



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die politische Ambivalenz eines Schauspielers –
Heinrich Georges Rolle im NS-Film und die Differenzen
seiner Beurteilung

verfasst von

Katrin Lesslhumer, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 313 333

Studienrichtung lt. Studienblatt

Lehramtsstudium Geschichte, Sozialkunde und
Politische Bildung, Deutsch

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Biographische Auseinandersetzung	8
2.1 Kurzbiographie Heinrich George	8
2.2. Quellenkritische Analyse der George-Biographien	10
2.2.1. Die politische Einstellung – von links nach rechts?	15
2.2.2. Heinrich George als Aushängeschild für Theater und Film im nationalsozialistischen Staat	18
2.2.3. Selbstzeugnisse eines Schauspielers für Führer und Staat	22
2.2.4. Die Sportpalastrede	26
Exkurs: Nationalsozialistische Filmpolitik	30
3. Hitlerjunge Quex	35
3.1. Produktionsgeschichte	35
3.2. Ein Film vom Opfergeist der Deutschen Jugend	36
3.3. Sequenzanalyse	37
3.3.1. Sequenz 1 (1:32:34-1:38:00)	37
3.3.2. Sequenz 2 (1:39:24-1:41:34)	38
3.3.3. Die Metamorphose zum „neuen“ deutschen Menschen	39
3.4. Rezeption	40
4. Jud Süß	43
4.1. Produktionsdetails	43
4.2. Historischer Kontext	44
4.3. Umsetzung	45
4.4. „Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können.“	47
4.5. „Sie haben die Rolle gewollt. Die Gage“	49
5. Kolberg	52
5.1. Inhalt	55
5.2. Analyse und weitere Aspekte	56
5.2.1. Die Symbolik der Masse	56
5.2.2. Historische Kontinuitäten	57
5.2.3. Nettebeck und der totale Krieg	57
5.2.4. Märtyrertum im Film	60
5.2.5. Geschlechterkonstruktionen im Film	61
5.3. Rezeption	61

6. Dokudrama <i>George</i>	64
6.1. Definition Dokudrama	64
6.2. Produktionsdetails	66
6.3. Umsetzung	68
6.4. Filmanalyse	69
6.4.1. Inhaltliche Schwerpunktsetzung	69
6.4.2. Umgang mit belastenden Quellen	71
6.4.3. Die Inszenierung zweier Gegenspieler – Goebbels und George	73
6.4.4. Der Sohn schlüpft in die Rolle des Vaters	74
6.5. Reaktionen der Presse	76
7. Rekapitulation	79
8. Fazit	82
9. Didaktische Überlegungen	84
Literatur- und Quellenverzeichnis	86
Zusammenfassung	95
Lebenslauf	96

1. Einleitung

Heinrich George war einer der renommiertesten Schauspieler seiner Zeit. Bereits vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten hatte er sich zu einem bekannten Schauspieler der Weimarer Republik entwickelt. Ab 1933 nahm seine Karriere einen sehr positiven Verlauf und George hatte bald eine wesentliche Position im NS-Kulturbetrieb inne. So wurde er nach seiner Ernennung zum Staatsschauspieler 1937 im Folgejahr zum Intendanten des Schillertheaters bestellt. Zu seinem 50. Geburtstag wurde er zum Generalintendanten ernannt. Die starke Präsenz Georges in den Medien und sein Erscheinungsbild in diesen führten 1945, neben der Mitwirkung in einigen wichtigen Propagandafilmen des Dritten Reiches, zu seiner Internierung ins sowjetische Speziallager Nr.7 Sachsenhausen. Dort verstarb George körperlich geschwächt am 25. September 1946 an den Folgen einer Blinddarmentzündung.¹

In der vorhandenen Literatur finden sich unterschiedliche Sichtweisen auf die Stellung Georges im NS-Kulturbetrieb. Die Frage nach der Mitschuld an der Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie durch das Mitwirken in Propagandafilmen wie *Jud Süß* und Georges öffentliche Stellungnahmen zu Adolf Hitler und dem NS-Regime lösen starke Kontroversen aus. Bereits im Jahr 1933 hatte George in einem Brief an Joseph Goebbels, welcher auch im *Völkischen Beobachter* abgedruckt wurde seine Freude über Adolf Hitlers Machtübernahme kundgetan.²

Die bislang vorgelegten Biographien über George weisen eine gewisse Entschuldungstendenz auf. Die Angst vor Konsequenzen und die Liebe zur Kunst seien seine treibenden Kräfte gewesen, sich mit dem Regime zu arrangieren, politisch sei er aber niemals aktiv gewesen. So wird zum Beispiel immer wieder betont, dass er weder Parteimitglied der KPD gewesen noch später der NSDAP beigetreten ist.³ Öffentliche Stellungnahmen Georges zum NS-Regime, in welchen er sich stets positiv in Bezug auf das Regime und dessen politische Machthaber äußerte, werden in diesen Biographien nicht kritisch analysiert oder finden nicht einmal Erwähnung. So schreibt zum Beispiel Kurt Fricke in Bezug auf den, im April 1945 im *Völkischen Beobachter* erschienenen Durchhalteaufruf Georges an das deutsche Volk, dass dieser Text Georges und die darin implizite Haltung zum Regime „am Ende des Krieges [...] von verschiedenen Seiten fehlinterpretiert [wurde]“⁴

¹ Vgl. Maser, Werner: Heinrich George. Mensch aus Erde gemacht. Die politische Biographie. Berlin: Edition Q

² Vgl. Kundgebungen deutscher Künstler für Adolf Hitler. In: *Völkischer Beobachter* 46/306 (2. November 1933), 2.

³ Vgl. Maser (1998), 101.

⁴ Fricke, Kurt: Spiel am Abgrund. Heinrich George. Eine politische Biographie. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2000, 261.

Um diese Feststellung zu untermauern, wird ein Schauspielkollege Georges zitiert, in welcher von Zwang und Erpressung seitens des Deutschen Nachrichtenbüros die Rede ist.⁵

Diesen Entschuldigungstendenzen stellen sich aber auch kritische Stimmen entgegen. Bereits zu Lebzeiten Georges wurde ihm seine Kollaboration mit dem NS-Regime vorgeworfen. Bertolt Brecht schrieb schon 1933, im Zusammenhang mit der Verhaftung des Schauspielers Hans Otto, einen sehr kritischen offenen Brief an Heinrich George.⁶

Lion Feuchtwanger, der Autor des Romans *Jud Süß* schrieb 1941 in seinem „Offenen Brief an sieben Berliner Schauspieler“, den Hauptdarstellern des Films *Jud Süß*: „Sagen Sie nicht, Sie hätten sich ohne schwere Folgen nicht weigern können. [...], wenn Sie es nur gewollt hätten, [hätten sich] sicherlich plausible Vorwände finden lassen, sich von diesem Schandwerk zu drücken. Aber Sie haben es eben nicht gewollt. Sie haben die Rolle gewollt. Die Gage.“⁷

Im Rahmen dieser Arbeit soll der Frage nach der politischen Positionierung Heinrich Georges und seiner Rolle im NS-Kulturbetrieb nachgegangen werden. Ziel ist es, die vorhandenen Entschuldigungstendenzen kritisch zu beleuchten. Es gilt festzustellen, ob das Argument, Heinrich George habe sich zwar gezwungenermaßen mit dem NS-Regime arrangiert, aber nur um seiner Tätigkeit als Schauspieler weiterhin nachgehen zu können und sei somit kein Täter, sondern vielmehr Opfer politischer Repressionen⁸, anhand des vorliegenden Quellenmaterials haltbar ist. Oder ob Feuchtwangers Vorwurf, die Schauspieler hätten vorwiegend finanzielle Interessen, ungeachtet welche ideologischen Tendenzen sie durch ihre Rollen vertreten, verfolgt, eher zutrifft. Die Möglichkeit der tatsächlichen politischen Verstrickung soll ebenfalls Aufmerksamkeit finden.

Am Beginn dieser Arbeit steht eine biographische Auseinandersetzung mit Heinrich George. Die vorhandenen Biographien, Memoiren von Kollegen und Selbstzeugnisse Georges werden analysiert und verglichen. Im Vordergrund steht hier eine quellenkritische Lektüre dieser Texte. Um die unterschiedlichen Beurteilungstendenzen und deren Argumentationen zu verdeutlichen, werden einige Beispiele angeführt. Die Darstellungen der biographischen Texte werden durch zeitgenössische Presseberichte ergänzt.

⁵ Vgl. Fricke (2000), 261.

⁶ Brecht, Bertolt: Offener Brief an den Schauspieler Heinrich George. Zitiert nach: Trepte, Curt / Wardetzky, Jutta: Hans Otto. Schauspieler und Revolutionär. Berlin: Henschelverlag 1970, 81-82.

⁷ Feuchtwanger, Lion: Offener Brief an einige Berliner Schauspieler. In: Schaber, Willi (Hg.): Aufbau Reconstruction. Dokumente einer Kultur im Exil. New York: Overlook Press 1972, 206-212, 210.

⁸ Am 18. Oktober 1991 wird Heinrich George nach dem Gesetz der russischen Föderation gemäß Artikel 3 „Über die Rehabilitierung von Opfern politischer Repressionen“ offiziell rehabilitiert. Vgl. Fricke (2000), 281.

Für die angestrebte Analyse seiner Filmrollen ab der Machtübernahme der Nationalsozialisten dienen die Propagandafilme *Hilferjunge Quex* (1933) von Hans Steinhoff, *Jud Süß* (1940) von Veit Harlan und *Kolberg* (1945) ebenfalls von Harlan. Diese Filme werden nach einem Konzept von Helmut Korte analysiert.⁹ Diese systematische Filmanalyse kann „die in der filmischen Präsentationsstruktur herausgehobenen »rezeptionsleitenden Signale« identifizieren und darüber die »intendierte Rezeption« ermitteln, ist also immer im Spannungsverhältnis von historisch-gesellschaftlichen Einflüssen und den realen Rezeptionen zu sehen.“¹⁰ Wichtig für diese Arbeit ist vor allem die „Bedeutung des filmischen Problems für die Lebenswirklichkeit des Publikums“¹¹, die Produktanalyse und eine umfassende Rezeptionsanalyse. Bei der Filmanalyse und der spezifischeren Rollenanalyse Georges sind vor allem Kritiken und Publikumsreaktionen wichtig. Die Einspielergebnisse, Pressetexte und die vorliegende Fachliteratur zu den einzelnen Filmen stellen eine wichtige Informationsquelle dar.

Einen weiteren Zugangspunkt und eine ergänzende Perspektive auf Georges Arbeit und Einstellung zum NS-Regime stellen die Tagebuchaufzeichnungen und Diktate Joseph Goebbels dar.

Da einige dieser Propagandafilme auf einem historischen Ereignis basieren, wird hier auch die Abänderung historischer Gegebenheiten zugunsten der NS-Ideologie thematisiert.

Um die Filme selbst, die in diesen Filmen verkörperten Rollen Georges, dessen Darstellung in den zeitgenössischen Medien und seine allgemeine Position im Kulturbetrieb des Dritten Reiches beleuchten zu können, sind Berichte in Tages- und Filmzeitungen sehr aufschlussreich. Auch Georges eigene Stellungnahmen in Wochenschauberichten und Printmedien stellen eine wichtige Analysequelle dar.

Um eine umfassendere Kenntnis über die vorhandenen Quellen zu Heinrich George und den in dieser Arbeit behandelten Propagandafilmen zu erhalten, fand eine weiterführende Recherche im Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde und Berlin-Wilmersdorf (Filmarchiv des Bundesarchivs) statt. Des weiteren konnte nach mehrmaligem Ansuchen auch Zugang zum „Heinrich George Archiv“ der Akademie der Künste in Berlin erreicht werden.

⁹ Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Erich Schmidt 2010⁴.

¹⁰ Korte (2010), 23.

¹¹ Korte (2010), 28.

Ausgehend von der vorhandenen Quellenlage und den verkörperten Rollen des Schauspielers wird versucht, Georges eigene Positionierung im NS-Staat und sein Umgang mit den politischen Machthabern herauszuarbeiten.

Um Georges Karriere historisch zu kontextualisieren, wird im Rahmen dieser Arbeit auch auf die politischen Gegebenheiten der behandelten Zeiträume eingegangen. In der Literatur über die Zeit des Nationalsozialismus und dessen Kulturbetrieb wird auch Heinrich George mehrmals erwähnt. Wie George in diesen Werken dargestellt wird, ist für diese Arbeit ebenfalls von wesentlicher Bedeutung.

Um die Problematik der Beurteilung Heinrich Georges im Speziellen und des Umgangs von Schuld und Täterschaft im Allgemeinen in einen aktuellen Kontext zu stellen, wird der Film *George* aus dem Jahr 2013 ebenfalls Teil dieser Arbeit sein. In diesem sehr stark beworbenen „Dokudrama“ wird erneut versucht, ein positives Bild des Staatsschauspielers Heinrich George zu zeichnen.

Die Besonderheit, dass Heinrich George in diesem Film von seinem Sohn Götz George verkörpert wird und auch sein älterer Sohn Jan George in den nicht-fiktional gehaltenen Filmabschnitten zu Wort kommt, fordert auch eine psychoanalytische Betrachtungsweise des Films. Wie der Sohn seinen Vater spielt und so die objektive Darstellung des Lebens Heinrich Georges zu einer Unmöglichkeit wird, vielmehr das Leben des Schauspielers mit dem subjektiven Bild vom Vater aus der eigenen Erinnerung angereichert und schließlich auf die Leinwand gebracht wird, steht exemplarisch für die selektive „Vergangenheitsbewältigung“ der Akteure des NS- Regimes und deren Nachfahren.

2. Biographische Auseinandersetzung

2.1 Kurzbiographie Heinrich George

Heinrich George, geboren am 9. Oktober 1893 in Stettin, entdeckte bereits früh seine Leidenschaft für das Theater.¹² Nachdem er, gegen den Wunsch des Vaters, das Abitur abbrach, war George an diversen Theatern in ganz Deutschland, meist für kleine Rollen engagiert. Nach seiner ersten Station am Kolberger Sommertheater, folgte 1913 ein Engagement am Großherzoglichen Hoftheater Neustrelitz. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, nahm George am 21. August 1914 seinen Wehrdienst auf, aus dem er, nach Einsätzen in Weißrussland, am 17. März 1917 aufgrund einer Verwundung wieder entlassen wurde. 1918 ging George auf das Angebot des Frankfurter Generalintendanten ein und wechselte von Dresden nach Frankfurt. In Frankfurt spielte George vorwiegend in klassischen Stücken, wie in Sophokles *Antigone*¹³. Nach der Mitwirkung in zwei Stücken am Wiener Burgtheater kam George schließlich nach Berlin, wo er von Max Reinhardt für das Deutsche Theater engagiert wurde. Seine erste Rolle war der Holofernes im Drama *Judith* von Friedrich Hebbel. George spielte 1922 in der Berliner Erstaufführung des Bertolt Brecht-Stücks *Trommeln in der Nacht* die Rolle des Glubb.

