

Klaus Kanzog
Militärische Leitbilder
in Spielfilmen der Bundesrepublik der 50er Jahre

LIBRI NIGRI

56

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray · Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong | Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste | Riccardo Dottori · Roma | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien | Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski · Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Terri J. Hennings · Freiburg | Seongha Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann · Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos · Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebech · Maynooth | Nam-In Lee · Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov · Moskwa | Liangkang Ni · Guangzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main | Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Luis Román Rabanaque · Buenos Aires | Gian Maria Raimondi · Pisa | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima | Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Paris | Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana Shchytsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto | Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandeveldel · Milwaukee | Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Klaus Kanzog

Militärische Leitbilder
in Spielfilmen der
Bundesrepublik der 50er Jahre
Faktizität, Kunstfreiheit, Rhetorik

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.ddb.de>

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2016

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-95948-173-1

Inhalt

LEITBILD UND LEGENDE	8
OFFIZIERSLEGENDEN	11
Problematische Legende: Generalfeldmarschall Erwin Rommel	11
Legendentransformation: Harras in Carl Zuckmayers <i>Des Teufels General</i>	13
Die Filmtauglichkeit des Protagonisten	15
Die erste Fassung des Drehbuchs	18
Die Konstitution des Filmstars	20
Nachhaltige Legende: Hans Joachim Marseille in <i>Der Stern von Afrika</i> (1957)	30
Verordnete Korrekturen	31
Psychogramm	33
Grundsatzgespräche	35
Exkurs 1: Alfred Weidenmann: <i>Junge Adler</i> (1944)	40
Exkurs 2: Roy Ward Baker: <i>Einer kam durch</i> (1957)	43
NEUE POLITISCHE RAHMENBEDINGUNGEN	45
Der Weg zur Wehrgängung zum Grundgesetz	46
Die Ehrenerklärung Adenauers	48
Normative Neuorientierung	50
Die Ehrenerklärung Eisenhower	51
NEUE FILMISCHE AUFGABEN	52
Das untaugliche Attentat	52
Flankierende Filmdiskurse	55

DER FALL CANARIS	57
<i>Canaris</i> (1954)	58
Doppelte Autorschaft	59
Erich Ebermeyers Konzept	63
Herbert Reineckers Konzept	65
Filmischer Diskurs und politische Argumentation	67
DIE FILME FRANK WISBARS	79
Frank Wisbar	79
<i>Haie und kleine Fische</i> (1957)	82
Roman und Film	82
Typologie der Marineoffiziere	83
Seekadetten	90
Frauenperspektiven	94
Die Frau als Kameradin	95
Prostitution	96
Die Frau als Norminstanz	97
Spektrum der Rezensionen	99
<i>Fabrik der Offiziere</i> (1960)	101
Die Romanvorlage	103
Der filmische Diskurs	104
Umpolung des Schlusses	108
Hoffnungsträger	110
Tabuisierung	113
Gebrauchswert	114
<i>Hunde, wollt ihr ewig leben</i> (1958)	115
Die Vorgeschichte des Projekts	115
Zeitzeugen	117
Der Standpunkt des Bundesministeriums für Verteidigung	120
Der filmische Diskurs	124
Faktenbasis	133
Überbietung des Romans	140
Die Vorlage	140
Emotionalisierung	143
Neue Figurenkonzepte	148

Der ›Fall Seydlitz‹	150
Spektrum der Rezensionen	153
<i>Nacht fiel über Gotenhafen</i> (1960)	155
EHRENSACHE	157
Wolfgang Liebeneiner	157
<i>Urlaub auf Ehrenwort</i> (1959)	159
Vorläufer	159
Remake	161
Existenzieller Konflikt	164
Pflicht, Gehorsam, Ehre	168
Traditionsbewußtsein	170
Staturehre	173
Entschärfung des Ehrbegriffs	175
KOORDINATEN DER FILMISCHEN WAHRNEHMUNG	177
Wehrmacht	178
Doppelstaat	180
Kinoerlebnis	182
Charisma	183
GESCHICHTLICHKEIT – GESCHICHTSBEWUSSTSEIN	187
Nachwort	190
Das Filmkorpus	192

Leitbild und Legende

Unter einem Leitbild versteht man »das erstrebenswerte Ideal, Vorbild, von dem man sich leiten läßt, dem man nacheifert.«¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg besann man sich wieder auf solche Leitbilder: auf Albert Schweitzer, den elsässischen Theologen, Musiker und Arzt, der seit 1927 in dem von ihm gegründeten Tropenhospital in Lambarene wirkte, auch auf Mahatma Gandhi, seit 1915 Führer der indischen Unabhängigkeitsbewegung, der das Prinzip der Gewaltlosigkeit als gesellschaftliches Grundbekenntnis überzeugend vorlebte. Ein Leitbild fungiert als personifizierte Handlungsanweisung für das praktische Leben, d. h. das eigene Handeln wird stets an solchen Leitbildern normativ gemessen. Wolf Graf von Baudissin legte seinem Konzept des »Staatsbürgers in Uniform« folgende Definition zugrunde: »Leitbilder sind Voraussetzung für Bildung und Festigung menschlicher Gemeinschaften. Je geschlossener und eindringlicher sie sind, desto eher überzeugen sie. Ein Leitbild ist nichts Abstraktes, das unverbindlich neben dem Leben und der Praxis stünde.«²

Der Film ist ein besonders geeignetes Medium, Leitbilder zu propagieren, da er sie visualisieren und im Unterbewusstsein der Zuschauer verankern kann. Dies praktizierte er zu allen Zeiten, doch erwiesen sich manche Leitbilder als falsche Wegweiser. Aus den deutschen Filmen der Jahre seit 1946 bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten, sind im Kontext der ›Moralischen Wiederaufrüstung‹ manche Stars in Erinnerung geblieben, die als Leitbilder wirkten, z. B. Hildegard Knef als Susanne Wallner in Wolfgang Staudtes Film *Die Mörder sind unter uns* (UA: 15.10.1946), der es gelingt,

¹ Ruth Klappenbach u. Wolfgang Steinitz: Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Bd. 3. Berlin 1969, S. 2349.

