheitsverbrechen, begangen von Deutschen, jedoch war keine Rede.

Habe ich als Junge Filme aus der NS-Zeit gesehen? Im Fernsehen bei Onkeln und Tanten vielleicht, die Eltern schafften erst spät einen Apparat an. »Die Feuerzangenbowle« gewiss. Da durfte man lachen über den Pfeiffer mit drei »f«. Das hatte Goebbels schon so gewollt. Und Heinrich Spoerl war sein Whistleblower. Aber darüber machte ich mir keine Gedanken. Warum auch?

Erinnerungsfetzen, die wie Zerrbilder auftauchen. Die Vergangenheit ist mit der Geschichte nicht erledigt. Vergangenheit und Gegenwart fließen zum Beispiel in einem Filmbild ineinander. Was ist heute? Was war gestern? Geschichte nährt

die Fiktion, die ihrerseits zum Gegenstand historischer Untersuchungen wird.

Mich interessiert nicht die Frage, was ein nationalsozialistischer Film ist; ich suche nicht nach einer gültigen Definition und Formel. Ich versuche zu verstehen, was nicht zu verstehen ist. Ich jedenfalls verstehe es nicht. Beschäftige mich mit der Sorge, wie Filme nationalsozialistische Ideologie unter die Leute brachten. Die diese zu glauben bereit waren. Sich davon unterhalten ließen. Eben nicht so und nicht anders, sondern so und so und so weiter. Filme haben ihre je eigenen Zinken. Geschichte wiederholt sich nicht, Geschichte geschieht. Heute wollen Vogelschisskundler und Shitstormfratzen die politische Rede dominieren.

Ich ziehe drei Filme heran, alle aus den 1940er-Jahren, Filme unterschiedlichen Temperaments: einen Kriminalfilm, einen Film, der den Mord an Kranken zu rechtfertigen sucht, und einen Kriegsfilm, der sich friedlich gibt im Sinne von ›das Leben geht weiter‹. Das Jahr 1940 war ein Scharnierjahr zwischen Vorkriegszeit und dem Übergang zum Vernichtungskrieg, nach außen wie nach innen geführt. Die Filme mögen wie zufällig nebeneinanderstehen, doch sind sie durch ein schwarzes Band des Todes miteinander vertäut, durchwirkt von Szenen einer umfassenden Vernichtungssehnsucht. Sei es, wie ein Krimineller zu bestrafen ist, wie eine Kranke ums Leben zu bringen ist, wie Männer heldisch zu sterben haben.

Nicht nur auf die Filme schaue ich, sondern konsultiere auch Bücher und höre hin zu Musik – aus dem nationalso-

zialistischen Deutschland. Deren Bezügen untereinander möchte ich auf die Spur kommen, wie sich daraus ein Ganzes ergibt, das wiederum nur pars pro toto steht. Filme, die im nationalsozialistischen Deutschland entstanden, sind häufig uneindeutig. Eindeutig jedoch in dem, was in jenen Szenen versteckt ist, die ich Mikrogeschichten nennen möchte: die inneren, zuweilen noch unentdeckten oder schwer zu enttarnenden Bauteile einer »stillen Propaganda«, wie Goebbels sie als Ideal wünschte. Insofern könnte man diese Filme auch als NS-Selfies bezeichnen. »Wer ein Selfie macht, macht sich selbst zum Bild. Das ist etwas anderes, als nur ein Bild von sich selbst – ein Selbstporträt – zu machen.« Schreibt der Kunstwissenschaftler und Medientheoretiker Wolfgang Ulrich in seinem Essay »Selfies«. Das war das Bestreben der Nazis. In Filmen sich selbst zum Bild zu machen. »Sich zum Bild machen heißt aber nicht nur, am eigenen Gesichtsausdruck zu arbeiten oder ihn an einem Vorbild zu orientieren, sondern auch, die eigene Sichtbarkeit zu vergegenwärtigen und zu steigern.« Unübersehbar zu werden. Vielleicht hängt dieses Bild ein wenig schief, doch die Fratzen des Bösen sind dennoch gut abgebildet.

»Der deutsche Film war neutrales Ausland« schmeichelt Ernst von Salomon seiner Erinnerung, die er als Wahrheit ausgibt. Musste er sein, denn »die Neutralität aufgeben, hieß sich selbst aufgeben«. Der deutsche Film jener Jahre konnte keiner Tendenz zum Ausdruck verhelfen, was, so Salomon, nicht am Film gelegen habe, sondern an der Tendenz. Alles