In dieser, für George sehr erfolgreichen Zeit, herrschten in Deutschland große wirtschaftliche Missstände, von denen schließlich auch die Theaterlandschaft betroffen war. Die Situation mündete in einen Streik der Berliner Schauspieler, als deren Gehaltsforderungen nicht nachgekommen wurde. George wirkte bei einigen Streikvorstellungen mit und gründete zusammen mit Alexander Granach 1923 das Schauspielertheater.¹⁴ George spielte 1925 das erste Mal auf der Volksbühne am Bülowplatz unter Piscators Regie im Stück *Wer weint um Juckenack?*. Die Wege Piscators und Georges trennten sich 1927 kurz bevor Piscator seine eigene Bühne eröffnete. Heinrich George war inzwischen ein renommierter Schauspieler der Weimarer Republik und auch die Kritiker waren seinen Leistungen gegenüber meist äußerst positiv gestimmt. Einer der wichtigsten Theaterrollen Georges war der Götz im Stück *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* von Johann Wolfgang von Goethe, in welcher er im Herbst 1930 unter der Regie von Ernst Legal das erste Mal zu sehen war.

Nach kleineren Filmrollen spielte er 1927 in Fritz Langs *Metropolis* den Grot¹⁵. Danach folgten zahlreiche tragende Filmrollen, wie zum Beispiel in Richard Oswalds *Dreyfus* 1930 und in der Verfilmung von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* 1931. 1930 lernte

¹² Vgl. Weinschenk, H.E.: Schauspieler erzählen. Berlin: Wilhelm Limpert 1941, 71ff.

¹³ Vgl. Fricke (2000), 20.

¹⁴ Vgl. Fricke (2000), 26.

¹⁵ Grot ist im Film *Metropolis* der Wächter der Herz-Maschine, dem Energiezentrum der Stadt.

George die Schauspielerin Berta Drews bei den Proben zu *Götz von Berlichingen* kennen und heiratete diese 1933. Dieser Beziehung entstammen zwei Söhne (Jan *1931 und Götz *1938). 1931 stand George in Hollywood bei MGM für die Mitwirkung im Film *Menschen hinter Gittern* unter Vertrag. Regie führte Paul Fejos und George verkörperte die Rolle des Häftlings Butch.

Nach der Machtergreifung 1933 war George auch bald im NS-Regime ein beliebter Schauspieler. Er spielte in einem der ersten Propagandafilme des Dritten Reiches *Hitlerjunge Quex*, einen zum Nationalsozialismus bekehrten Kommunisten. George stieg in den folgenden Jahren zu einem der renommiertesten Schauspieler des Dritten Reiches auf und wurde 1937 von Adolf Hitler zum Staatsschauspieler ernannt und feierte im März des gleichen Jahres sein 25-jähriges Bühnenjubiläum. Im Folgejahr wurde er mit der Intendanz des Schillertheaters betraut. Mit dem Ensemble des Schillertheaters ging George 1938 auf Tournee durch Europa, was in den folgenden Jahren mehrmals wiederholt wurde.

Nach der Hauptrolle im großen Publikumserfolg *Der Postmeister*, der im April 1940 uraufgeführt wurde, spielte Heinrich George im selben Jahr den Herzog von Württemberg in Veit Harlans antisemitischem Propagandafilm *Jud Süß*. 1943 wurde Heinrich George zu seinem 50. Geburtstag von Joseph Goebbels zum Generalintendanten ernannt. Im Oktober desselben Jahres begannen die Dreharbeiten zu *Kolberg*, einem Durchhaltefilm des Regimes. George spielte die Hauptrolle, den Bürgerrepräsentanten Joachim Nettelbeck. Die Dreharbeiten zu Georges letztem Film *Das Leben geht weiter* blieben nach der Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945 unvollendet. Heinrich George wurde insgesamt viermal von sowjetischen Heeresangehörigen verhaftet, das letzte Mal am 22. Juni 1945. Er wurde jedoch nicht wieder entlassen, sondern ins Speziallager Nr.7 in Sachsenhausen interniert. Dort inszenierte George mit Mithäftlingen Goethes *Faust* und Puschkins *Postmeister*, letzteren in russischer Sprache. Heinrich George starb am 25. September an den Folgen einer Blinddarmentzündung.

2.2. Quellenkritische Analyse der George-Biographien

Die obige Kurzbiographie einen kurzen Überblick über die wichtigsten Stationen im Leben und der Karriere Heinrich Georges dar. In der nun folgenden quellenkritischen Auseinandersetzung mit den vorhandenen Biographien und anderen Abhandlungen über Heinrich George, soll anhand von vorliegenden Quellen die oftmals sehr einseitige Darstellung seiner Position im NS-Kulturbetrieb deutlich gemacht werden.

Die erste schriftliche Abhandlung, eine Dissertation, von Horst Mesalla mit dem Titel *Heinrich George – Versuch der Rekonstruktion der schauspielerischen Leistung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Publizistik* aus dem Jahr 1969 ist für die nun angestrebte Beispielanalyse von eingeschränkter Bedeutung, da Mesalla bei seiner Untersuchung die politischen Umstände der Wirkungsjahre Georges und seine Beziehung zum Regime größtenteils unerwähnt lässt. Der Autor legt den Fokus auf die Rollen und deren zeitgenössische Kritik. Neben dieser „künstlerischen Entwicklung“¹⁶ finden sich in der Dissertation „ausgewählte Rollenuntersuchungen“¹⁷ und eine Analyse über „das Wesen der Georgschen Schauspielkunst.“¹⁸

Bei der Lektüre dieses Textes finden sich trotzdem einige Auffälligkeiten. Der Autor lässt, die in dieser Arbeit analysierten Filme Georges größtenteils unerwähnt. *Hitlerjunge Quex* ist nur in der sich im Anhang befindenden Filmographie zu finden.

Georges Mitwirken an *Jud Süß* wird insofern erwähnt:

„Demnach betonte George bei seiner Gestaltung besonders die Dekadenz und Beschränktheit des Herzogs und wollte dadurch die Gestalt des Oppenheimer aufwerten. Er trat bewußt nicht als ebenbürtiger Gegner des „Jud Süß“ auf, sondern als haltloser, dekadenter genußsüchtiger Landesfürst. Dadurch wollte er dem Oppenheimer viel von seiner Aggressivität nehmen.“¹⁹

Auch den Film *Kolberg* geht der Autor nicht näher ein. Vielmehr legt Mesalla das Augenmerk auf die Zeit vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten. So schreibt er diesbezüglich:

„Das nächste Jahr ist für George das Jahr der größten künstlerischen Erfolge. 1930 gestaltet er seine wichtigsten, seine entscheidenden Rollen. Er verkörpert den Zola („Affäre Dreyfus“), den Gottfried von Berlichingen, den Gutsbesitzer Boll, spielt zum

¹⁶ Mesalla, Horst: *George. Versuch der Rekonstruktion der schauspielerischen Leistung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Publizistik*. Berlin: 1969, 1.

¹⁷ Mesalla (1969), 1.

¹⁸ Mesalla (1969), 1.

¹⁹ Mesalla (1969), 121.

letzten Mal unter Max Reinhardt, übernimmt Zola in einem der ersten deutschen Tonfilme, folgt am Jahresende einem Ruf nach Hollywood und dreht dort „Menschen hinter Gittern“.²⁰

In der Tat war das Jahr 1930 für Heinrich George ein sehr erfolgreiches. Dennoch erreichte Georges Karriere erst im NS-Staat, durch die Ernennung zum Staatsschauspieler im Jahr 1937, die Berufung zum Intendanten des Schillertheaters 1938 und seiner Darstellung in Filmen der NS-Zeit, seinen Zenit.

Mesallas Kommentare zu Georges Beziehung zum NS-Regime sollen in der Folge ergänzend in die Beispielanalyse einfließen.

Drei Biographien und eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Filmdokumentation sollen an dieser Stelle näher betrachtet werden.

Heinrich George im Film seiner Zeit, ein von der Deutschen Gesellschaft für Filmdokumentation herausgegebener Text von Erich M. Berger, ist in der Reihe TEXTE im Jahr 1975 erschienen. Die Ausführungen Bergers sind durch eine ausführliche Filmographie und ein Rollenverzeichnis des Schauspielers ergänzt.

In einer Vorbemerkung beschreibt der Herausgeber²¹ das Ziel dieser Publikation: Einerseits das Leben und Werk Heinrich Georges zu schildern und andererseits „auch einen konstruktiven Beitrag zur Versachlichung der Diskussion um das Verhalten Heinrich Georges in der NS-Zeit zu leisten.“²²

Der Autor Erich Maria Berger war in seiner Funktion als Filmberichterstatter und Redakteur persönlich mit George bekannt.

In einer Vorbemerkung schreibt der Herausgeber, Erich Maria Berger sei für das Verfassen dieses Textes besonders geeignet, „auch wenn, oder gerade weil seine eigenwilligen Ausführungen äußerst privater Natur sind“.²³

Berger ergreift in seiner Abhandlung Partei für Heinrich George, der zum Vorbild für alle, „zum Inbegriff des guten, echten, getreulichen und anständigen Menschen geworden [war]“.²⁴

Die kritischen Stimmen gegenüber Heinrich Georges Verhalten sind seines Erachtens „ein ebenso peinliches wie trübes Kapitel in der europäischen Nachkriegsgeschichte“.²⁵

²⁰ Mesalla (1969), 65.

²¹ der Herausgeber wird nicht namentlich erwähnt

²² Berger, Heinrich M.: *Heinrich George im Film seiner Zeit*. Wiesbaden-Breckenheim: Deutsche Gesellschaft für Filmdokumentation 1975 (Texte 2), V.

²³ Berger (1975), V.

²⁴ Berger (1975), 41.

Peter Lareghs Biographie *Heinrich George – Komödiant seiner Zeit* erschien erstmals 1992 im Langen Müller Verlag. Die vorliegende Taschenbuchausgabe stammt aus dem Jahr 1996 und wurde vom Ullstein Verlag publiziert.

Der Autor schildert im Vorwort seine erste Begegnung mit der Familie George im Jahr 1955, sich mit der Zeit eine enge Verbindung entwickelte und Laregh „ein »Eingeweihter« der Welt des Komödianten“²⁶ wurde. Seine Intention, eine Biographie über Heinrich George zu verfassen beschreibt Laregh so:

„Rund drei Jahrzehnte vergehen, als mir Jan zu verstehen gibt, wieviel ihm daran gelegen ist, sein beträchtliches Archiv über den Vater endlich auszuwerten. Als wir auf der Terrasse seines neuen Domizils in der Zehlendorfer Kleiststraße sitzen, zieht ein infernalisches Gewitter auf. Wir fliehen ins Zimmer, prostern uns zu vor Georges Büste. Ja, jetzt will ich seine Biographie schreiben, zu Ruhm und Ehre des Komödianten, dessen einzige Mission es war, zu spielen. Vielleicht fährt er gerade, von Wolken verhüllt auf dem Thespiskarren, den breiten Hut über uns Erdenkinder schwenkend, vorbei.“²⁷

Dieser letzte Absatz des Vorworts lässt bereits vermuten, dass es sich bei der folgenden Auseinandersetzung mit Heinrich George keineswegs um eine kritische Analyse seiner Tätigkeit im Dritten Reich, sondern vielmehr um eine posthume Huldigung seines schauspielerischen Wirkens handelt.

Zwar finden sich, nach einer chronologisch aufgebauten Darstellung Heinrich Georges Leben, im Anhang des Buches ein Rollenverzeichnis, eine Filmographie, Bibliographie und ein Namensregister, auf ein Anmerkungsverzeichnis und Quellennachweise wurde jedoch verzichtet. Deshalb ist es kaum möglich die von Laregh angeführten Zitate und Quellen nachzuvollziehen und zu verifizieren.

Ein weiter Aspekt, der die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den vorhandenen Quellen deutlich in Frage stellt ist Lareghs äußerst pathetische Ausdrucksweise und sein Sinnieren über Gedanken und Empfindungen Heinrich Georges und seiner Kollegen.

Auch die Darstellung der historischen Gegebenheiten, zeugt davon. So schreibt er zum Beispiel im Zusammenhang mit der Machtergreifung Hitlers im Jahr 1933:

„Der Vorhang vor der makabren Szenerie eines beispiellosen »Staatstheaters« hebt sich. Der Hauptdarsteller heißt Hitler; sein Regisseur Goebbels. Ein Drama erschreckenden Ausmaßes nimmt seinen Anfang; – es wird zwölf Jahre auf dem Spielplan der Geschichte

²⁵ Berger (1975), 48.

²⁶ Laregh, Peter: Heinrich George. Komödiant seiner Zeit. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1996, 10.

²⁷ Laregh (1996), 11.

stehen. So radikal, gnadenlos und endgültig, wie es keinem Stückeschreiber je einfallen würde. Und es wird mit dem Selbstmord des Helden sein erlösendes Ende finden.“²⁸

Dieser Sprachstil findet sich auch in Bezug auf das Ende des Regimes wieder:

„Am 30. April geht der Hauptdarsteller des größten Infernos unserer Epoche, zehn Tage nach seinem 56. Geburtstag, mit der – gerade erst geheirateten – Eva Braun in den Tod. Einen Tag danach vergiftet sein wahnwitziger Regisseur, Dr. Joseph Goebbels, zuerst seine vier Kinder, dann seine Frau Magda und zuletzt sich selbst. Da haben sie das Ehepaar Hitler schon im Hof mit Benzin übergossen und verbrannt. Die Asche wird vom Wind hochgetragen und verweht in der Metropole, die zu einer Nekropole geworden ist.“²⁹

Mit Werner Masers *Heinrich George – Mensch aus Erde gemacht* erschien 1998 und ist die erste „politische“ Biographie bei Edition Q.

„Die vorliegende Biographie räumt mit Legenden auf. Basierend auf teils sensationellen Dokumenten aus deutschen und russischen Archiven, zeichnet das Buch erstmals umfassend die immer wieder kontrovers diskutierten politischen Intentionen des großen Schauspielers Heinrich George nach, seine ‚Beziehungen‘ zu den jeweiligen Machthabern, seine innere Haltung wie öffentliche Wirkung.“³⁰

Das Werk ist mit zahlreichen Dokumenten und Bildern ergänzt und bietet dadurch viele weitere Informationen.

Ursprünglich war die Veröffentlichung des Buches im Berliner Aufbau Verlag zum 50. Todestag Heinrich Georges im Jahr 1996 geplant. Von Seiten des Verlags entschied man sich dann gegen die Herausgabe des Buches mit der Begründung „Der Autor sei dem ‚Anspruch an sich selbst‘ nicht gerecht geworden.“³¹ Die angekündigten neuen Erkenntnisse seien größtenteils bereits ein Jahr zuvor von der Zeitschrift *Der Spiegel* veröffentlicht worden und ein Teil der Biographie wörtlich aus anderen Werken Masers übernommen.³²

Maser, von 1990 bis 1994 Professor für Geschichte an der Universität Halle-Wittenberg, selbst geriet im Laufe seiner Tätigkeit aufgrund fragwürdiger Thesen zu Adolf Hitler und der Zeit des Nationalsozialismus des öfteren ins Zentrum der Kritik.³³

²⁸ Laregh (1996), 178.

²⁹ Laregh (1996), 237.

³⁰ Maser (1998), Klappentext.

³¹ Heinrich George. Aufbau Verlag zieht Biographie zurück. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 203 (31. August 1996), 29 online unter https://www.genios.de:443/document/FAZ_F19960831HEIGEO-100 (14.06.2014, 07:53).

³² Vgl. Heinrich George. In: In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 203 (31. August 1996), 29.

³³ Vgl. u.a. Hitler-Forscher Werner Maser gestorben. In: Die Welt (14. Juli 2007) online unter http://www.welt.de/welt_print/article801242/Hitler-Forscher-Werner-Maser-gestorben.html (23.9.2014, 12:13).