² Wolf Graf von Baudissin: Soldaten für den Frieden. Entwürfe für eine zeitgemäße Bundeswehr. Hrsg. u. eingel. v. Peter v. Schubert. München 1969, S. 229f. Aus den von Baudissin seit 1951 verfassten 127 Denkschriften, Referaten und Ansprachen wurden hier 96 Texte ausgewählt.

den durch den Krieg traumatisierten Arzt Dr. Hans Merten (Ernst Wilhelm Borchert) in die Gesellschaft zu integrieren. Ihre Lebensmaxime lautet: »Arbeiten, leben, helfen!« Im Film *In jenen Tagen* (UA: 13.6.1947) führte Helmut Käutner vorbildlich handelnde Menschen vor, die ihre Menschenwürde bewahrten, so z. B. in der Episode, in der das Dienstmädchen Erna (Isa Vermehren) nach dem Scheitern des Offiziersputsches vom 20. Juli 1944 bei der Fluchthilfe für die Baronin von Thorn (Margarete Hagen) ihr Leben riskiert. Leitbilder sind nicht selten Konfliktfiguren wie z. B. der Kranführer Hans Richter (Hans Albers), der in Josef von Bakys Film *Und über uns der Himmel* (UA: 9. 12. 1947) auf »schiefe Bahn« gerät, aber durch seinen Sohn (Paul Edwin Roth) zur Einsicht gelangt. Mit dieser Figur konnten sich damals viele Zuschauer identifizieren. Der populäre Ufa-Star Hans Albers, der sich 1944 in dem von Goebbels nicht freigegebenen Film Helmut Käutners *Große Freiheit Nr. 7*³ von seinem Rollenklischee als Draufgänger gelöst hatte, schuf Vertrauen.

Im Mittelalter wurden Heilige durch die Institution Kirche und im Zuge eines Kanonisierungsprozesses in Legenden zu Leitbildern. Sie repräsentierten »tätige Tugend«: Der Heilige »bringt uns zum Bewusstsein, was wir auf dem Wege der Tugend tun und erfahren und sein möchten: er selbst ist dieser Weg zur Tugend, wir können ihm selbst folgen«.⁴ Die allmähliche Legendenbildung vollzog sich als Geistesbeschäftigung mit dem *Imitabile* und reichte über die kirchliche Tradition hinaus. Am Beispiel der Rekordleistungen von Sportlern legte André Jolles dar, wie sich die Legendenbildung in unserer Zeit vollzieht: »Nicht Tugend vergegenwärtigt sich ihn ihnen«, wie in den christlichen Märtyrern, »aber eine Kraft wird in ihnen tätig, in die wir unsere eigene Kraft übertragen, die uns aufnimmt, sie sind imitabile.« Der inzwischen inflationäre Gebrauch des Wortes »Legende« und dessen Bezug auf ein »verzerrt dargestelltes, mit der Phantasie ausgeschmücktes historisches Ereignis«⁵ stehen einer wirksamen Aktivierung des ursprünglichen Kerngedankens der »tätigen Tugend« nicht im Wege. Kritisch reflektiert werden muss die Glaubwürdigkeit einer Legende, ihre Trag-

³ Kraft Wetzell u. Peter A. Hagemann: Zensur – Verbotene deutsche Filme 1933-1945. Berlin 1978, S. 71-74 u. 162f.

⁴ André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 2. Aufl., durchges. v. A. Schossig. Halle 1956, S. 28 u. 48.

⁵ Ruth Klappenbach u. Wolfgang Steinitz (siehe Anm. 1), Bd. 3, 1969, S. 2334.

fähigkeit und Brüchigkeit. Durch die Entzauberung von Legenden erweisen sich deren vorgebliche Leitbilder oftmals als illusorisch.

»Tätige Tugend« ist »aktivierte Tugend«, d. h. ein Tätigwerden in existenziellen Situationen der Herausforderung des ganzen Menschen. Da genügt es nicht, das vorbildliche Leben eines Heiligen vor Augen zu haben und eine *imitatio* als Nachvollzug dieses Lebens anzustreben. Vorbildliches Verhalten muss man sich selbst abringen. In kritischen Situationen weist die Vergegenwärtigung von Konflikten durch Leitbilder den Weg. In der Heiligenverehrung gewinnt die tätige Tugend durch das Bild Eigenkraft, und in der Ikone meditative Mächtigkeit. In der erstarkenden visuellen Kultur der Moderne bewirkte der Film eine eigene spezifische Dynamik. Idole nisteten sich als trügerische Leitbilder in den Köpfen der Zuschauer ein, berauschten die Sinne.

Die »militärischen Leitbilder« in den hier erörterten Filmen sind anderer Art. Sie dienen einer argumentativen Darlegung historischer Ereignisse und der Vergegenwärtigung von Konfliktsituationen. Ihre Rhetorik beruht auf der visuellen Einprägsamkeit soldatischen Verhaltens in diesen Konfliktsituationen. Jeder Betrachter wird in seiner affektiven Gebundenheit eine subjektive Auswahl aus dem Gezeigten treffen, aber durch strategische Vorentscheidungen im filmischen Diskurs gelenkt. Das Vorbildliche ist als Suchbild ständig im Blick, auch das Beweisziel im Kontext der einst aktuellen politischen Debatten. Doch begriffen wird das soldatische Verhalten aus den jeweiligen historischen Gegebenheiten. Die »militärischen Leitbilder« sind phänomenologischer Natur.

Offizierslegenden

Nur wenige ahnten damals, dass bald auch wieder deutsche Offiziere zu Leitbildern werden würden. Zwischen 1935, der Wiederherstellung der deutschen Wehrhoheit durch das Gesetz über den Aufbau der deutschen Wehrmacht, und dem Kriegsende hatte es Leitbilder bis zum Überdruß gegeben, die nach der Kapitulation der Wehrmacht ausgedient hatten. Es war dann im Jahre 1951 ein amerikanischer Film, Henry Hathaways *The Desert Fox. The Story of Rommel* (in Bundesdeutschen Kinos seit dem 28. August 1952 unter dem Titel *Rommel, der Wüstenfuchs*), der mit dem britischen Charakterdarsteller James Mason in der Titel-Rolle als Konfliktfigur und Sympathieträger den Weg für die Rehabilitierung einzelner »tapferer deutscher Offiziere« bereitete.⁶ Doch die Verherrlichung des »Wüstenfuchses« irritierte.

Problematische Legende Generalfeldmarschall Erwin Rommel

Rommels »persönliches Verhältnis zu Hitler war lange Zeit tatsächlich geprägt von einer – aus heutiger Sicht geurteilt – erschreckend unkritischen Verehrung; und es blieb gespalten, buchstäblich bis in die letzte Stunde. Umso schwerer wiegt, dass er sich dennoch, in Sorge um die Zukunft seines Landes, und durchaus auch im Bewusstsein der Verbrechen des Regimes, nach einem langen inneren Prozess, eindeutig gegen Hitler und für die richtige Seite entschied.⁷ Er war bereit, sich auch einer neuen Staats- und Wehrmachtsführung persönlich zur Verfügung zu stellen, »vorausgesetzt, dass kein Attentat auf den Führer unternommen wird«, und er hoffte darauf,

⁶ Clive Hirschhorn: *The Films of James Mason. With some second Thoughts by James Mason. Research by Coris Moore.* London 1975, S. 98f.

⁷ Maurice Philip Remy: *Mythos Rommel.* 3. Aufl. München 2002, S. 279; weitere Zitate: S. 285, 314.

Hitler in einem Ultimatum davon zu überzeugen, »dass der Krieg militärisch nicht zu gewinnen ist« und dass Hitler »eine politische Entscheidung treffen muss«. Dem gegenüber stehen Rommels Mitwisserschaft an den Plänen der Attentäter und seine Erklärung, dass sie »auf ihn zählen können«, außer Zweifel. Nach der Offensive der Alliierten bei Caen in der Normandie war Rommel klar geworden, dass seine »Invasionsfront bestenfalls noch sechs Wochen Widerstand leisten könne«. Illusorisch war jedoch sein Versuch, aufgrund seines »Ansehens bei den Alliierten mit dem Westen zu paktieren, gegen den Willen Hitlers und unter der Voraussetzung, dass sie uns erlauben, mit ihnen gegen Russland zu marschieren«. Zu Fall gebracht wurde der nach seiner schweren Verletzung in den Ruhestand versetzte Rommel aufgrund des vierseitigen Aktenvermerks Martin Bormanns, betreffend die Denunziation Rommels durch den Kreisleiter von Ulm, Kronmüller; Rommel hatte sich gesprächsweise abfällig über Hitler und die militärische Lage geäußert. »Von Bormann aufgestachelt«, hatte sich Hitler »jetzt endlich entschlossen, die Konsequenzen aus Rommels Verwicklung in den Widerstand zu ziehen«, ihm aber die Wahl zwischen Selbstmord und Volksgerichtshof anheimzustellen. Es lag nahe, dass Rommel als Offizier den Selbstmord wählen würde.

Hathaways Film beruhte auf dem Buch von Desmond Young,⁸ einem Brigadier, der in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten war. »As a prisoner of war he had met and talked with Rommel and it was the favourable impression that Rommel had made on this occasion that gave him this incentive later to work this book«.⁹ Bosley Crowther charakterisierte die Intention des Drehbuchs von Nunnally Johnson und die Strategie des Unternehmens: »With apparent disconcert that [...] Rommel fought and killed Allies for the Fuehrer so long as he thought that Germany could win, Mr. Johnson and his associates have used all the tricks in the book to portray a military figure of great courage, generosity and humanity. Not only have they got James Mason to play the heroic role, in full knowledge that Mr. Mason is a master of the soulful ›misunderstood‹ type, but they have larded this portrait of the general with all the recognized attributes of ›goodness‹ on the screen«.¹⁰

⁸ Desmond Young: Rommel. With a Foreword by Field-Marshal Sir Claude Auchinleck. London, January 1950, S. 222.

⁹ James Mason: Before I Forget. Autobiography and Drawings, London 1981, S. 222.

¹⁰ New York Times October 18, 1951, zitiert nach Kevin Sweeney: James Mason. A Bio-Bibliography, Westport, Kan 1999, S. 121.

Ablehnend äußerte sich ein britischer Kritiker: »The romantic legend that Rommel was the British Army's favorite general grows with the years ... [and] ... with 20th century Fox's version of the biography, the whole silly fiction is carried to its final absurdity. James Mason, with a military haircut and a competent starring performance, supplies the final touch of glamour.«¹¹