Der Autor kommt im fünften und letzten Kapitel „Das tragische Ende“ im Zusammenhang mit einer Möglichen Ausreise Georges nach Schweden zu dem Schluss „George, der sich keiner Schuld bewusst war – und dies angesichts seiner nun offenliegenden Vita auch keineswegs zu sein brauchte –, dürfte in dieser Situation abgewogen haben, was angesichts seiner Leistungen und Handlungsweisen für ihn sprach oder sprechen mußte.“³⁴ Seine Inhaftierung hätten Denunzierungen seitens neidischer und missgünstiger Kollegen provoziert.³⁵

Aus der Sicht Masers ist Heinrich George laut dieser und anderer Aussagen keinerlei Vorwurf für sein Verhalten im NS-Regime zu machen.

Die aktuellste Publikation stammt von Kurt Fricke. Die Biographie erschien im Jahr 2000 im Mitteldeutschen Verlag unter dem Titel *Spiel am Abgrund. Heinrich George – Eine politische Biographie*.

Fricke studierte Geschichte und Philosophie an der Martin-Luther-Universität in Halle-Wittenberg und war Student von Werner Maser, welcher ihn nach eigenen Angaben zum Thema Heinrich George angeregt hat.³⁶

In einer Einleitung spricht der Autor die bestehenden Differenzen bei der Beurteilung des Schauspielers an. Fricke's Anspruch ist es, die subjektiv gefärbten Erinnerungen von Kollegen und die negative Darstellung Georges in der Tagespresse zu untersuchen. Darüber hinaus bemängelt er das einseitige Quellstudium der vorhandenen Publikationen zu George.³⁷

Diese Mängel zu beheben und ein objektives Bild der Umstände, in denen sich George befand darzulegen ist das Ziel von Fricke's Biographie:

„Es werden [...] Schwächen und Stärken Georges sichtbar, sein Verhältnis zum NS-Staat deutlicher und letztlich klar, daß George, trotz mancher Selbsttäuschung über die Zeit, in der er lebte, das blieb, was er auch in anderen suchte: ein Mensch.“³⁸

Fricke's intensive Recherche und die Auswertung seiner Quellen, ist in einem sehr ausführlichen Anmerkungsverzeichnis festgehalten. Der Autor stützt sich in seiner Abhandlung neben offiziellen Dokumenten, Zeitungsberichten und Akten der NKWD sehr stark auf die Aussagen von Kollegen und Freunden. Georges persönlicher Einsatz für Kollegen wie zum Beispiel Robert Müller wird sehr ausführlich geschildert. Georges eigene

Vgl. Müller, Rolf-Dieter: Hitler – auch nur ein Opfer? In: Der Spiegel 32 (1994), 40-42 online unter <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13684148> (23.9.2014, 12:17).

³⁴ Maser (1998), 349.

³⁵ Vgl. Maser (1998), 349.

³⁶ Vgl. Fricke (2000), 360.

³⁷ Vgl. Fricke (2000), 11.

³⁸ Fricke (2000), 12.

Stellungnahmen zum Regime hingegen werden so gedeutet: „Wohl aus der Dankbarkeit über die Chance, ein eigenes Theater zu leiten, kommt mancher enthusiastischer Zeitungskommentar Georges zur NS- Politik zustande.“³⁹

Die nachfolgenden Beispiele sollen anhand verschiedener Quellen die verteidigenden Argumentationslinien der Autoren deutlich machen.

2.2.1. Die politische Einstellung – von links nach rechts?

Ein sowohl in den oben genannten Abhandlungen zu George als auch in der Presse vielfach diskutierter Aspekt Heinrich Georges ist dessen politische Einstellung. Georges Zusammenarbeit mit Künstlern aus dem linken politischen Lager, vor allem jene mit Erwin Piscator und die bereits 1933 erfolgte öffentliche Anbiederung an das NS-Regime werfen Kontroversen bezüglich Georges politischer Gesinnung auf.

George arbeitete in den 1920er Jahren häufig mit politisch linksgerichteten Kollegen zusammen. So gründete er zum Beispiel 1923 zusammen mit Alexander Granach das „Schauspielertheater“, welches eine größere Unabhängigkeit von den großen Schauspielhäusern zum Ziel hatte. Er spielte unter anderem unter der Regie von Erich Engel und Erwin Piscator oder in Stücken von Bertolt Brecht. Piscator war Kommunist und seine politischen Ansichten spiegelten sich auch oftmals auf der Bühne wider. Sein 1920 gegründetes „proletarisches Theater“ war gekennzeichnet von „Einfachheit im Ausdruck und Aufbau, klar[er] eindeutige[er] Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums [und der] Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel“⁴⁰.

Mit dem Stück *Wer weint um Juckenack* von Hans Josef Rehfisch spielte George 1925 das erste Mal unter Piscators Regie. In den folgenden drei Jahren spielte er in verschiedenen Stücken Piscators. George bewegte sich bis in die 1930er Jahre oftmals in linken Kreisen und spielte 1930 im Film *Dreyfus* von Richard Oswald den politisch linksorientierten Schriftsteller Emile Zola, der sich in der Affäre Dreyfus stark für den zu Unrecht des Hochverrats verurteilten jüdischen Hauptmann Alfred Dreyfus einsetzte.

Angesichts dieser Stationen in Georges Karriere erschien die Bekehrung des Kommunisten zum Nationalsozialismus, die er als Vater Völker im Film *Hitlerjunge Quex* von 1933 darstellt, vielen nicht nur als fiktive Rolle, sondern als beispielhaft für die reale politische Entwicklung des Schauspielers. Personen des linken politischen Lagers, mit denen George vor 1933 teilweise auch zusammengearbeitet hatte, meldeten sich kritisch zu Wort.

³⁹ Fricke (2000), 111.

⁴⁰ Piscator, Erwin / Hoffmann, Ludwig (Hg.): *Schriften I. Das politische Theater*. Berlin: Henschel Kunst und Gesellschaft 1968, 27.

Bertolt Brecht beispielsweise, tat dies in einem *Offenen Brief an den Schauspieler Heinrich George*, welcher im Dezember 1933 im Moskauer Rundfunk⁴¹ verlesen wurde. In diesem Brief konfrontiert er George mit der Ermordung des Schauspielers Hans Otto. Otto verlor wegen seiner politischen Gesinnung 1933 sein Engagement am Berliner Staatstheater. Der Schauspieler war seit den 1920er Jahren Mitglied der KPD, blieb auch 1933 politisch aktiv und wurde deshalb von der SA verhaftet und schließlich ermordet. Auf Anordnung des Propagandaministers wurde versucht seinen Tod geheim zu halten. Otto war einer der ersten Künstler, die Opfer des NS-Regimes wurden.

Brecht hierzu in seinem Brief an George:

„Wir müssen uns mit einer Frage an Sie wenden. Können Sie uns sagen, wo ihr Kollege am Staatlichen Schauspielhaus *Hans Otto* ist? [...] Er gehörte zu jenen, die überlegten, was zur Ausübung wirklicher Schauspielkunst nötig sei. Es waren bei ihm keine Überlegungen allgemeiner Art, sondern solche, die sein Beruf, eben das Theaterspielen, ihn anzustellen zwang und die auf die Erkenntnis hinausliefen, daß nichts weniger als Umänderung der gesellschaftlichen Verhältnisse nötig ist, damit große Schauspielkunst entstehen kann, Theater, das eines kulturellen Volkes würdig ist. [...] Aber ihr Kollege hatte eine andere Auffassung von Theaterspielen: Talent schien ihm nicht zur genügen. Ihm schien Talent zu leicht käuflich, ein unsicherer Posten in der Rechnung, vermietbar an jeden Beliebigen, Zahlungsfähigen und zur Verfügung jeder beliebigen Sache, auch der schmutzigsten. Solche Talente brauchen noch nicht einmal zu lügen: leicht zu begeistern, sind sie durch und durch benutzbar für allerlei Zwecke, die zu prüfen, ihre Schuldung oder ihre Intelligenz oder ihr Verantwortungssinn nicht ausreichen. [...] Ihr Kollege Hans Otto wußte, gegen was er ankämpfte. Er machte nicht leichtfertig seine Wege. Er verschmähte nicht unüberlegt die Engagements. Er ist ein Mann seltener Art, unkäuflich. Wo ist er?“⁴²

George wurde bald durch seine Rollen und öffentlichen Auftritte in den Medien als leuchtendes Beispiel für den deutschen Schauspieler in der NS-Kulturlandschaft angesehen, was auch mit einer gewissen Identifizierung mit der Ideologie des Nationalsozialismus einherging.

⁴¹ Trepte / Wardetzky (1970), 81.

⁴² Brecht, Bertolt: *Offener Brief an den Schauspieler Heinrich George*. Zitiert nach: Trepte / Wardetzky (1970), 81-82.

Andererseits berichten Zeitzeugen Georges immer wieder von dessen unermüdlichem Einsatz für gefährdete Freunde und Kollegen.⁴³ Diese Zeitzeugen sehen George größtenteils als unpolitischen Menschen, dem es Zeit seines Lebens ausschließlich um die Kunst ging. Ein weiterer Zugang mancher ist, dass Georges wahre Gesinnung in seinen Engagements vor 1933 deutlich erkennbar wurde und dies sich auch in seinem Einsatz als Intendant des Schillertheaters spiegelte. Er beschäftigte dort auch Schauspieler, die vom Regime aus rassistischen oder politischen Gründen nicht erwünscht waren.

Auch in den Biographien wird eine ambivalente Haltung bezüglich Georges politischer Gesinnung deutlich. Politisch habe sich Heinrich George bis 1930 dem linken politischen Lager zugehörig gefühlt, jedoch aufgrund unterschiedlicher Auffassungen von Kunst mit diesem gebrochen. George sei selbst in seiner politischen Einstellung gemäßigt gewesen, aber von außen beeinflusst worden. Maser schreibt über George: „George, der einstmals weit links orientierte Schauspieler und nach wie vor in seinen Äußerungen kein Diplomat, stand unter scharfer Beobachtung.“⁴⁴ Andererseits argumentiert Maser:

„Daß er [George] 1922 aktiv am Schauspielerstreik teilgenommen, über mehrere Jahre mit politisch weit links eingestellten Künstlern verkehrt und gelegentlich als Parteiloser auch auf kommunistischen Versammlungen gesprochen hatte, läßt nicht zu, ihn irgendwo zuverlässig parteipolitisch anzusiedeln.“⁴⁵

Vermutlich aber sei George ab 1930 deutsch-national eingestellt gewesen.⁴⁶ Zwar stellt Maser George im Buch teilweise als politisch weit links orientiert dar, im Grunde „agierte er [aber] nur als Schauspieler, als nichts anderes als ein begnadeter Komödiant, der einfach nur ‚spielen‘ musste.“⁴⁷

Kritische Stimmen, die Georges öffentliche Auftritte und Aussagen als Beweis für seine Zustimmung zum Regime und dessen Ideologie sehen, vergleicht Maser bildlich mit Blinden die über Farbe sprechen.⁴⁸ Jene Meinungsträger würden die Geschichte nicht kennen und nicht wissen wovon sie sprechen.⁴⁹

Kurt Fricke zeigt sich hinsichtlich eines Urteils über Georges politische Einstellung etwas zurückhaltender. „Die ebenfalls allgemein verbreitete Annahme, George sei in der Weimarer

⁴³ Vgl. Lang (2013), 155-185.

⁴⁴ Maser (1998), 309.

⁴⁵ Maser (1998), 170.

⁴⁶ Maser (1998), 324.

⁴⁷ Maser (1998), 101.

⁴⁸ Vgl. Maser (1998), 336.

⁴⁹ Vgl. Maser (1998), 310.

Republik Kommunist gewesen, resultiert wohl vornehmlich aus seinen Engagements bei Erwin Piscator.“⁵⁰ Heinrich George habe sich nicht aus Überzeugung, sondern nur aus Dankbarkeit für die Möglichkeiten, die er als Künstler im NS-Staat erhielt, an mancher Stelle positiv zur NS-Politik geäußert.⁵¹ Durch Fehlinterpretationen und der Berufung auf nicht gesicherte Quellen sei das negative Bild Georges entstanden.⁵²

Die Haltung Peter Lareghs zu diesem Thema lässt sich in einem Satz veranschaulichen und fasst den Grundtenor seines Buches zusammen: „George hat keinen einzigen Menschen auf dem Gewissen. Er hat niemand denunziert, keine ›Schuld‹ auf sich geladen.“⁵³

2.2.2. Heinrich George als Aushängeschild für Theater und Film im nationalsozialistischen Staat

George war bereits vor 1933 zu einer Größe der deutschen Theaterlandschaft geworden und war sowohl beim Publikum als auch bei Kritikern hoch angesehen. Seine Karriere nahm auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten weiterhin einen sehr positiven Verlauf. Welche exponierte Stellung George auch im NS-Kulturbetrieb innehatte, davon zeugt auch das Vorwort zu Joseph Gregors Buch *Meister deutscher Schauspielkunst – Krauß, Klöpfer, Jannings, George* aus dem Jahr 1939. Gregor schreibt hier:

„Vier deutsche Schauspieler sind der Gegenstand dieses Buches. Keineswegs vier zufällig gewählte: es sind vier Namen, von denen wir heute mit die stärkste Kraft unserer Schauspielkunst ausstrahlen sehen, zugleich jene, die vor der Nation die stärkste Verantwortung für unser Theater zu tragen haben. [...] und nahezu jeder greift auch noch über Theater und Film weit hinaus zu einer wichtigen und weithin angesehen Funktion in der Öffentlichkeit, zu den Aufgaben des Theaters im gewaltigen Neuaufbau unseres Vaterlandes.“⁵⁴

Diese Worte zeugen von der Vorbildfunktion, die Heinrich George im NS-Regime einnahm. Auch Joseph Goebbels erwähnt George in seinen Tagebüchern bereits das erste Mal am 1. Dezember 1930 lobend im Zusammenhang mit dessen Rolle im Film *Menschen im Käfig*.

⁵⁰ Fricke (2000), 30.

⁵¹ Vgl. Fricke (2000), 111.

⁵² Vgl. Fricke (2000), 171, 261.

⁵³ Laregh (1996), 238.

⁵⁴ Gregor, Joseph: *Meister deutscher Schauspielkunst*. Krauß, Klöpfer, Jannings, George. Bremen, Wien: Carl Schünemann 1939, 5.

George sei von den Nationalsozialisten aufgrund seiner Nähe zum kommunistischen Lager zunächst „kalt gestellt“⁵⁵ worden und während seiner Tätigkeit im Dritten Reich ständig umgeben gewesen von „NS-Journalisten, die ihn bespitzelten“⁵⁶. Das Gegenteil ist der Fall. George galt bereits von Beginn an als regimetreuer Künstler. Diese öffentliche Wahrnehmung resultierte vornehmlich aus Georges Positionierung gleich im ersten Jahr des NS-Staates. Auch Goebbels hatte in seinen Aufzeichnungen ausschließlich Positives über ihn anzumerken und die Medien berichteten über wenige Schauspieler so umfassend, wie über Heinrich George.

Während George, so Maser, die Ernennung zum Staatsschauspieler noch „als selbstverständlich hingenommen“⁵⁷ hatte, wäre er mit seiner Ernennung zum Intendanten in eine Rolle gedrängt worden die ihn schwer belastet habe; nicht die von Maser zwar erwähnte ausschweifende Lebensweise Georges, sondern die Intendanz und die damit verbundenen Pflichten „zwangen ihn buchstäblich in die Knie“⁵⁸:

„Ihm der sich konsequent weigerte, der NSDAP oder einer ihrer Organisationen beizutreten, erschien die Funktion des Intendanten trotz der Tatsache, daß er als ‚Chef‘ des ‚Schiller-Theaters‘ Angestellter des Berliner Magistrats war, immer noch als klischeehaft nationalsozialistische Auszeichnung. Er wollte Schauspieler sein, nicht Exponent des NS-Regimes, was er nun in den Augen anderer sein mußte.“⁵⁹

Laregh nimmt eine andere Perspektive ein: „So hat Heinrich George die Ernennung zum Intendanten des Schillertheaters [...] einzig seinem großen Können, der Summe von Bühnenerfahrungen, zu verdanken. [...] und er hat keinen Grund, seine Dankbarkeit zu verschweigen. Das Regime braucht ihn – nicht umgekehrt.“⁶⁰

Die oftmals zitierte Bezeichnung „Judenstall“ des Propagandaministers über das Schillertheater stützt sich auf eine Aussage des Goebbels Mitarbeiters Hugo Wellems.⁶¹

In seinen Tagebüchern schreibt Goebbels immer in positiven Worten von der Tätigkeit Georges im Schiller-Theater. Auch hinsichtlich des Ensembles gibt es keinen Konflikt: „Mit

⁵⁵ Maser (1998), 117.

⁵⁶ Maser (1998), 336.

⁵⁷ Maser (1998), 228.

⁵⁸ Maser (1998), 230.

⁵⁹ Maser (1998), 231.

⁶⁰ Laregh (1996), 210.

⁶¹ Vgl. Maser (1998), 235.

George Spielplan und Ensemble Schillertheater besprochen. Er hat große Pläne. Ich mache ihm ordentlich Mut. Gebe ihm schon vorläufige Vollmachten.“⁶²

Laut Maser habe George sich stets hüten müssen, um nicht in die Kritik der politischen Machthaber zu geraten. So schreibt er zum Beispiel über Hitlers Haltung über George: „Zwar ernannte Hitler George am 30. Januar 1937 zum ‚Staatsschauspieler‘, doch zu denen, die er persönlich besonders schätzte, gehörte George nicht. Ihn ließ er wegen seines internationalen Ansehens und wegen seiner einmaligen künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten wirken – und mißbrauchte ihn.“⁶³ Auch Fricke schreibt diesbezüglich: „Die Nationalsozialisten hielten ihn sicher nicht für einen der ihren, aber sie wissen, daß er die gesetzten Grenzen akzeptiert und sich in ihr Kulturkonzept einbinden lässt.“⁶⁴

Goebbels hingegen notiert, wenn auch einige Jahre später, am 27. April 1944: „Ich berichte dem Führer über einige Filmfragen. Er hat sich mit Jannings innerlich ziemlich überworfen. Die Feigheit von Jannings gefällt ihm in keiner Weise, und er hält ihm als zu lobendes Beispiel Heinrich George oder Kayssler vor.“⁶⁵

Die Berichterstattung über Heinrich George in den NS-Medien zeigt, wie hoch der Bekanntheitsgrad und Beliebtheit des Schauspielers war. Wie abgesehen von der Kritik der Filme Georges über seine Person berichtet wurde und welche Konsequenzen sich daraus für die heutige Beurteilung des Schauspielers ergeben, wird weder von Werner Maser und Kurt Fricke noch von Peter Laregh eingehender analysiert. Maser verwendet diese Tatsache, wie bereits erwähnt als Beweis für die ständige Beobachtung, der George ausgesetzt war. Fricke erwähnt diese Tatsache an anderer Stelle.⁶⁶ In einem Aufsatz über Heinrich George im Buch *Medien im Nationalsozialismus* aus dem Jahr 2010 schreibt er: „Über kaum einen anderen Künstler wie in Deutschland während der Herrschaft der Nationalsozialisten soviel geschrieben wie über Heinrich George. Reporter suchen ihn zu Hause auf⁶⁷, begleiten ihn bei Gastspielen, im Filmatelier und bei öffentlichen Veranstaltungen.“⁶⁸

⁶² Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Band 5. München, New Providence, London, Paris: Saur 2000, 117.

⁶³ Maser (1998), 227.

⁶⁴ Fricke (2000), 78.

⁶⁵ Fröhlich (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 12. München, New Providence, London, Paris: Saur 1995, 205.

⁶⁶ Vgl. Fricke, Kurt: Heinrich George. In: Heidenreich, Bernd / Neitzel, Sönke (Hg.): Medien im Nationalsozialismus. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010, 83-107.

⁶⁷ Vgl. Heinrich George. In: Filmwoche 18 (1936), 565-569.

⁶⁸ Vgl. Fricke, Kurt: Heinrich George. In: Heidenreich / Neitzel (Hg.) (2010), 83-107.

Heinrich George wird immer wieder mit seiner Paraderolle des Götz in der *Götz von Berlichingen mit der Eisernen Hand* in Verbindung gebracht. Nicht nur die schauspielerische Leistung Georges wird hier gelobt, George sei als Götz vielmehr auch Vorbild. Im *Frankfurter Volksblatt* wurde am 7. Februar 1937 ein Artikel mit dem Titel *Heinrich George, der große deutsche Volksdarsteller* abgedruckt:

„Mit voller Berechtigung ist der ‚Götz‘ heute zum bleibenden Bestandteil der Heidelberger Reichsfestspiele geworden. Und mit Recht wird immer Heinrich George der Gestalter dieser Persönlichkeit sein, denn sein Herz ist dem Gottfriedens verwandt über die Jahrhunderte hinweg. Die Pflicht dem Reiche gegenüber und das hohe Gemeinschaftsgefühl zu Weib und Kind, zu Schwester und Freund, das in Götzen lebt [...], das findet in George seinem gültigsten und gegenwartsnahesten Ausdruck.“⁶⁹

Dieser Auszug ist nur eines von vielen Beispielen, in denen Heinrich George als Innbegriff des deutschen Menschen dargestellt wird.

Georges Wert für die NS-Kultur wird in der *Hannoverschen Zeitung* hinsichtlich seiner Gastspielreisen so interpretiert: „Auf diesen Reisen zeigte sich – wie es sich in machen Rollen schon angekündigt hatte –, daß in Heinrich George auch der Wille zur echten Repräsentation lebte.“⁷⁰

Sein Geburtstag und die damit verbundene Ernennung zum Generalintendanten veranlasste die deutsche Presse zu einer besonders intensiven Berichterstattung über Heinrich George.

Im *Berliner Lokalanzeiger* ist am 8. Oktober 1943 zu lesen:

„Nur wenige andere Schauspieler vereinen heute zwei derart führende Stellungen der Bühne und des Films in sich. [...] Und eben noch der Volksschauspieler im schönsten Sinne, ist er gleich darauf der große Repräsentant der Kunst. Vielfalt der Geschichte aus einem Geist! Dies aber ist das Gesetz des von praller Lebensfülle schwingenden Mannes: Tätig sein, heute auf seines Lebens Höhepunkt, wie in all den aufgabenreichen Zeiten, die ihn auf den Gipfel führten [...]“.⁷¹

⁶⁹ Braumüller, Wolf: Heinrich George, der große deutsche Volksdarsteller. In: *Frankfurter Volksblatt* (7.2.1937).

⁷⁰ Staatsdarsteller und Volksdarsteller. Zum 50. Geburtstag Heinrich Georges. In: *Hannoversche Zeitung* (8.10.1943).

⁷¹ Er führt die Herzen empor. Gespräch mit Heinrich George, dem Fünfziger. In: *Berliner Lokalanzeiger* 61/241 (8.10.1943), 3.

Dass sich Goebbels und Hitlers Bewunderung für Heinrich George auch in der Presse in starkem Ausmaß widerspiegelte, zeigt ein Artikel der *Berliner Morgenpost* vom 10. Oktober 1943:

„Reichsminister Dr. Goebbels überbrachte persönlich seine und des Führers herzlichste Glückwünsche, sowie namens des gesamten kunst-, bühnen- und filmliebenden deutschen Volkes. Der Minister legte hierbei das persönliche Bekenntnis ab, daß er schon lange vor der Machtübernahme ein begeisterter Verehrer des großen Menschendarstellers und Künstlers George gewesen sei [...]. Seine Absicht das deutsche Theaterleben in neue aufsteigende Bahnen zu leiten, habe in George tatkräftige Unterstützung gefunden. Der Minister betonte, welch begeisterter Verehrer der Georgschen Gestaltungskunst auch der Führer sei. Nicht nur auf der Bühne bringe George eine heldenhafte patriotische Gesinnung zum Ausdruck, sondern auch im Leben.“⁷²

Besonders der letzte Satz dieses Auszuges verdeutlicht, dass Heinrich George in der damaligen Öffentlichkeit als Vertreter einer „heldenhafte[n] patriotische[n] Gesinnung“⁷³ auftrat, welcher sogar von Seiten des Führers große Achtung zuteil wurde.

Diese Beispiele zeigen, dass Heinrich George keineswegs nur der große Schauspieler des Dritten Reiches war – wenngleich dies in allen Artikeln dieser Zeit betont wird –, er vielmehr aber auch als künstlerischer Repräsentant eines Regimes und dessen Ideologie gesehen wurde und wahrscheinlich als solcher auch bewusst auftrat, da sich diese Ansichten über die Jahre hinweg in verschiedensten Medien finden.

2.2.3. Selbstzeugnisse eines Schauspielers für Führer und Staat

Zwei Wortmeldungen Georges im *Völkischen Beobachter* in den Anfängen und gegen Ende des Dritten Reiches rahmen eine Reihe von weiteren Zeugnissen der Loyalität des Schauspielers gegenüber dem Regime ein. Neben den in dieser Arbeit behandelten Filmen werden diese Stellungnahmen Georges in der Literatur am häufigsten als belastende Beispiele im Zusammenhang mit seiner Rolle im NS-Staat genannt.

Am 2. November 1933 wurde aus einem Brief Heinrich Georges an Joseph Goebbels *Völkischen Beobachter* zitiert:

„Ich muß, verzeihen Sie die Kühnheit, Ihnen sagen, daß ich, wie von einem Alp befreit, aufgeatmet habe, als unser Führer, unser großer Volkskanzler und seine Regierung, der Welt wieder einmal in klarer, göttlicher Eindeutigkeit auf scheinbar Unlösbares gegeben

⁷² Gez. Dr. Br.: Generalintendant Heinrich George. Feierliche Ernennung durch Reichsminister Goebbels zum 50. Geburtstag. In: *Berliner Morgenpost* (10.10.1943).

⁷³ Gez. Dr. Br.: Generalintendant Heinrich George. (10.10.1943).

hat und somit den ersten Spatenstich in die Herzen von Millionen unerweckter Volksgenossen diesseits und jenseits der Meere tat.“⁷⁴

Diese Worte und auch seine Mitwirkung in *Hitlerjunge Quex*, einer der ersten Filme unter nationalsozialistischer Kontrolle, im selben Jahr, erwecken den Eindruck, Heinrich George habe sich von Beginn an mit dem System und den Machthabern des Dritten Reiches solidarisiert. In den zwölf Jahren des NS-Regimes finden sich immer wieder öffentliche Auftritte und Stellungnahmen Georges, durch welche er sich deutlich in den Dienst der nationalsozialistischen Führung stellte.

Für Peter Laregh ist jener Brief von George lediglich „schwer verständlich“⁷⁵. Im Gegensatz zu Maser und Fricke merkt Laregh aber hier an, dass George nicht aus Angst vor fehlenden Engagements gehandelt haben konnte:

„Ein merkwürdig pathetischer Text, wie man ihn eigentlich nicht von George kennt. Eine ehrliche Huldigung? Oder der Komödiant als Schamane beim Ritual eines Götzenkultes? Zur Anbiederung besteht kein Anlaß. »Wenn Sie mich nur spielen lassen!« Das tun sie ja. Im Theater, bei der Ufa, wo Carl Froehlich [...] mit ihm *Reifende Jugend* [...] inszeniert. Und schon wartet Frank Wisbar⁷⁶, ein fabelhafter Regisseur, der mit George Gottfried Kellers »Das Fähnlein der sieben Aufrechten«⁷⁷ drehen will.“⁷⁸

Maser erwähnt Georges erstes öffentliches Bekenntnis zu den neuen Machthabern insofern:

„Seit jeher an geradlinige und klare Entscheidungen gewöhnt und oft jeder Diplomatie abhold, entschloß er sich zu dem bereits angedeuteten Schritt, von dem er wußte, daß er von vielen Kollegen nicht gebilligt und als plumpe Anbiederung oder als „Kniefall“ interpretiert werden würde, [...] hatte er in dieser Situation den Versuch unternommen, auf dem Weg über Goebbels auch Hitlers Wohlwollen zu gewinnen.“⁷⁹

Die neuen politischen Machthaber positiv hinsichtlich seiner Person zu stimmen ist für Maser kein Grund zur Kritik. George habe an dieser Stelle lediglich versucht sich weiterer kritischer Beobachtung seitens der NS-Führung zu entziehen und sein Einkommen zu sichern.

⁷⁴ Kundgebungen deutscher Künstler für Adolf Hitler. In: Völkischer Beobachter 46/306 (3. November 1933), 2.

⁷⁵ Laregh (1996), 185.

⁷⁶ Frank Wisbar änderte die Schreibweise seines Nachnamens mit der Emigration nach Amerika 1938 in Wysbar.

⁷⁷ *Hermine und die sieben Aufrechten* (R.: Frank Wysbar und Heinz Paul D 1934) online unter <http://www.fwm-stiftung.de/movie/365> (23. September 2014, 22:31).

⁷⁸ Laregh (1996), 186.

⁷⁹ Maser (1998), 220.

Wie auch Fricke, der Georges Stellungnahme vom November 1933 lediglich in Zusammenhang mit dem Tod Hans Ottos erwähnt⁸⁰, geht auch Maser nicht näher kritisch auf diese ein.

Ebenfalls nicht näher kritisch beleuchtet wird die zweite sehr aussagekräftige Stellungnahme Georges zum Regime und der damals aktuellen politischen Situation Deutschlands vom 7. April 1945 im *Völkischen Beobachter*:

„Mag die barbarische Zerstörungswut unserer Feinde die Denkmäler unserer vaterländischen Geschichte brandschatzen und vernichten, sie werden im Gedächtnis der Nation nur desto fester und unzerstörbarer fortbestehen. Unsere Zeit ist keine Zeit der Klage, sie ist von einer eisernen Männlichkeit. Wo sich im Kampf der Fronten und im Einsatz der Heimat die männlichen Charakterwerte der Tapferkeit und des Durchstehens bis zum Äußersten und einer stündlichen Todesbereitschaft bewähren, da muß ein jeder eine kernfeste Männlichkeit besitzen, wenn er der Forderung entsprechen soll. Wir stecken alle nur im Stiefeln unserer harten Pflicht. Jeder Kothurn ist abgeschnallt und große pathetische Worte haben heute keinen Klang mehr. Die Taten entscheiden!“⁸¹

Während Laregh diesen Aufruf Georges gänzlich unerwähnt lässt, berufen sich Maser und Fricke in ihren Ausführungen auf ein Schreiben einiger Kollegen Georges aus dem Jahr 1946. Mit diesem Brief an die Sowjetische Kommandantur versuchten, unter anderem, Kurt Raeck, Robert Müller und Wilhelm Fraenger die Freilassung Georges aus der sowjetischen Haft zu bewirken. Hier heißt es:

„Abschliessend bleibt zu erklären, wie das George zur Last gelegte „Durchhalte-Bekenntnis“ vom April 1945 zustande kam. Dies kann nicht anders als eine glatte Erpressung des ehemaligen Deutschen Nachrichtenbüros (DNB) dargestellt werden. [...] Dass es dennoch zu der bekannten, sofort publizierten Äusserung kam, lag nicht nur an der allgemeinen Panikstimmung des belagerten Berlin, sondern an der krankhaft leicht umschlagenden Gemütsverfassung Georges, die aus Opposition zu irgendeiner zivilen Feigheit, der er gerade begegnete, den privatesten Ärger zum Anlass eines ganz verfehlten „Bekenntnisses“ nahm. Gerade diese Äusserung zeigt aber wie wenig erst im Sinne politischer Verantwortung ein so von der Phantasie und vom Temperament pathologisch gefährdeter Mann zu nehmen ist.“⁸²

⁸⁰ Vgl. Fricke (2000), 62.