Legendentransformation Harras in Carl Zuckmayers *Des Teufels General*

Eben so wenig zum Leitbild taugte der »General der Flieger« Harras in Carl Zuckmayers *Des Teufels General*, obgleich das Publikum ihm große Sympathien entgegenbrachte. In Deutschland waren Inszenierungen dieses am 12. Dezember 1946 unter Heinz Hilpert im Züricher Schauspielhaus erfolgreich uraufgeführten Theaterstücks »von den amerikanischen Kontrollbehörden verboten« worden – aus »unklaren Gründen«. Zuckmayer war sich darüber im Klaren: »Teils befürchtete man eine ›rückschrittliche‹ politische Wirkung, das Aufkommen einer ›Generals- und Offizierslegende‹, teils Widerspruch, Unruhen, Krawall. Es passte nicht in das sogenannte ›Umerziehungsprogramm‹.«¹² So kam *Des Teufels General* erst am 8. November 1947 im Hamburger Schauspielhaus (wiederum unter Heinz Hilperfs Regie) zur deutschen Erstaufführung und löste heftige Kontroversen aus. Zuschauer erkannten in Harras Ernst Udet, den erfolgreichen Jagdflieger während des Ersten Weltkriegs, den populären ›Flugakrobaten‹ und späteren Generalluftflugzeugmeister, der sich am 27. November 1941 erschoss und dessen Tod man der Öffentlichkeit mit der Behauptung weiszumachen versucht hatte, er sei beim »Ausprobieren einer neuen Waffe« abgestürzt. Zuckmayer schrieb den ersten Akt und den Entwurf zum letzten »in Trance« unmittelbar unter dem Eindruck von Udets Tod und jenes angeordneten »Staatbegräbnisses«, ohne zu wissen, »was wirklich vorgegangen war«. Die Stockholmer Erstaussgabe von 1946 trug dann folgende Widmung: »Den ersten Entwurf zu diesem Stück widmete ich im Jahre 1942 *Dem unbekanntem Kämpfer*. Jetzt widme ich es dem Andenken meiner von Deutschlands Henkern aufgehängten Freunden *Theodor Haubach, Wilhelm Leuschner, Graf Helmuth von*

¹¹ Daily Mail zitiert nach Clive Hirschhorn (siehe Anm. 6).

¹² Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Wien 1966, S. 559f.; siehe zu Udet S. 534.

Moltke«. Doch führte das Stück ein Eigenleben, mit der starken Initialzündung des ersten Aktes, in dem Harras mit seinen Fliegeroffizieren in »Ottos Restaurant«, das an das Berliner Luxusrestaurant *Horcher* denken lässt, den 50. »Luftsieg« des Oberst Friedrich Eilers (nach dem Vorbild des Generals der Jagdfliegers Werner Mölders) feiert. Harras erklärt: »Mein Lebensinhalt – das war immer die Fliegerei« (S. 23). Zuckmayer vermittelt diese Flieger-Mentalität, den Kameradschafts- und Kampfgeist als Lebenshaltung einer militärischen Elite, die die Luftwaffe vom Zugriff der Nationalsozialisten zu bewahren glaubte, jedoch fest in deren Diensten stand. Zuckmayer ruft aus seiner Freundschaft mit Udet persönliche Erinnerungen ab, trifft den Fliegerjargon, den individuellen Charakter der einzelnen Figuren und authentisch das Milieu, das die Zuschauer schlagartig in den Bann zog. Knotenpunkt des Sujets ist der »Tragflächenbruch bei einem Dutzend fabrikneuer Maschinen«, ein brisanter Sabotagefall und dessen Aufklärung. Auf das vertrauliche Gespräch zwischen dem verantwortlichen Chefingenieur Oderbruch und Harras als »Leiter des technische Amtes« und auf die Aufklärung der Sabotage müssen sich die Zuschauer bis zum Ende des dritten Akts gedulden. Obgleich sich hier wiederum Erinnerungen an Ernst Udet aufdrängen, der im Reichsluftfahrtministerium für die technische Ausrüstung der Luftwaffe und den persönlichen Kontakt mit den Flugzeugherstellern zuständig war, muss Udet als Bezugsperson vom Sabotagefall und vom weiteren Handlungsverlauf abgekoppelt werden. Die Figur des General Harras entwickelte sich im Drama eigenständig und durchlief im Film einen Transformationsprozess.

Die Datierung im Insert des Films, 5. Dezember 1941, drei Tage vor dem Kriegseintritt der USA, lässt keinen Bezug mehr auf Udet zu. Es scheiden auch die Umstände aus, unter denen Udet sich erschoss. Udet, seit 1938 auf Görings Wunsch, aber gegen seinen Willen Generalluftzeugmeister, war seinen Aufgaben, die vom Generalfeldmarschall Erhard Milch, Generalinspekteur der Luftwaffe und Mitglied des »Ausschusses für zentrale Planung«, kontrolliert und schließlich selbst wahrgenommen wurden, nicht mehr gewachsen. Als Auslöser für seinen Entschluss zum Selbstmord werden die Kontroversen über das neue Produktionsprogramm der Luftwaffe bei der Besprechung im Reichsluftfahrtministerium am 12. November 1941 angesehen.¹³

¹³ Hierzu Armand van Ishoven: Ernst Udet. Biographie eines großen Fliegers. Herrsching 1977, S. 434-457, hier S. 453.

Im Jahre 1941, zum Zeitpunkt des Angriffes auf die Sowjetunion und angesichts des nicht aufgegebenen Plans einer England-Invasion, bestanden die Konflikte in den Schwächen der deutschen Luftrüstung und in den technischen Problemen der He 177, Me 210 und Ju 288. Einem Theaterpublikum konnte man mit solchen Details nicht kommen. Da musste es schon Sabotage sein, und Oderbruch brachte genau das zum Ausdruck, was Widerständler empfanden, die damals zur Sabotage bereit waren und dabei auch den Tod von Kameraden in Kauf nahmen: »Zerstörung. Eine bittere Lösung. Die einzige, die uns bleibt.« (S. 163) Von einigen Kritikern wurde ein überzeugenderer Widerstandskämpfer gefordert.

Die Filmtauglichkeit des Protagonisten¹⁴

Filmemachern musste ein solches Stück höchst willkommen sein: Es enthielt ein starkes Erregungspotential, war szenisch ausbaufähig und bot als Protagonisten einen ›wahren Teufelskerl‹ nebst Bösewicht sowie zwei traumatisierte Offiziere, dazu ein erotisches Flair. Auch das Ambiente war filmaffin: die Kasino-Atmosphäre mit ›Wein, Weib und Gesang‹, die noble Wohnung des Generals im »Neuen Westen« und ein Militärflughafen. Daraus konnte man ›etwas machen‹, um damit die Erwartungen eines noch von der Ufa-Ästhetik beherrschten Publikums zu erfüllen.