⁸¹ *Völkischer Beobachter* (17. April 1945) zitiert nach Maser (1998), 344.

⁸² Müller, Robert / Fraenger, Wilhelm u.a.: Brief an sowjetische Kommandantur. Berlin: Heinrich George Archiv.

Dass George, entgegen der Ansichten seiner Biographen, nicht einem Zwang ausgesetzt war, sich für den Führer und das Regime auszusprechen, zeigt zuletzt ein Eintrag Goebbels vom 2. Dezember 1944: „Der Führer erkundigt sich nach dem Verhalten von [Emil] Jannings und [Gustaf] Gründgens. Daß Gründgens sich geweigert hat, an einem Bekenntnis zum Führer mitzuarbeiten, nimmt der Führer gar nicht wunder. Er hat für ihn nur Verachtung übrig.“⁸³

Im Gegensatz dazu vermerkt Goebbels zu George am 23. Dezember desselben Jahres: „George ist immer noch der alte tapfere Kämpfer für unsere Sache, der auf Gedeih und Verderb mit uns geht.“⁸⁴

Gründgens hatte trotz seiner Weigerung, sich öffentlich für den Führer auszusprechen keine größeren Konsequenzen zu tragen. Dies macht deutlich, dass auch für George durchaus die Möglichkeit bestanden hätte, sich solch einer Stellungnahme zu entziehen. Dass er sich vielmehr freiwillig für solche Dienste verpflichten ließ zeigt neben dem Goebbels Kommentar zu George vom Dezember 1944 auch die Tatsache, dass Heinrich George dreimal – das erste Mal am Silvesterabend 1942 – im Rundfunk das Politische Testament von Carl von Clausewitz verlas. Zum letzten Mal 1944 kurz vor Mitternacht unmittelbar vor einer Silvesteransprache Adolf Hitlers.⁸⁵ Für Goebbels war der Text Clausewitz ein Musterbeispiel für die Haltung des Politischen Menschen in Zeiten des Krieges.

Heinrich Georges öffentliche Auftritte im NS-Staat außerhalb seiner Funktion als Schauspieler und Intendant zeugen von einem durchaus aktiven Einsatz für die Interessen der nationalsozialistischen Politik. Aber auch in Zusammenhang mit seiner Intendanz am Schillertheater lassen sich bewundernde Worte Georges für den Führer vernehmen.

„Wenn der F ü h r e r ins Theater kommt, haben wir Schauspieler ein besonderes „Lampenfieber“, jenes unheimliche, angenehm-ängstliche Gefühl, in dem sich Ungewißheit, Ungeduld, Erwartung, Stolz und Selbstbewusstsein seltsam mischen. Wenn der Führer aber zu einer P r e m i e r e ins Theater kommt, steigt dieses Fieber um beträchtliche Grade, und vollends bei der Eröffnung des Schiller-Theaters, für die wir ein halbes Jahr gearbeitet hatten, entstand jene Hochspannung der Erregung, die eine

⁸³ Fröhlich (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 14. München, New Providence, London, Paris: Saur 1996, 331-332.

⁸⁴ Fröhlich (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 14. München, New Providence, London, Paris: Saur 1996, 470.

⁸⁵ Vgl. Fröhlich (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 15. München, New Providence, London, Paris: Saur 1995, 33.

wundertätige Kraftquelle schauspielerischer Leistung ist. [...] Erst der Anblick des Führers, der in seiner Loge das neue festlich gestimmte Haus betrachtete, gab mir die ruhige Gewißheit, mit der ich vor den Vorhang trat und den Prolog zur Einweihung sprach.“⁸⁶

In einem am 9. Oktober 1943 veröffentlichten Brief an die deutschen Soldaten schreibt George:

„Ich bleibe meiner Waffe treu und werde alle Zeit bemüht sein, wenigstens als Kulturpionier mit an der Spitze zu marschieren, Wege zu bahnen, zerstörte Brücken aufzubauen von Welt zu Volk, aber auch Panzerstellungen wie Ihr da draußen zu errichten, die unser heiligstes Kulturgut schützen. Und somit viel Soldatenglück! Euer Heinrich George!“⁸⁷

In einer Tonbandaufnahme von 1938 zeigte George sich erfreut über den Anschluss Österreichs an Deutschland:

„Wie groß war unser Erstaunen und unsere Freude, als wir über Radio Wien den Jubel und die Begeisterung über die Einverleibung Österreichs in das Altreich hörten. Die große bedeutende Rede unseres Führers in der er den großen weltgeschichtlichen Vollzug verkündete. Den Eintritt seiner Heimat in das Deutsche Reich.“⁸⁸

2.2.4. Die Sportpalastrede

Am 18. Februar 1943 rief Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast in einer Rede zum Totalen Krieg auf. Unter den Anwesenden befanden sich auch Heinrich George und Berta Drews. Goebbels spricht in seiner Rede von der Anwesenheit eines Querschnitts der gesamten deutschen Bevölkerung und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die deutschen Künstler. In der Tagespresse wird diese Tatsache aufgenommen. In einer Berliner Tageszeitung vom 19. Februar 1943 ist ein Bericht über die Sportpalastrede zu finden. Diesem Bericht ist ein Bild von George und Drews zu beigefügt, mit der Bildunterschrift „Heinrich George und seine Frau Berta Drews unter den Zuhörern im Sportpalast.“⁸⁹ Die Wochenschau vom 24.

⁸⁶ George Heinrich: Wenn der Führer ins Theater kommt. In: Berliner Lokalanzeiger 57/49 (20. April 1939), 10.

⁸⁷ gez. Mr.: Heinrich George schreibt den Soldaten. Eine Unterredung und ein Brief. In: Münchner neueste Nachrichten 96/281/282 (9./10. Oktober 1943), 4.

⁸⁸ George (R.: Joachim A. Lang D 2013), 31:09-31:27.

⁸⁹ Vgl. Berliner Zeitung am Mittag 67/43 (19.2.1943), 6.

Februar 1943 blendete bei der Erwähnung der Künstler Filmaufnahmen des Ehepaars ein. Heinrich George wird in der Literatur zur Sportpalastrede oft als Anwesender angeführt.⁹⁰

Peter Laregh widmet sich diesem Thema nur mit einem Satz: „Und Goebbels fordert im Sportpalast den »totalen Krieg« - in erzwungener Anwesenheit auch der prominenten Künstler wie George und seiner Frau.“⁹¹ Zwar schreibt Berta Drews in ihrem Buch über Heinrich George, die Aufforderung im Sportpalast zu erscheinen sei überraschend gewesen und ihr Mann zu unrecht als Befürworter des Totalen Krieges dargestellt worden, jedoch ist von einer erzwungenen Anwesenheit nicht die Rede.⁹²

Werner Maser hingegen geht näher auf diesen Sachverhalt ein. Maser erwähnt zwar das in den Zeitungen abgedruckte Foto, auf welchem George und Drews lächelnd klatschten, wählte aber zur Untermauerung seiner These ein Bild welches, George sei zu seinem Erscheinen gedrängt worden, dienlicher ist. Jenes im Buch abgebildete Foto zeigt einen grimmig dreinschauenden George, der keineswegs seine Zustimmung zum Ausdruck bringt.

„Heinrich George und Berta Drews während der berühmten Goebbels-Rede vom 18. Februar 1943 im Berliner Sportpalast. [...] Da ihn jedermann kannte, nützten ihm auch bestimmte Vorsichtsmaßnahmen nichts, so daß er ständig auf der Hut sein mußte. Daß Georges Gesicht alles andere als „fanatische Begeisterung“ ausdrückt, ist selbst auf diesem Bild unverkennbar, das die NS-Presse als Beweis für die besonders positive Haltung des Schauspielers und Intendanten des ‚Schiller-Theaters‘ jedoch oft veröffentlichte.“⁹³

Maser bezweifelt die Aussagen von Fritz Hippler und Fred Hildebrandt, wonach George „in wilder Begeisterung öfter aufsprang“⁹⁴ und oftmals „rasenden Beifall“⁹⁵ geleistet habe. Laut Maser wären solche Bilder in der Tagespresse veröffentlicht worden und nicht jene eines still sitzenden Georges.⁹⁶ Wenngleich dieser Einwand nicht unberechtigt ist, geht Maser in seinen Ausführungen noch weiter. In einer Fußnote spekuliert er über die Echtheit des Wochenschauberichts vom 24.2.1943:

„Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß die „Deutsche Wochenschau“ das George-Drews Foto auch in einem Bericht zeigte, der allerdings

⁹⁰ Vgl. u.a. Moltmann, Günther: Goebbels' Rede zum totalen Krieg am 18. Februar 1943. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 12/1 (1964), 29.

⁹¹ Laregh (1996), 227.

⁹² Vgl. Drews, Berta: Heinrich George. Ein Schauspielerleben. Hamburg: Rohwolt 1959, 124.

⁹³ Maser (1998), 309.

⁹⁴ Hippler, Fritz: Die Verstrickung, Düsseldorf: Mehr Wissen ca.1981, 250.

⁹⁵ Hildebrandt, Fritz: ...ich soll dich grüßen von Berlin. München: Franz Ehrenwirth 1979⁵, 108.

⁹⁶ Vgl. Maser (1998), 310.

erhebliche Zweifel am tatsächlichen Sachverhalt aufkommen ließ. Die „klatschenden Hände“ waren „abgeschnitten“. Durch leichtes Wackeln der Kamera wurde ein „Live-Bild“ vorgetäuscht. Vermutlich war das Foto erst nachträglich in den Film hineingeschnitten worden.“⁹⁷

Ob das Bild tatsächlich nachträglich abgefilmt wurde, daran ist zu zweifeln. Darüber hinaus ist jene Aussage für die Frage nach Georges Verhalten bei Goebbels Rede unerheblich, da neben den in den Zeitungen veröffentlichten auch Fotografien erhalten sind, die George im Sportpalast die Hand zum Hitlergruß gehoben darstellen.⁹⁸ Interessant ist, dass Maser auch hier Raum für Spekulationen lässt:

„Boleslaw Barlog, der spätere Generalintendant des „Schiller-Theaters, berichtete im Februar 1966 im persönlichen Gespräch, daß ihm erzählt worden sei, daß Heinrich George während der Goebbels-Rede durch den „deutschen Gruß“ auf seine Anwesenheit aufmerksam gemacht habe, was er selber, Barlog, jedoch nicht bestätigen könnte.“⁹⁹

Masers Ausführungen über George und die Sportpalastrede enden mit folgendem Satz:

„Wer diese Fotos als Beleg für eine positive Einstellung gegenüber dem NS-Regime nutzt, kennt die Geschichte nicht und weiß darüber hinaus auch nicht, worüber er redet.“¹⁰⁰

Während Maser, von „abgeschnittenen“ Händen schreibt, ist die Wochenschau vom 24. Februar 1943 für Kurt Fricke bewiesenermaßen nachträglich manipuliert worden.

„Die Wochenschau bringt Bilder von der Veranstaltung, u.a. die Befall klatschenden Heinrich George und Berta Drews. (Erst neuere Analysen des historischen Bildmaterials konnten belegen, daß das Händeklatschen von George und seiner Frau gefälscht ist, es wurde nachträglich eingearbeitet.)“¹⁰¹

Einen Verweis auf die erwähnten Analysen lässt Fricke hier vermissen, obwohl seine Arbeit ansonsten sehr akribisch mit Quellenverweisen versehen ist. Diese Tatsache lässt Zweifel an dieser Analyse aufkommen, da Fricke mit dieser ein starkes Argument vorzuweisen hätte, welches George in Bezug auf die, ihm oft angelastete, Anwesenheit bei dieser Veranstaltung entlasten würde.

Interessant ist hierbei, dass sich die Biographen eigentlich widersprechen. Sind bei Maser keine klatschenden Hände zu sehen, wurden sie bei Fricke nachträglich in die Wochenschau

⁹⁷ Maser (1998), 310.

⁹⁸ Vgl. Ballhausen, Hanno: Chronik des Zweiten Weltkriegs. Gütersloh, München: Chronik Verlag 2004, 258. (siehe Anhang)

⁹⁹ Maser (1998), 310.

¹⁰⁰ Maser (1998), 310.

¹⁰¹ Fricke (2000), 170f.

eingearbeitet. Die für diese Arbeit vorliegende Fassung der Wochenschau vom 24. Februar 1943 enthält nicht die von Fricke erwähnten nachträglich hineingearbeiteten klatschenden Hände.

Ob Günther Moltmanns Darstellung, dass Heinrich „sich während der Kundgebung vor Begeisterung kaum lassen konnte, auf einen Stuhl stieg und mit seinem Halstuch winkte, das er sich heruntergerissen hatte“¹⁰² zutrifft, konnte anhand der vorliegenden Quellen nicht bestätigt werden.

Jedoch war Heinrich George, das lässt sich anhand unterschiedlicher Bild- und Textquellen¹⁰³ nachweisen, keineswegs nur passiver Zuhörer der Rede des Propagandaministers. Durch Berichte diverser Zeitzeugen,¹⁰⁴ die vorhandene Tagespresse und Georges eigene Stellungnahmen zu Adolf Hitler und dem NS-Regime ist diese These nicht haltbar. Auch die Mutmaßung, die Wochenschau sei nachträglich manipuliert worden um George und Drews besonders begeistert darzustellen konnte seitens der Autoren nicht belegt werden. Aufgrund fehlender Belege für eine Fälschung des Wochenschauberichts und der Rücksprache mit einem Mitarbeiter der wissenschaftlichen Abteilung des Filmarchivs Austria ist von der Echtheit der erhaltenen Aufnahme auszugehen.

¹⁰² Moltmann, Günther: Goebbels' Rede zum totalen Krieg am 18. Februar 1943. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 12/1 (1964), 29.

¹⁰³ Vgl. u. a. Ballhausen, Hanno: Chronik des Zweiten Weltkriegs. Gütersloh, München: Chronik Verlag 2004, 258.

<http://data.onb.ac.at/rec/baa355460> (20.9.2014, 14:53)

Berliner Zeitung am Mittag vom 19.2.1943 (Jg.67, Nr.43), 6.

Speer, Albert: Erinnerungen. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1969, 269.

¹⁰⁴ Fritz Hippler, Albert Speer, Fritz Hildebrandt und Journalisten der Tagespresse zeichnen ein ähnliches Bild von Georges Verhalten während dieser Kundgebung. Diese Schilderungen stimmen auch mit dem recherchierten Bildmaterial überein.

Exkurs: Nationalsozialistische Filmpolitik

Nach der Wahl Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Jänner 1933, wurde bereits am 13. März das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit Reichspropagandaleiter Dr. Joseph Goebbels an seiner Spitze gegründet.¹⁰⁵ Goebbels machte seine Ziele bezüglich des Films bereits am 28. März 1933 in einer Rede vor deutschen Filmschaffenden deutlich: „Man mache sich von dem Glauben frei, daß die gegenwärtige Krise eine materielle ist; die Filmkrise ist vielmehr eine geistige, sie wird bestehen, solange wir nicht den Mut haben, den deutschen Film von der Wurzel aus zu reformieren.“¹⁰⁶

Durch die angesprochenen Reformen, wie die Gründung der Reichsfilmkammer im Juli 1933, wurde schrittweise die Gleichschaltung des gesamten Filmwesens erreicht. Die Reichsfilmkammer stellte eine Verwaltungsorganisation für alle, in der Filmbranche tätigen Personen dar und der Beitritt zur Filmkammer war obligatorisch. Wer den Beitritt verweigerte oder nicht den Vorstellungen der NS-Politik entsprach, dem war es unmöglich, seine Tätigkeit fortzusetzen. Welche große Bedeutung man dem Medium Film zusprach wird im *Handbuch der Reichskulturkammer* von 1937 deutlich. Hier heißt es zu den Aufgaben der Filmkammer:

„Die große Bedeutung des Films für die Ausrichtung unseres Volkes auf die Willensbildung der Nation verlangt von allen im Film Tätigen, Kulturträger und Kulturmittler zu werden. [...] Die enge Verflechtung von Wirtschaft, Technik, Kunst und Weltanschauung im Film hat aus ihm ein empfindliches Instrument gemacht, das nur in organischer Entwicklung seine kulturelle Mission erfüllen kann.“¹⁰⁷

Durch die Errichtung dieses Verwaltungsmonopols und mit der Errichtung der Filmkreditbank auch eines Finanzmonopols, befanden sich sowohl Schauspieler, Regisseure aber auch und vor allem die Filmstudios in großer Abhängigkeit zum Regime.

Mit der Gründung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 gelangte, nach dem Filmwesen, der gesamte Kulturbereich in den Machtbereich des Ministeriums. In allen sieben Einzelkammern – neben der Reichsfilmkammer wurden die Reichstheaterkammer, die Reichsschrifttumskammer, die Reichsrundfunkkammer, die Reichskammer der bildenden Künste, die Reichsmusikkammer, die Reichspressekammer und die Reichsrundfunkkammer errichtet – waren nun die im Filmbereich bereits erwirkten Neuerungen und Bestimmungen

¹⁰⁵ Vgl. Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs. Stuttgart: Ferdinand Enke 1969, 12.

¹⁰⁶ Goebbels, Joseph: Rede im Kaiserhof (Berlin 1933) zitiert nach Albrecht (1969), 439.

¹⁰⁷ Hinkel, Hans (Hg.), Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin: Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft 1937, 274f.

ebenfalls anzuwenden.¹⁰⁸ Die Begründung, den gesamten Kultursektor unter dem Dach der Reichskulturkammer zu vereinen, lautete von Seiten des Ministeriums folgendermaßen:

„Die Aufgabe des Staates ist es, innerhalb der Kultur schädliche Kräfte zu bekämpfen und wertvolle zu fördern, und zwar nach dem Maßstab des Verantwortungsbewußtseins für die nationale Gemeinschaft. [...] Wohl aber ist es, um eine Politik der deutschen Kultur zu treiben, notwendig, die Schaffenden auf allen Gebieten unter der Führung des Reiches zu einer einheitlichen Willensgestaltung zusammenzufassen.“¹⁰⁹

Eine Neuerung des Lichtspielgesetzes im Februar 1934 erwirkte, dass durch eine staatliche Vorzensur die Produktion eines Filmes in jedem Stadium, vom Manuskript bis zur Fertigstellung, kontrolliert werden konnte.¹¹⁰ „Der Staat braucht daher seine Fürsorge nur noch auf das Werden des Filmwerks von der Entstehung des Gedankens bis zur Verfilmung auszudehnen, um eine Gewähr dafür zu haben, dass nicht Filme zur Vorführung gelangen, die dem Geiste der Zeit zuwiderlaufen.“¹¹¹ Die Verantwortung dies zu gewährleisten lag beim Reichsfilmdramaturgen.

„Nichtarischen“ Künstlern war mit der Gründung der Reichskulturkammer und dem verlangten „Ariernachweis“ für eine Aufnahme in diese, ihre Tätigkeit unmöglich gemacht worden. Die Nürnberger Gesetze von 1935 gaben dem Regime, nachdem bereits zahlreiche Übergriffe auf jüdische Kulturschaffende und der Ausschluss dieser aus dem kulturellen Sektor stattgefunden hatten, die rechtliche Grundlage, die „Entjudung“ des Kulturbereichs noch drastischer zu verfolgen. Schon 1933 wurde in Goebbels Kaiserhofrede deutlich, dass Juden im neuen deutschen Film keine Beschäftigung finden sollten:

„Allerdings ist der Publikumsgeschmack nicht so, wie er sich im Inneren eines jüdischen Regisseurs abspielt. Man kann kein Bild vom deutschen Volk im luftleeren Raum gewinnen. Man muß dem Volke aufs Maul schauen und selbst im deutschen Erdreich seine Wurzeln eingesetzt haben. Man muss ein Kind dieses Volkes sein.“¹¹²

Die Ufa setzte dieses Vorhaben bereits Ende März 1933 in die Tat um, indem die weitere Zusammenarbeit mit bis dahin wichtigen jüdischen Filmschaffenden, wie zum Beispiel Erich

¹⁰⁸ Vgl. Albrecht (1969), 20.

¹⁰⁹ Albrecht (1969), 21.

¹¹⁰ Vgl. Kremeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München, Wien: Carl Hanser 1992, 268.

¹¹¹ Lichtspielgesetz vom 16.2.1934 online unter <http://www.kinematographie.de/LSG1934.HTM#name32> (31.3.2014, 23:46).

¹¹² Goebbels (1933) zitiert nach Albrecht (1969), 441.

Pommer und Robert Liebmann, nicht weiter fortgeführt wurde.¹¹³ Auch andere Unternehmen folgten bald diesem Beispiel.

1937 wurde die Ufa durch die Übernahme der „Cautio-Treuhandgesellschaft m.b.H.“, die im Auftrag des Ministeriums handelte, verstaatlicht.¹¹⁴ Die Ufa wiederum übernahm in der folgenden Zeit noch andere Filmfirmen, wie zum Beispiel den Terra-Verleih oder die Tobis-Filmkunst GmbH.¹¹⁵ So geriet der Filmsektor vollends in staatliche Hand.

Goebbels sah die Aufgabe der Propaganda darin, Menschen durch gezielte Indoktrination zu überzeugten Nationalsozialisten zu machen. Siegfried Kracauer schreibt hierzu, dass Menschen hierbei von keinen Tatsachen überzeugt werden, sondern vielmehr von Ideen so eingenommen werden sollen, „daß die Illusion als Wirklichkeit, der Schein als das Sein selber scheint“¹¹⁶.

Die Pflicht aller Künstler und im Kulturbereich tätigen Menschen war es der nationalsozialistischen Ideologie Ausdruck zu verleihen und die Einheit des Volkes zu stärken.¹¹⁷ Die politischen Botschaften sollten laut Goebbels aber im Film, wie auch im Theater, nicht offen dargelegt sondern dem Zuseher auf subtile Weise vermittelt werden. „Allerdings ist es dabei sehr ratsam, diese pädagogische Aufgabe zu verschleiern, sie nicht sichtbarzutage treten zu lassen, nach dem Grundsatz zu handeln, daß wir die Absicht nicht merken sollen, damit wir nicht verstimmt werden. Das ist die eigentlich große Kunst, zu erziehen, ohne mit dem Anspruch des Erziehers aufzutreten.“¹¹⁸ Diese Aussage wird auch in der Anzahl der uraufgeführten explizit propagandistischen Filmen deutlich. „P-Filme“, wie Gerd Albrecht diese Filme in seiner Untersuchung bezeichnet, machen bei einer Gesamtzahl von 1094 deutschen Spielfilmen, die im Zeitraum zwischen 1933 und 1945 uraufgeführt wurden, mit einer Zahl von 153 Filmen lediglich 14 Prozent aus.¹¹⁹ Um diese „P-Filme“ von den „non P-Filmen“, also von jenen nicht offensichtlich propagandistischer Natur, zu unterscheiden, gibt Albrecht folgende Definition an: „Manifeste politisch-propagandistische Funktionen liegen vor, wenn Spielfilme nach ihrem Inhalt und /oder nach ihrer öffentlichen Behandlung durch das RMVP in der Öffentlichkeit als politisch propagandistisch angesehen werden mussten. Latente politisch-propagandistische Funktionen liegen vor, wenn Spielfilme

¹¹³ Vgl. Rother, Rainer: Nationalsozialismus und Film. In: Neitzel, Sönke (Hg.): Medien im Nationalsozialismus Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010, 125-144, 130.

¹¹⁴ Vgl. Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Tübingen: Niemeyer 1991, 12.

¹¹⁵ Vgl. Albrecht (1996), 29.

¹¹⁶ Kracauer, Siegfried: Studien zu Massenmedien und Propaganda. Berlin: Suhrkamp 2012, 48.

¹¹⁷ Vgl. Kracauer (2012), 117.

¹¹⁸ Zit. Albrecht (1996), 468.

¹¹⁹ Vgl. Albrecht (1996), 105-107.

nach ihrem Inhalt und/oder ihrer öffentlichen Behandlung durch das RMVP in der Öffentlichkeit nicht als politisch-propagandistisch angesehen werden mußten.“¹²⁰

Aber auch jene Filme, die nicht deutlich als Propagandafilme bezeichnet wurden, wiesen zumindest subtile Steuerungsabsichten auf.¹²¹ Goebbels sagte zu Beginn des Krieges 1939: „Ohne Optimismus ist kein Krieg zu gewinnen: Er ist genauso wichtig wie die Kanonen und die Gewehre.“¹²² Von daher ist es nicht verwunderlich, dass die Komödie einen sehr großen Teil der Gesamtproduktionen ausmachte. Aber auch Historien- und Abenteuerfilme und Melodramen waren beim deutschen Publikum sehr beliebt.¹²³ Die Tonfilmoperette und auch sozialkritische, realistische Filme verschwanden bald aus den Kinosälen.¹²⁴ Ab 1942 wurden auch nur noch wenige explizite Propagandafilme uraufgeführt. Die hohe Zahl an leichteren Unterhaltungsfilmen resultiert aus deren Funktionen, nämlich jene „der Ablenkung vom Alltag, der Entspannung oder Aufmunterung, möglicherweise sogar des kurzfristigen Trostes“¹²⁵.

Gerd Albrechts Einteilung der Spielfilme nach explizit und latent politischen Ausprägungen ist auch für die folgende Film- und Rollenanalyse wichtig. Heinrich George spielte in vielen „P-Filmen“ mit. Gerd Albrecht stellt die in seiner Untersuchung die Rollenanzahl einzelner Schauspieler gegenüber und reiht die Personen nach der Anzahl ihrer Rollen in explizit propagandistischen Filmen. Heinrich George ist hier nach Herbert Hübner (21 Rollen) und Otto Wernicke (14 Rollen) an dritter Stelle mit 13 Rollen in Propagandafilmen.¹²⁶ Wenngleich, wie bereits erwähnt, auch die Unterhaltungsfilme des Dritten Reiches eine latente politische und ideologische Richtung vorweisen, so ist es für die kritische Analyse der Positionierung Heinrich Georges und die Frage dessen schauspielerischen Möglichkeiten im NS-Staat abseits ebendieser Filme, wie *Jud Süß* oder *Hitlerjunge Quex*, von Bedeutung.

In den folgenden Kapiteln werden anhand einzelner Sequenzanalysen die Filme und die Darstellung Georges näher analysiert. Anhand der systematischen Filmanalyse von Helmut Korte sollen filmische Inhalte, Realitätsbezüge und zeitgenössische Rezeption dargestellt werde. Die von Korte genannte Bedingungsrealität eines Filmes, die Frage warum Inhalte

¹²⁰ Albrecht (1996), 105.

¹²¹ Vgl. Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf: Droste 1987, 186f.

¹²² Joseph Goebbels am 27.11.1939 zitiert nach Drewniak (1987), 185.

¹²³ Vgl. Drewniak (1987), 185.

¹²⁴ Vgl. Rother (2010), 137.

¹²⁵ Rother (2010), 140.

¹²⁶ Vgl. Albrecht (1996), 196.

genau zu diesen Zeitpunkten filmisch dargestellt wurden¹²⁷, ist für diese Analyse eine sehr wichtige.

Die Sequenzanalysen wurden anhand zweierlei Kriterien ausgewählt. Zum Einen sollten die besprochenen Filmausschnitte für den Inhalt und die Aussage des gesamten Films stehen, zum Anderen wird die Darstellung Heinrich Georges analysiert. Darauf aufbauend soll auch immer wieder auf seine Karrierestationen eingegangen werden und die Fragwürdigkeit seiner Rollenauswahl nach 1933, auch im Hinblick auf den Film „Dreyfus“ von 1930, besprochen werden.

Wie bereits erwähnt, stellten die explizit propagandistischen Filme nur einen kleinen Teil der Gesamtproduktionen des deutschen Films von 1933 bis 1945 dar. Wenngleich Heinrich George nicht ausschließlich in propagandistischen Filmen zu sehen war, so spielte er dennoch in drei der bekanntesten Propagandafilme eine Hauptrolle. Heinrich Georges Tätigkeit und Stellung im nationalsozialistischen Kulturbetrieb zu den Entstehungszeiten der Filme ebenfalls im Rahmen dieser Analyse dargestellt werden.

¹²⁷ Vgl. Korte (2010), 23-24.

3. Hitlerjunge Quex

3.1. Produktionsgeschichte

Hitlerjunge Quex, war einer der ersten Filme im Jahr 1933, die unter nationalsozialistischer Kontrolle produziert wurden. *SA-Mann Brand* (1933), *Hans Westmar* (1933) und *Hitlerjunge Quex* werden in der Literatur oft gemeinsam genannt. Martin Loiperdinger bezeichnet die Filme als eine Art Trilogie, da sie die einzigen sind, „welche die nationalsozialistische ‚Weltanschauung‘ unmittelbar über das Sujet selbst propagieren“¹²⁸.

Die Handlung des Films basiert auf dem gleichnamigen Jugendroman von Karl Aloys Schenzinger aus dem Jahr 1932. Schenzinger bezieht sich in seinem Roman auf den Tod von Herbert Norkus, ein Mitglied der Hitlerjugend, welcher im Jänner 1932 bei der Verteilung von Werbezetteln im Berliner Stadtteil Moabit erstochen wurde.¹²⁹ Schenzinger verfasste den Roman im Auftrag und in Zusammenarbeit mit Reichsjugendleiter Baldur von Schirach, welcher nach seinem Erscheinen im Dezember 1932 auch im *Völkischen Beobachter* als Fortsetzungsroman abgedruckt wurde.¹³⁰

Die Ufa erwarb die Filmrechte im April 1933 und beauftragte Bobby E. Luthge das Drehbuch für *Hitlerjunge Quex* in Zusammenarbeit mit Schenzinger zu verfassen.