Helmut Käutner schaffte das. Er war ein Garant für das Filmgemäße, für die treffsichere Erfassung gesellschaftlicher Milieus und für die Gestaltung von Zweier-Beziehungen. Er lieferte zusätzlich eine ausgelassene Premierenfeier im Haus der Operettendiva Olivia Geiss, zu der »rüber zu kommen«, Harras im Stück (S. 75) nur verspricht. Damit gewann er dieses Haus als eigenen Handlungsort für die Beziehung zwischen Harras und Olivias Nichte Diddo. Dass die Geheime Staatspolizei Harras über ein vom Kellner Detlev installiertes Radiodiktaphon abhört, ließ sich als Exposition (TC 0:05:22) für zusätzliche Gestapo-Sequenzen nutzen. Demonstrativ verstärkte Käutner auch die jüdische Thematik. Im Stück bittet Olivia Geiss Harras, den gefährdeten Chirurgen Samuel Bergmann und dessen jüdische Frau in Sicherheit zu bringen; Harras gibt daraufhin seinem Chauffeur Korianke Anweisungen für deren Rettung (S. 54f.) Später übergibt Olivia Har-

¹⁴ Zuckmayer-Zitate nach der Erstausgabe: Des Teufels General. Drama in drei Akten, Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1946.

ras den Abschiedsbrief der beiden, die gemeinsam Gift genommen haben (S. 106). Auf die spezifische Mischehen-Problematik ließ sich Käutner nicht ein: Beide sind jetzt Juden, heißen Rosenfeld. Da bedurfte es eines einprägsamen Zeichens: Ein Pimpf berichtet seinem Freunde Wilhelm im eiligen Vorübergehen, dass in einem Bus-Wartehäuschen am Hagenplatz zwei tote Juden sitzen. Harass und Diddo hören dies, eilen dorthin und erkennen die beiden toten »Rosenfelds«, die von Umstehenden begafft werden; beide tragen den am 2. September 1941 im Deutschen Reich verordneten »Judenstern« (TC 1:21:38). Die Raffinesse der Gestapo, Harras unauffällig in Gewahrsam zu nehmen, gab filmisch nichts her. Im Film ordnet zwar Schmidt-Lausitz an, Harras Verhaftung »ohne Aufsehen« durchzuführen (TC 0:33:00), doch in Szene gesetzt wird eine dramatische Verhaftung (TC 0:50:24). Unverzichtbar erschien auch eine Musikeinlage. Das bei Zuckmayer von Harras zur Gitarre gesungene Fliegerlied mit dem Refrain: »Darum Puff, darum Puff, darum Aus-Puff-Pfuff«) genügte den filmischen Ansprüchen nicht. Käutner nutzte die Gelegenheit der Premierenfeier für eine melodienreiche Musikenklave mit einem Potpourri aus verschiedenen Melodien. Eingeleitet wird dieser laufende musikalische Frohsinn mit Friedrich Schröders »Kinder, wie die Zeit vergeht« (TC 0:23:22) aus dem Jahre 1938 (Text: Günter Schwenn / Peter Scheffers). Gesungen werden danach u. a. drei zur Handlungszeit des Films aktuelle Lieder: TC 0:25:11: »Sing, Nachtigall sing« von Bruno Balz und Michael Jary aus Helmut Käutners Film *Auf Wiedersehen Franziska* (1941), TC 0:35:38: »Wie ein Wunder kam die Liebe« von Bruno Balz und Franz Doelle aus dem Film *Kaiserwalzer*¹⁵ und TC 0:40:59: »Wovon soll ein Landser denn schon träumen« von Werner Plücker und Willy Richartz (1940). Zeitlich gut dazu gepasst hätte das seit dem 18. August 1941 über den Soldatensender Belgrad täglich ausgestrahlte Lied *Lilly Marleen* (von Norbert Schultze, Text von Hans Leip), das Käutner bereits in der ersten Fassung des Drehbuchs vorgesehen hatte, doch mag ihm dieser Hit dann doch als zu aufdringlich erschienen sein.

Ein Glücksfall für diesen Film waren Zuckmayers Frauengestalten, die Käutner instinktsicher besetzte. So gelang Marianne Koch als Diddo die Überwindung der mädchenhaften Verliebtheit und der Ausdruck ihrer wahren Empfindungen für Harras. Ebenso überzeugte Erica Balqui als Anne Eilers, die nach dem Tod ihres Mannes Harras ins Gewissen redet, aber an-

¹⁵ In diesem frühen Sissi-Film von Herbert Maisch spielte Curd Jürgens den Kaiser Franz Joseph.

ders als im Stück sich nicht von Harras distanziert.¹⁶ Bei der Besetzung der Rolle der Olivia hielt sich Käutner an die Charakteristik der Figur durch Zuckmayers: »Operettendiva mit der fülligen Büste einer Berufssängerin« (S. 30). Er griff auf Camila Spira zurück, die in Barlogs Berliner Inszenierung (Premiere: 12. Juni 1948) aus der »lebens-und liebeserfahrenen hilfsbereiten Operettendiva eine peinliche Schwankfigur« gemacht hatte, »spürbar unsicher, manchmal anrührend«,¹⁷ nun aber in eine Charakterrolle hineinwuchs.¹⁸ Auch die männlichen Nebenrollen Zuckmayerscher Prägung kamen Käutner entgegen: Er besetzte Harras' Chauffeur Korrianke mit dem Berliner Schauspieler Paul Westermayer, der z. B. in Veit Harlans *Der große König* (1942) einen preußischen Feldwebel gespielt hatte, den bayerischen Fliegeroffizier Pfundtmayer mit dem Münchner Volksschauspieler Beppo Brehm, den das Publikum neben zahlreichen anderen Soldatenrollen als Oberfeldwebel Putzenlechner in Karl Ritters Film *Stukas* (1940) kannte.