Als Regisseur wurde Hans Steinhoff, der vor der Machtübernahme und seiner Anbiederung an das Regime einige Male auch mit Billy Wilder zusammengearbeitet hatte¹³¹, eingesetzt.

Karl Ritter, der bereits 1925 der NSDAP beigetreten war, wurde als Produzent verpflichtet.

Neben Heinrich George, der die Rolle des kommunistischen Vaters von Heini Völker (Jürgen Ohlsen) übernahm, wurden auch Georges Frau Berta Drews (Mutter Völker) und Claus Clausen (Bannführer Kass) für den Film engagiert.

Baldur von Schirach übernahm das Protektorat des Films. Auch das Lied der Hitlerjugend stammt aus seiner Feder, wurde durch den Film einer breiten Öffentlichkeit bekannt und sollte von nun an das Fahnenlied der Hitlerjugend sein.¹³²

Nach zweimonatiger Produktionszeit beliefen sich endgültigen Produktionskosten auf 310.000 Reichsmark, eine Summe die die anfänglich kalkulierten Kosten von 220.000 Reichsmark deutlich überschritt.¹³³

¹²⁸ Loiperdinger, Martin: Märtyrerlegenden im NS-Film. Opladen: Leske Verlag 1991, 29.

¹²⁹ Vgl. Claus, Horst: Filmen für Hitler. Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2013, 262f.

¹³⁰ Vgl. Claus (2013), 262f.

¹³¹ Vgl. Claus (2013), 216ff.

¹³² Vgl. Huber, Karl-Heinz: Jugend unterm Hakenkreuz. Berlin, Frankfurt am Main, Wien: Ullstein 1982, 18f.

¹³³ Vgl. Loiperdinger (1991), 32.

Die Uraufführung des Films fand am 12. September 1933 in München unter der Anwesenheit Hitlers und anderen führenden Mitgliedern der Regierung und Partei statt.

Klaus Kremeier schreibt zur Premiere: „Die Saallichter verloschen, dumpfe Trommelwirbel erklangen, und der Vorhang hob sich für jenen Film *Hitlerjunge Quex*, mit dem die Ufa in angemessener Feierlichkeit den faschistischen Pompes funèbres ihren ersten offiziellen Tribut erstattete.“¹³⁴

Welcher Stellenwert dem Film seitens der Ufa zugesprochen wurde, sieht man, neben dieser und ähnlicher Aussagen in der Literatur, auch anhand der vergleichsweise hohen Werbeausgaben für die Münchner und Berliner Premieren.¹³⁵

Hitlerjunge Quex hatten Ende Jänner 1934 bereits über eine Million Menschen im Kino gesehen und wurde mit dem Prädikat „künstlerisch besonders wertvoll“ versehen.

3.2. Ein Film vom Opfergeist der Deutschen Jugend

Der Untertitel *Ein Film vom Opfergeist der Deutschen Jugend* gibt bereits Auskunft über Inhalt und Ideologie des Films.

Heini Völker, Buchdruckerlehrling, wird eingeladen, an einem Ausflug der kommunistischen Jugend teilzunehmen. Im Lager entfernt sich Heini, abgestoßen vom zügellosen Verhalten der anderen Jugendlichen, von der Gruppe. Er entdeckt das Lager der Hitlerjugend und fühlt sich von der disziplinierten Atmosphäre sofort angezogen, wird aber verjagt. Bei seiner Heimkehr erzählt er der Mutter begeistert von seinen Beobachtungen und stimmt sogar das Lied der Hitlerjugend an, als Vater Völker den Raum betritt und seinen Sohn unter Schlägen dazu zwingt die Internationale zu singen.

Als nach einem Besuch Heinis bei der Hitlerjugend ein Anschlag von Seiten der Kommunisten auf das Heim der Hitlerjugend verübt wird, wird Heini verdächtigt die Hitlerjugend verraten zu haben. Stoppel, ein Kommunist und Freund von Heinis Vater, berichtet Heini, von einem geplanten Bombenanschlag auf Räumlichkeiten der Hitlerjugend. Heinis Warnung an die Hitlerjugend und die daraus resultierende Bedrohung, die von Stoppel laut dessen eigener Aussage nun ausgeht, treiben die Mutter dazu, sich selbst und Heini mit Gas zu töten. Heini überlebt jedoch und wird am Krankenbett von Mitgliedern der Hitlerjugend besucht durch die Übergabe der HJ-Uniform in ihren Kreis aufgenommen. Beim Verteilen von Hitlerjugend-Flugblättern in seinem kommunistischen Wohnviertel, wird er von Männern gejagt und getötet. In den Armen seiner Hitlerjugendkameraden stirbt Heini, das Lied der Hitlerjugend noch leise anstimmend.

¹³⁴ Kremeier (1992), 243.

¹³⁵ Vgl. Claus (2013), 280.

Dieser Film hatte zum Ziel, vor allem die deutsche Jugend für den Nationalsozialismus zu gewinnen. In seiner inhaltlichen und formalen Gestaltung ist *Hitlerjunge Quex* sehr stark von der politischen und gesellschaftlichen Situation in Deutschland 1933 beeinflusst. Die damalige gesellschaftliche Situation war geprägt von der weltwirtschaftskrisenbedingten Arbeitslosigkeit. Bis zu Machtergreifung der Nationalsozialisten hatte es, neben Herbert Norkus, viele Opfer der Kämpfe zwischen den politischen Gesinnungen gegeben. Nicht nur auf der Seite der Nationalsozialisten, welche aber den Tod für das Vaterland, den „Märtyrertod“, selbst bis in die Reihen der Jugendlichen propagierten.

„Der Film hoffte, die Kinder aus dem meist linkswählenden Proletariat für Hitlers Jugend zu gewinnen [...] und propagiert den »Opfergeist der deutschen Jugend« [...] als nachahmenswertes Charakteristikum für das Besondere im deutschen Menschen: Identität mit sich selber über Ordnungskategorien wie Disziplin, Gehorsam, Vaterlandsliebe, Deutschsein, Opferbereitschaft – bis hin zum freudig hingeebenen Leben.“¹³⁶

Heini Völker wird wie Herbert Norkus zum Märtyrerfigur hochstilisiert. Eric Rentschler schreibt hierzu:

„Herbert Norkus reappeared as Heini Völker, a boy who overcomes his own past and the internationalism inherent in the name of his father, Heini “Völker“ becomes a boy of the German “Volk“, a hero who responds to a “völkisch“ calling and historical mission. [...] Quex’s last words strike up a triumphant song and give way to a rousing march, a symphonic conclusion and an invitation to a dance of death.“¹³⁷

3.3. Sequenzanalyse

3.3.1. Sequenz 1 (1:32:34-1:38:00)

Heini überlebte den Versuch seiner Mutter, sich selbst und ihren Sohn mit Gas zu töten und befindet sich nun im Krankenhaus.

Vater Völker sitzt zeitunglesend im Warteraum, als Bannführer Kass in Uniform den Raum betritt. Ohne von Herrn Völker beachtet zu werden, setzt Kass sich neben diesen. Erst jetzt sieht Herr Völker von seiner Zeitung auf und registriert die Uniform und Hakenkreuzarmbinde. Die Kamera folgt seinem Blick und kurz ist die Hakenkreuzarmbinde in einer Detailaufnahme zu sehen.

¹³⁶ Giesen, Rolf / Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex*, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches, Dokumente und Materialien zum NS-Film. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2005, 34.

¹³⁷ Rentschler, Eric: *Emotional Engineering: Hitler Youth Quex*. In: *Modernism/Modernity* 2/3 (1995), 23-44, 25f.

Vater Völker, sichtlich unerfreut über die Anwesenheit eines Nationalsozialisten, steht auf, um sich einen Stuhl möglichst weit weg von Kass zu suchen. Dieses Verhalten lässt den Bannführer schmunzeln.

Als eine Krankenschwester hereintritt und mitteilt, dass sich Heini Völker im Garten befindet, stehen sowohl dessen Vater als auch Bannführer Kass auf. Herr Völker fragt verwundert, ob denn Kass auch zu Heini will und als dieser bejaht, fährt sich Völker nur missmutig übers Gesicht.

Man sieht zunächst Heini allein auf einer Bank sitzen. Der Vater und Bannführer Kass gehen nebeneinander den Weg entlang. Während Kass Mimik freundlich und offen ist und Heini schon von Weitem grüßt, mustert der Vater nur missbilligend seinen Begleiter. Die beiden Besucher setzen sich auf die Bank und nehmen Heini in ihre Mitte. Heinis Entscheidung zwischen zwei politischen Lagern wird so auch optisch untermalt. In der Unterhaltung geht es um die Frage, wo denn ein Junge hingehöre. Während Kass die Jungen als Gemeinschaft für das Vaterland sieht und von seinen eigenen Erfahrungen berichtet, ist der Vater der Meinung, Heini gehöre selbstverständlich zu ihm, seinem Vater und ebenso wie er selbst, zu seinen Klassengenossen. Er schildert von seiner eigenen Arbeitslosigkeit und den misslichen Zukunftsperspektiven.

Darauf antwortet Kass: „Zu Ihren Klassengenossen? Zur Internationale wollen Sie sagen.“

Völker der nun aufgestanden ist antwortet: „Jawohl, zur Internationale!“

Auch Kass steht auf und fragt weiter: „Wo sind Sie denn geboren?“

„Ja in Berlin.“

„Wo liegt denn das?“

„An der Spree.“

„An der Spree, jawohl. Aber wo!? In welchem Land?“

„In Deutschland natürlich.“

„In Deutschland, jawohl. In unserm Deutschland. Das überlegen Sie sich mal!“ Den Anspruch auf ihr Deutschland unterstreicht Kass mit einer auf sich selbst und Völker deutenden Handbewegung.

3.3.2. Sequenz 2 (1:39:24-1:41:34)

Herr Völker und Stoppel sitzen zusammen im Gasthaus. Stoppel fragt nach dem Verbleib von Heini worauf dessen Vater keine Antwort hat. Herr Völker macht einen sehr nachdenklichen Eindruck. Als die Kellnerin den Männern Bier serviert, nimmt er das Glas in die Hand und fragt Stoppel: „Du, nun sage mir mal eins, wenn ich dir hier nun einen Pott englisches Bier hinstelle und hier stell ich dir ne deftige Molle Helles hin, was würdest du davon trinken?“

Stoppel lacht voller Unverständnis und gibt an, natürlich das Helle zu trinken.

„Ja, und wo wird nun das Helle gebraut?“

Stoppel weiß nicht worauf Völker hinaus will und antwortet, dass das Helle in Berlin gebraut wird.

„In Berlin?“

„Ja.“

„Und wo liegt nun aber Berlin?“

„Wie wo liegt Berlin? Berlin liegt an der Spree!“

Völker entgegnet amüsiert: „Ja das hab ich auch gesagt. An der Spree ja. Aber wo liegt denn nun die Spree?“

„Spree? Spree liegt in Deutschland.“

„Jawohl, in Deutschland. In unserm Deutschland! Du, das überlege dir mal!“

Völker verschwindet aus dem Blickfeld der Kamera und man sieht einen nachdenklich zurückbleibenden Stoppel.

3.3.3. Die Metamorphose zum „neuen“ deutschen Menschen

Diese beiden knapp aufeinander folgenden Sequenzen, nur von Heinis Einzug in das Heim der Hitlerjugend getrennt, machen das Motiv der „Läuterung“, welches dieser Film auch beinhaltet, deutlich.

Die erste, etwas längere, zeigt zu Beginn zwei scheinbar verhärtete Fronten, den kommunistischen Vater und den nationalsozialistischen Bannführer Kass. Völkers Abneigung gegenüber Kass und, damit einhergehend, dem Nationalsozialismus, spiegelt sich sehr deutlich in dessen Mimik und Gestik.

Völker und Kass sitzen auf der Bank links und rechts von Heini. Man könnte dieses Bild etwas überspitzt dahingehend deuten, dass der Junge, auf die Frage, wohin denn nun ein Junge überhaupt gehöre, wählen könne zwischen dem „alten“ Deutschland, der kommunistischen Bewegung, arbeits- und perspektivenlos, und dem „neuen“ Deutschland mit großer Zukunft und einem starken Gemeinschaftsgefühl.

Im Laufe des Gesprächs wird aber deutlich, dass Herr Völker weniger aus Überzeugung als aus Gewohnheit der Internationalen angehört. Die Veränderung seiner Haltung gegenüber dem Nationalsozialisten Kass ist am Ende der Sequenz deutlich zu vernehmen.

Die Gespräche zwischen Herrn Völker und Bannführer Kass und jenes zwischen Stoppel und Herrn Völker kommen beide Male zum selben Endpunkt. Ist Herr Völker zu Beginn der ersten Sequenz noch so negativ dem Nationalsozialismus gegenüber eingestellt, dass er es nicht einmal erträgt, neben dem Bannführer im Warteraum zu sitzen, so nimmt er im

Gespräch der zweiten Sequenz praktisch dessen Rolle ein. Selbst die Handbewegung bei den Worten „Unser Deutschland“ ist jener des Bannführers ident.

Die zweite Sequenz stellt in maßgeblichen Zügen lediglich die Wiederholung der ersten dar. In beiden Situationen werden Menschen, dem kommunistischen Lager zugeneigt, durch geschickte Suggestivfragen auf den „richtigen“ Weg gebracht.

Die Sequenzen sind frei von musikalischer Untermalung und komplexer Kameraführung. Selbst im Gasthaus ist keinerlei Hintergrundlärm, was in einem Gasthaus durchaus üblich wäre, zu vernehmen. Diese Tatsache unterstreicht die Wichtigkeit des Gesprächsinhalts. Einerseits sollen in der ersten Sequenz, wie auch im Film allgemein, in erster Linie jugendliche Kinobesucher für den Nationalsozialismus begeistert werde. Auf zweiter Ebene soll aber auch Erwachsenen ein Beispiel vor Augen gehalten werden, um deutlich zu machen, dass die Hinwendung zum Nationalsozialismus logische Konsequenz eines rationalen Denkprozesses ist, selbst wenn man bis dahin politisch anders eingestellt war.

Die Tatsache, dass gerade Heinrich George die Rolle des Herrn Völker spielt, macht die „Läuterung“ seiner Filmpersönlichkeit noch glaubhafter. Interessierten Kino- und Theaterbesuchern war bekannt, dass George bis 1933 mit politisch links gerichteten Künstlern zusammengearbeitet hatte und vor allem seine von den Kritiken sehr gelobte Rolle des Émile Zola war vielen noch im Gedächtnis.

George verkörperte 1930 im Film *Dreyfus* von Richard Oswald den Schriftsteller Zola, der sich stark im Prozess gegen Alfred Dreyfus für dessen Unschuld einsetze. Der jüdische Hauptmann war zu Unrecht wegen Hochverrat verurteilt worden. George setzte sich also in seiner Rolle des Zola drei Jahre vor *Hitlerjunge Quex* für Gerechtigkeit und Menschlichkeit ein, bevor er 1933 als Herr Völker zur nationalsozialistischen Gesinnung „bekehrt“ wurde.