Käutners Rechnung ging auf. Der Film wurde von der Filmbewertungsstelle als »wertvoll« eingestuft und erhielt 1957 bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin den David O. Selznick-Preis. Von den Darstellern wurde Marianne Koch 1955 mit dem Filmband in Silber des Bundesfilmpreises für die beste weibliche Nebenrolle, Curd Jürgens 1957 als bester Hauptdarsteller mit der Coppa Volpa bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig ausgezeichnet. Es blieben Vorbehalte, gegen die ›Verfilmung‹, die sich der Historie bemächtigte, um eine eigene Filmwelt zu schaffen. Käutners *Des Teufels General* weckte schmerzliche Empfindungen, auch Ressentiments und mobilisierte kritische Reaktionen. Stichhaltige Argumente in der Debat-

¹⁶ Bei Zuckmayer erscheint Anne im Technischen Büro des Militärflughafens. Sie fordert von Harras »Rechenschaft«, und am Ende des Gesprächs fragt Harras Anne: »Was werden Sie von mir sagen – wenn ich tot bin?« Anne: »Nichts.« Sie »schlägt den Schleier vors Gesicht und geht«. Harras' Reaktion: »Nichts. Geht in Ordnung.« Er geht »langsam zum Fenster – schaut hinaus« (S. 158). Im Film begibt sich Harras in Annes Wohnung (TC 1:30:40), und am Ende sagt Anne: »Ich danke Ihnen für ihren Besuch und daß Sie mir zugehört haben.« Darauf Harras: »Ich wollte Ihnen helfen, und jetzt haben Sie mir geholfen.«

¹⁷ Walther Karsch: „Des Teufels General“. Im Schloßparktheater, in: Der Tagespiegel Jg. 4, Nr. 163, 16. Juli 1948.

¹⁸ Die Figur rief Erinnerungen an die Schauspielerin Käthe Dorsch ab, die in ihrem Haus in der Drakestraße in Berlin-Lichterfelde Werner Finck längere Zeit verborgen hielt und Hermann Göring (ihren einstigen Verlobten) veranlasste, jüdischen Mitbürgern die Ausreise aus Deutschland zu ermöglichen.

te um die deutsche Wiederbewaffnung lieferte der Film nicht. Zuckmayer selbst hatte sie blockiert, als er Harras am Schluss erklären ließ: »Wer auf Erden des Teufels General wurde, und ihm die Bahn gebombt hat – der muß ihm auch Quartier in der Hölle machen.« (S. 166) Diese Erklärung steht im 7. Bild der frühen Drehbuchfassung von 1955 als Bedeutungsvorgabe für alles Weitere. Der »General der Flieger« Harras war eine »Bombenrolle« für den Film.

Die erste Fassung des Drehbuchs¹⁹

Um die Eigenständigkeit der filmischen Realisation gegenüber dem Theaterstück hervorzukehren, wählte Käutner hier die dramatische Vorwegnahme des Todesflugs als Ausgangspunkt für die nachfolgende Rekapitulation der Vorgänge. Nach dem Sturzflug auf Halle 35, Korriankes Versuch, Schmidt-Lausitz zu erwürgen, und Korriankes Tod war für Bild 15 ein Blick auf Himmlers pompösen Schreibtisch, für die Bilder 16 und 17 der Staatsakt im Reichsluftfahrtministerium mit der Rede von General Walter Stettner vorgesehen, der danach im Off Bilder von Zuhörern an Berliner Örtlichkeiten (Öffentlicher Platz, Lazarett, Kirche) unterlegt werden sollten. Erst mit Bild 24 sollte dann die Binnenhandlung beginnen.

Diesen affektstarken Erstaustritt des Protagonisten hielt Käutner, der schon in seinen früheren Filmen zu Rahmenhandlungen neigte, als *insinuat*io offenbar für besonders schlagkräftig. Die Vorwegnahme war jedoch der Sache nicht förderlich, denn das Wirkungspotential des Sujets liegt in der »Fallhöhe« des Protagonisten, der aus dramaturgischen Gründen zunächst in seiner »ganzen Selbstherrlichkeit« vorgestellt werden muss, um dessen »Fall« stufenweise umso eindringlicher vor Augen zu führen. Das Stilmittel der Rahmung reduzierte nicht nur die Spannung, sondern weckte auch den Argwohn, im Zuge der Rekapitulation der Ereignisse werde nun wohl eine Belehrung erfolgen. Käutner kam es vor allem darauf an, Curd Jürgens als »Teufelskerl« zu präsentieren.

¹⁹ Drehbuch [Schreibmaschinenschrift]: Georg Hurdalek und Helmut Käutner, Spielleitung; Helmut Käutner, Stoffrechte: Carl Zuckmayer, Drehbuchrechte: Helmut Käutner. [1951.] 358 S. (128 Bilder). Fundort: Berlin, Archiv der Akademie der Künste, Signatur: Käutner 2341. Anbei die Abtretungserklärung der Drehbuchrechte von der Treuhand-Union (als Liquidator der COMEDIA, Rühmann-Teichs OHG i. L.) an Helmut Käutner aus dem Jahr 1951 (hier ohne Datum).

Zuletzt mussten die Drehbuchautoren selbstverständlich den nahtlosen Anschluss an die gewählte Eingangssituation herstellen. Nachdem sie durch den Sturzflug den Todes-Affekt verbraucht hatten, war nun ein Trauer-Affekt fällig, der musikalisch ergreifend ausgestaltet werden konnte. Als Anknüpfungspunkte dienten Oderbruch auf dem Militärflugplatz und die »Trauergemeinde« beim Staatsakt. Im Drehbuch ist dieser Schluss in Grundzügen folgendermaßen konzipiert:

Seite 355: »Oderbruch folgt mit dem Auge dem aufsteigenden Harras. In seinen Augen liegt ein Gemisch von Schmerz und Freundschaft. Schon mit der Ablendung setzt die Musik des nächsten Bildes ein. Die Weise vom guten Kameraden«.

Bild 126: Großer Saal im Reichsluftfahrtministerium (Original).

Bild 127: Staatsbegräbnis. Kranfahrt: die Kamera geht auf »einen Teil der Trauergemeinde«.

Schluss: »Im letzten Takt des Deutschlandliedes erklingt kontrapunktisch das Paukenthema aus Beethovens Schicksalssymphonie«.

Dieser konzipierte Affektschub ließ den filmischen Diskurs in einer Weise auslaufen, die vom damaligen Publikum leicht als »Heldenverehrung« gedeutet werden konnte: Friedrich Silchers Lied »Vom guten Kameraden«, die deutsche Nationalhymne und Beethovens 5. Symphonie – das war zu viel auf einmal! Kätner kam darauf nicht mehr zurück.

In der späteren Fassung des Drehbuchs²⁰ fehlt die Rahmung. Der Kernbestand der ersten Fassung wurde übernommen. Im überlieferten Exemplar der späteren Fassung lassen Streichungen, Korrekturen und Einfügungen die erneute Durchsicht und eine präzisierende Detailarbeit erkennen. Von besonderem Interesse ist daneben Kätners Handexemplar der Suhrkamp-Ausgabe von Zuckmayers *Des Teufels General*.²¹ Anhand von Kennzeichen ist nachzuvollziehen, nach welchen Gesichtspunkten Kätner die Verwertbarkeit des Zuckmayerschen Textes für den Film überprüfte und welche Äußerungen der Figuren für ihn von besonderem Interesse waren.

²⁰ Drehbuch [Maschinenschriftlicher Durchschlag mit handschriftlichen Anmerkungen]: Drehbuch: Georg Hurdalek und Helmut Kätner. Ein Film von Helmut Kätner [Exemplar von Erica Balqué, der Darstellerin der Anne Eilers.] [1954.] 325 Blatt. Fundort: Berlin; Archiv der Akademie der Künste, Signatur: Kätner 2342.

²¹ Fundort: Berlin, Archiv der Akademie der Künste, Signatur Kätner 2897.

Die Konstitution des Filmstars

Käutner behielt die Sabotage als Sujet des Stücks und den Widerstand gegen das NS-Regime als Kernproblem fest im Blick und vermittelte die existenziellen Herausforderungen, leistete sich jedoch eigene Auffassungen in der filmischen Gestaltung und schwerwiegende Eigenmächtigkeiten in der Handlungsführung. Die hinzuerfundenen Horrorsequenzen lassen dieses Verfahren am stärksten erkennen. Das ist ›Zuschauerfutter‹.

Bei Zuckmayer berichtet Korrianke dem Harras-Adjutanten Lüttjohann, Harras sei von einer SS-Limousine abgeholt worden und habe behauptete, nur »'n paar Tage verreisen« zu müssen. Der amerikanische Journalist Buddy Lawrence berichtet, er habe in den Mittagsblättern gelesen, Harras sei »soeben von einer Frontreise zurück«. Dann erscheint Dr. Schmidt-Lausitz und teilt den Anwesenden mit, dass Harras den in der »Adlon-Bar« versammelten Vertretern der Auslandspresse über seine »Inspektionsreise an die Ostfront« berichtet habe. Schließlich erscheint Harras selbst, der seine Freilassung »rein sachlichen Erwägungen zu verdanken« hat. Er erhielt von Dr. Schmidt-Lausitz eine Frist von zehn Tagen, um die Ursachen der Flugzeugdefekte aufzuklären, nachdem die Untersuchung, zu dem die Geheime Staatspolizei ihn in Gewahrsam nahm, keine »vollen Beweise« gegen ihn erbracht hat. Das ist dramaturgisch bündig angelegt. Der Film liefert nun zur Auffüllung der Abwesenheits-Lücke krasse Episoden mit dem Furor amerikanischer »Anti-Nazi-Filme«. Harras wird in Isolationshaft gehalten, tief gedemütigt, Ohrenzeuge einer Hinrichtung im Hof und danach »aus Versehen« mit dem Kommando seiner eigenen Erschießung konfrontiert. Nach einer gleichfalls inszenierten ›zufälligen Begegnung‹ mit Schmidt-Lausitz, der Harras' Verhaftung als bedauerlichen Irrtum bezeichnet, nimmt Harras im Wandspiegel während des Rasierens den augenzwinkernden Blickwechsel zwischen Schmidt-Lausitz und seinem Erfüllungsgehilfen Zernick wahr und weiß nunmehr, woran er ist (TC 1:03:50). Rückblickend unterstellt er Schmidt-Lausitz die Absicht: »Sie wollten mir klarmachen, daß ich keinen anderen Ausweg mehr habe.« (TC 1:13:26) Da wird der Zuschauer in Furcht und Schrecken versetzt, während im Stück die Subtilität der Gestapo-Strategie, Harras zunächst nur unter mäßigem Druck zur Aufklärung der Sabotage zu bewegen, zynisch zum Ausdruck kommt: gegenüber Harras betont Dr. Schmidt-Lausitz: »Ihr Auftreten und Ihre körperliche Verfassung beweisen, daß Sie sich über Ihre Behandlung nicht zu beklagen haben.« (S. 89) Im Film dagegen macht Schmidt-Lausitz seinen Erfüllungs-

gehilfen Zernick darauf aufmerksam, dass es nicht um das Erzielen von »Ergebnissen«, sondern dass es sich um »eine bestimmte Art von psychologischer Behandlung« handelt (TC 0:52:10). Um dieses selbstherrliche Eingreifen der SS in die disziplinarischen Befugnisse der Luftwaffe glaubhaft erscheinen zu lassen, wird ein Telefongespräch von Schmidt-Lausitz mit Himmler eingefügt, in dem Himmler erklärt: »Ich werde Göring informieren, dass Sie gedeckt sind. Sabotage ist natürlich Motivierung genug.« (TC 0:32:00) Da macht es sich der Film in Verkennung der realen Kompetenzverhältnisse zu einfach und setzt aufs Plakative: Im Bild ist der linke Arm Himmlers zu sehen, an der Hand ein Ring mit SS-Symbol, auf dem Tisch Himmlers Nickelbrille, ein Runen-Zeichen und die Zeitung *Das Schwarze Korps*.

Eine weitere Eigenmächtigkeit Kättners ist erwartungsgemäß die Neukonzeption der Figur Oderbruch. Der Chefindenieur wurde von Zuckmayer psychologisch durchaus glaubwürdig angelegt. Oderbruch hat, wie Harras erklärt, »ein Auge«, ihm »entgeht nichts«, und bei ihm »gibt's keine Zicken« (S. 45). Er war einmal »zum Priester bestimmt«, sein Onkel war Fürstbischof (S. 136). Er blieb unverheiratet: »zuerst war es wohl materiell nicht möglich, später nicht mehr die rechte Zeit« (S. 135). An »seinem Donnerstag«, einem Musikabend, hält er fest »wie an einer Seligkeit« (S. 134). Er erscheint als solipsistischer Einzelgänger, wird aber im höchsten Maß als vertrauenswürdig angesehen. Eilers erklärt: »Dem Mann kann man sein Vermögen anvertrauen« (S. 47), und für ihn hat Harras den Posten des Chefindenieurs im Materialamt »eigens geschaffen« (S. 45). Harras hält die Sabotage von Seiten der »Untergrundleute« zwar für »möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich«. Er hat »Anhaltspunkte« und vermutet, dass die Gestapo ihm eine »Fallgrube« schaufeln wolle. Er setzt Oderbruch auf die Fährte und fragt ihn während der nächtlichen Arbeitsbesprechung: »Glauben Sie, wir werden sie finden? Die Wahrheit?« Oderbruch hält sich bedeckt: »Sie wird ans Licht kommen eines Tages.« Harras bittet Oderbruch: »Um der Wahrheit willen. Schonен sie keinen! Wissen Sie etwas?« Oderbruch antwortet wahrheitsgemäß, aber sibyllinisch: »Nichts als Tatsachen.« (S. 137) Nur ein einziges Mal ist von einer Irritation Oderbruchs die Rede. Lüttjohann berichtet Harras: »Als die Meldung kam, General Harras an die Front abgezischt, allein, ohne Stab und so weiter, da ist er kalkweiß geworden.« (S. 93) Erst als Harras Oderbruch zur Gegenzeichnung des Untersuchungsberichtes auffordert, in dem »alles fehlt«, den Revolver zeigt, den Dr. Schmidt-Lausitz ihm in die Schublade »hineingezaubert« hat und zu verstehen gibt, dass er

diesen »Gentleman-Abgang« nicht wählen wird, begreift Oderbruch die Konsequenzen des ergebnislosen Berichts; er »feuchtet seine Lippen«. Auch als Harras schließlich erklärt: »Oderbruch – ich weiß es – ich bin ganz dicht an der Lösung. Hautnah. Auf Armeslänge. Ich spüre es – ahne es – mit all meinen Nerven. Es ist nur ein Gedanke, der zwischen uns steht« legt Oderbruch kein Geständnis ab, sondern fragt: »Warum denken Sie ihn nicht, General Harras?« (S. 160) Erst als Harras ihn bedrängt, ihm starr in die Augen sieht, erwidert Oderbruch den Blick und »nickt kurz«. Harras fragt: »Sie – Oderbruch?« Oderbruch antwortet: »Wir.« (S. 161) Dieses »fast tonlos gesprochene Wort« hat ein eigentümliches Pathos.

Peter de Mendelssohn schlug Zuckmayer eine Überarbeitung des 3. Aktes vor.²² Ihm ging es nicht um die Frage, ob »es Männer wie Oderbruch gegeben« hat, die »wie er gehandelt« haben. Der »Webfehler« des Stückes liege »keineswegs in erster Linie im weltanschaulich politischen Feld, sondern im Theatermäßigen«. Oderbruch sei eine »nicht folgerichtige Figur«, der zwar »richtig angelegt, aber unrichtig weiterentwickelt wurde«. Anstoß nahm Peter de Mendelssohn schon am Schluss des zweiten Aktes, als Haras und Oderbruch ungeachtet des Luftangriffs auf Berlin ihr Gespräch über die Ursachen des Konstruktionsfehlers fortsetzen. Harras geht nicht in den Luftschutzkeller und erklärt: »Unser Feind ist hier!« Nach Peter de Mendelssohn müsste Oderbruch, der diesen Satz stillschweigend zur Kenntnis nimmt, »hier das letzte Wort behalten, ein einziges, leise zweifelndes fragendes Wort, das ihn selbst nicht verrät«.

Wie schon andere Kritiker zuvor reklamierte Peter de Mendelssohn Oderbruch als »überzeugenden Widerstandskämpfer« (gegenüber Harras, »der keiner ist«). Er muss »ein jüngstes Gericht über ihn halten, er muss ihn zwingen, es über sich selbst zu halten«, muss »moralische Autorität« sein. Da soll dann Harras, der bis zum letzten die »uneingeschränkte Sympathie des Zuschauers« behält, sich selbst richten. Der »Theaterkonflikt« ist nach Peter de Mendelssohn »mit den Mitteln des Theaters« zu lösen. Kätner löste ihn mit den Mitteln des Films

Ein Kennzeichen der Kunstfreiheit ist das Wunschdenken, das einer Sache Gewalt antut. So soll die von Peter de Mendelssohn vorgeschlagene Neugestaltung den Konflikt aus der politisch-historischen Tagesdiskussion herauslösen, doch büßt das Stück damit seinen intentionalen Anspruch ein.

²² Peter de Mendelssohn: Der heikle dritte Akt »Des Teufels General«. Ein Vorschlag an Carl Zuckmayer, in: Neue Zeitung (Berliner Ausgabe) 19. Oktober 1948.