3.4. Rezeption

Joseph Goebbels schreibt am 20. September: „Hitlerjunge Quex im Ufa-Palast ganz großer Erfolg. Nach meinen Änderungen wirkt der Film fast wie neu. Hitler, Göring alles da. Da Publikum ist ganz hingerissen.“¹³⁸

Die Premiere im Münchner Phoebe Palast wurde zu einem großen Ereignis, nicht zuletzt durch die persönliche Anwesenheit Adolf Hitlers, Rudolf Heß, Heinrich Himmlers und anderen hochrangigen Parteifunktionären. Neben diesen waren auch 3000 Hitlerjungen anwesend. Die Premiere wurde als „Totenfeier“ inszeniert. Das Reichssymphonieorchester spielte zur Eröffnung eine Symphonie Anton Bruckners. „Dann betritt Reichsjugendführer

¹³⁸ Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1. Band 2/III. München: Saur 2006, 272.

von Schirach das Podium zu einer kurzen Ansprache. Der Film sei der Hitlerjugend geweiht und besonders dem unvergeßlichen Herbert Norkus, der 1932 von der marxistischen Meute erschlagen wurde.“¹³⁹

Die Filmkritik war *Hitlerjunge Quex* gegenüber sehr positiv gestimmt. Gerade die große Wirkung, die er auf das junge Publikum hatte zeugte von gelungener Propaganda.¹⁴⁰

Im *Kinematographen* ist zu lesen, dass *Hitlerjunge Quex* „Kein Film, keine Darstellung mehr [ist], sondern echtes Leben, das Zeugnis ablegt von dem, was erduldet und geleistet wurde, um das zu schaffen, was uns dankbaren Herzens erfüllt.“¹⁴¹

Hitlerjunge Quex wurde auch im Rahmen von Schulvorstellungen gezeigt. Die Landesfilmstelle Nord-Ost erreichte mit diesen Vorstellungen fast 700.000 Kinder und Jugendliche.¹⁴² Zeitzeugen, wie zum Beispiel Hartmut von Hentig, die den Film als Jugendliche gesehen haben berichten ebenfalls von einem tiefen Eindruck, den die Botschaft des Films hinterließ. So Hentig:

„Wie andere Jungen auch habe ich Quex zugleich geliebt und beneidet. Auch ich wäre gern für eine große Sache in den Kampf gegangen und gestorben; auch ich wollte mich bewähren; auch ich sehnte mich nach den Starken und der Gemeinschaft, die sie zu bilden schienen.“¹⁴³

Heinrich Georges Darstellung als Vater Heini Völkers wird von Journalisten explizit hervorgehoben:

„Die Ereignisse führen uns dann das Heim des Vaters Völker, der eine Meisterleistung von Heinrich George ist. Ausgedunsen, heruntergekommen, verbittert und haltlos – der Arbeitslose, dessen träger Geist über die Stempelstelle nicht hinaussieht und keinen anderen Ausweg aus Elend und Not findet als in der stumpfsinnigen Befolgung marxistischer Schlagworte. Und doch schlummert in ihm der gute Kern des deutschen Arbeiters noch, der nach dem Tod seiner Frau und nach einem Gespräch mit einem Nationalsozialisten zur Oberfläche drängt. Dies alles stellt George so einfach, klar und überzeugend dar, wie es besser nicht gedacht werden kann.“¹⁴⁴

¹³⁹ Völkischer Beobachter, 13.09.1933.

¹⁴⁰ Vgl. Claus (2013), 283.

¹⁴¹ Der Kinematograph, 20.09.1933 zitiert nach Claus (2013), 283.

¹⁴² Vgl. Claus (2013), 291.

¹⁴³ Claus (2013), 292.

¹⁴⁴ Völkischer Beobachter, 13.09.1933.

Hitlerjunge Quex, *Hans Westmar* und *SA-Mann Brand* „sind die einzigen drei ‚Gesinnungsfilme‘, die aus dem Blickwinkel der Stabilisierungsphase faschistischer Herrschaft die Parteigeschichte der sog. ‚Kampfzeit der Bewegung‘ thematisieren“¹⁴⁵. Unter diesen war *Hitlerjunge Quex* der deutlich erfolgreichste.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Loiperdinger (1991), 16.

¹⁴⁶ Loiperdinger (1991), 16.

4. Jud Süß

4.1. Produktionsdetails

Jud Süß war ein vom Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Auftrag gegebenes Projekt, für das Ludwig Metzger 1939 in Zusammenarbeit mit Eberhard Wolfgang Möller den Erstentwurf des Drehbuchs schrieb.¹⁴⁷ Trotz der eindeutig antisemitischen Haltung, die der Film einnehmen sollte, sollten Joseph Goebbels Vorstellungen, die Propaganda in die Handlung einzuflechten und nicht offen darzulegen, umgesetzt werden. Goebbels überwachte die Entstehung von *Jud Süß*, sowohl beim Drehbuch als auch bei der Produktion sehr genau, da er sich von diesem Film endlich ein nationalsozialistisches Gegenstück zum Film *Panzerkreuzer Potemkin*, ein Film von Sergei Eisenstein aus dem Jahr 1925, erhoffte. In diesem Film vereinten sich Kunst und Politik nach seinen Vorstellungen.¹⁴⁸

Als Regisseur war Peter Paul Brauer vorgesehen. Dieser wurde aber bereits im Herbst 1939 durch Veit Harlan ersetzt. Bei der Erstellung des Drehbuchs wurden nur jene Aspekte der Geschichte von Oppenheimer aufgegriffen die sich für eine negative Darstellung des Juden eigneten. Eberhard Wolfgang Möller erklärte, er habe „die Story gegenüber der historischen Vorlage zum Zwecke der Verdeutlichung des rassistischen Problems verändern müssen.“¹⁴⁹

Das Regime wollte dem Kinobesucher dieses sogenannte „rassische Problem“ im Hinblick auf die jüdische Bevölkerung vor Augen führen und deshalb wurde die Geschichte Oppenheimers so verändert, dass das Judentum als unmittelbare Bedrohung für das Deutsche Volk und jeden Einzelnen erschien.¹⁵⁰

Der Film sollte ein durchschlagender Erfolg für den nationalsozialistischen Film werden und deshalb setzte man bei der Besetzung der Rollen auch auf Größen des Films dieser Zeit. Ferdinand Marian übernahm Rolle des Jud Süß. Marian wurde auf Wunsch von Goebbels engagiert. Heinrich George verkörperte den Herzog von Württemberg, Kristina Söderbaum erhielt die Rolle der Dorothea. Werner Krauss übernahm im Film mehrere Rollen in denen er unterschiedliche jüdische Charaktere verkörperte.

Veit Harlan überarbeitete das Drehbuch, nachdem er in Polen die jüdischen Ghettos besuchte und von dort 120 Juden als Statisten für den Film nach Berlin bringen ließ.

¹⁴⁷ Vgl. Hickethier, Knut: Der audiovisuell inszenierte Antisemitismus. In: Przyrembel, Alexandra, / Schönert, Jörg (Hg.): »Jud Süß«. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main, New York: Campus 2006, 221-243, 224.

¹⁴⁸ Vgl. Mannes, Stefan: Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. Köln: Teiresias 1999, 13.

¹⁴⁹ Zit. Hickethier (2006), 224.

¹⁵⁰ Vgl. Korte (2000), 23.

Der Film wurde von der *Terra Filmkunst GmbH* produziert. Diese ging 1937 mit der Verstaatlichung des Filmwesens mehrheitlich in staatlichen Besitz über.

Die Produktionskosten des Films beliefen sich auf 2,1 Millionen Reichsmark, was im Vergleich mit anderen Filmen dieser Zeit sehr hoch war. Nach 120 Drehtagen wurde *Jud Süß* am 5. September 1940 bei den Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt. Am 24. September fand die Premiere im Berliner Ufa-Palast am Zoo statt. In Berlin hatte *Jud Süß* nach zwei Wochen bereits 59.773 Zuschauer.¹⁵¹ Bis 1945 hatte der Film ca. 6,2 Millionen Reichsmark eingespielt und wurde mit den Prädikaten „Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“ und „Jugendwert“ versehen.¹⁵²

4.2. Historischer Kontext

Im Vorspann wird der Zuseher darauf hingewiesen, dass sich die folgende Handlung auf historische Tatsachen beruft.

Jud Süß wurde um 1698 in Heidelberg geboren und wuchs als Kind einer angesehenen jüdischen Kaufmannsfamilie auf. Nach diversen Reisen in seiner Jugend „baute er sich ein erfolgreiches Handelsgeschäft auf, das zwischen Mannheim und Frankfurt hochrangige Kunden mit Luxuswaren, Schmuck, Geschirr, Bildern und Kunstgegenständen belieferte und diesen und anderen zugleich die nötigen Kapitalien beschaffte.“¹⁵³ Es gelang ihm gesellschaftlich aufzusteigen und im Herbst 1732 lernte er Karl Alexander von Württemberg kennen. Als dieser im November 1733 zum Herzog von Württemberg wurde, stand Süß bereits im Dienst Karl Alexanders und wurde 1734 zum Hoffaktor¹⁵⁴ ernannt. 1736 wurde er geheimer Finanzrat des Herzogs. Süß gelang es unter anderem durch die Gründung einer Staatsbank und eine straffe Steuerpolitik das Vermögen des Herzogs zu vermehren, während der Herzog und Oppenheimer selbst immer mehr den Zorn der Landstände auf sich zogen. Viele beschuldigten den Juden Oppenheimer, er wäre habgierig, würde sich nur selbst bereichern wollen und auch seine exponierte Stellung am Hof des Herzogs zog den Neid anderer mit sich. Oppenheimer stand, obwohl er in der Bevölkerung für viele Entscheidungen des Herzogs und die dadurch entstandenen Missstände verantwortlich gemacht wurde, unter dem besonderen Schutz des Herzogs. Herzog Alexander starb am 12. März 1737 in Folge eines Schlaganfalls. Jud Süß wurde daraufhin verhaftet und wegen Hochverrat,

¹⁵¹ Vgl. Dokument zu den Ergebnissen der Besucherzahlen und Einnahmen der Filme (BArch R 55/20729).

¹⁵² Vgl. Klaus (2000), 74.

¹⁵³ Emberger, Gudrun / Ries, Rotraud: Der Fall Joseph Süß Oppenheimer. Zum historischen Kern und den Wurzeln seiner Medialisierung. In: Przyrembel, Alexandra / Schönert, Jörg (Hg.): »Jud Süß«. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main: Campus 2006. 29-55, 36.

¹⁵⁴ Der Begriff Hoffaktor oder Hofjude ist eine von verschiedenen Bezeichnungen für jüdische Kaufleute, die im Dienst eines höfischen strukturierten Herrschaftssystems standen. hierzu Vgl. Emberger / Ries (2006), 30f.

Majestätsbeleidigung, Beraubung staatlicher Kassen und Schändung der protestantischen Religion angeklagt. Obwohl man für die Anklagepunkte keine Beweise hatte wurde Oppenheimer zum Tode verurteilt und am 4. Februar 1738 am Galgen erhängt. „Als frühzeitig assimilierter Jude forderte Süß die judenfeindliche Abwehr gegen die Assimilation der Folgezeit heraus und wurde durch seine politische Verurteilung zum Sinnbild für die jahrhundertealte Sündenbockfunktion des jüdischen Volkes.“¹⁵⁵

4.3. Umsetzung

Wie bereits erwähnt stützt sich der Film auf das Leben der historischen Person des Joseph Oppenheimer (1698/99 bis 1737)¹⁵⁶, jedoch werden historische Gegebenheiten zugunsten der NS-Ideologie verfälscht und umgeschrieben. Dies war durchaus gängige Praxis der nationalsozialistischen Filmindustrie im Umgang mit historischen Ereignissen. Im Vordergrund stand nicht die Vermittlung von Tatsachen sondern die Indoktrination eines dem Nationalsozialismus entsprechenden Bilds der Geschichte.

Gleich zu Beginn des Filmes wird im Vorspann darauf hingewiesen dass „die im Film geschilderten Ereignisse auf geschichtlichen Tatsachen beruhen“.¹⁵⁷ Dieser Hinweis verleitet den Zuschauer, den folgenden Film als Wahrheit zu betrachten und nicht als fiktionales Melodrama.

Bis 1940 gab es auch einige weitere Fiktionalisierungen, die das Leben von Joseph Süß Oppenheimer behandeln. Nennenswert sind hier vor allem Wilhelm Hauffs Novelle *Jud Süß* von 1827, in welcher antisemitische Stereotype aufgegriffen werden, und Lion Feuchtwangers *Jud Süß* aus dem Jahr 1925. Feuchtwanger geht in seinem Roman auf die vorherrschenden jüdischen Klischees und den Widrigkeiten, denen sich jüdische Menschen ausgesetzt sehen, ein.¹⁵⁸

Joseph Süß Oppenheimer gerät sowohl in politischer als auch in persönlicher Hinsicht in Konflikt mit der Württembergischen Bevölkerung. Oppenheimer, der ›getarnte‹ Jude, schleicht sich in die Gesellschaft ein und gewinnt durch schmeichlerische Hinterlist und finanzielle Mittel die Gunst des Herzogs von Württemberg. Dessen finanzielle Abhängigkeit von Oppenheimer nutzt er aus um selbst Machtansprüche zu erheben und sich so am württembergischen Volk bereichern zu können. Dieses Ziel verfolgt er mit allen Mitteln, auch mit Gewalt.

¹⁵⁵ Mannes (1999), 27.

¹⁵⁶ Emberger / Ries (2006), 34.

¹⁵⁷ Zit. *Jud Süß*, R.: Veit Harlan. D 1940.

¹⁵⁸ 1918 hatte er diesen Stoff bereits in einem Drama verarbeitet und auch in den USA wurde der Roman unter dem Namen *Power* ein großer Erfolg.

Auf einer sehr emotionalen Ebene wird ein weiterer Aspekt antisemitischer Ideologie deutlich. Oppenheimer will die junge Dorothea für sich gewinnen. Als seine Annäherungen keinen Zuspruch finden, ermächtigt er sich ihrer gewaltsam. Dorothea kommt mit der Bitte ihren Mann freizulassen zu Oppenheimer. Dorothea verkörpert durch das Tragen eines weißen Kopftuches und ihrer Kleidung den Inbegriff des deutschen unschuldigen Mädchens. Als Dorothea eintritt und Oppenheimer sofort die Türen verschließt wirkt es als wäre sie nun eine Gefangene. Die sexuelle Grausamkeit Oppenheimers wird durch den Wechsel zwischen Folterkeller- und Schlafzimmerszenen unterstrichen. Als Dorothea sich weiterhin gegen Oppenheimers Annäherungen wehrt wendet dieser Gewalt an und wirft sie auf sein Bett. Die anschließende Vergewaltigung wird zwar nur angedeutet, durch den weiteren Filmverlauf und den Selbstmord Dorotheas jedoch schließlich offengelegt. „Die gesamte Sequenz bildet eine Zusammenfassung der Untaten des Juden gegenüber dem arischen Volk“¹⁵⁹. Die Vergewaltigungsszene stellt die Schlüsselszene im Film dar.¹⁶⁰ Sie thematisiert einen sehr wichtigen Aspekt in der NS-Rassenideologie, nämlich jenen der „Blut-Metapher“. Den Zuschauern sollte gezeigt werden, dass die Juden das deutsche Blut „verunreinigen“ und deshalb gegen sie vorgegangen werden müsse. Das Blutschutzgesetz vom 15. September 1935 besagte: „Eheschließungen zwischen Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes sind verboten. Trotzdem geschlossene Ehen sind nichtig [...]. Außerehelicher Verkehr zwischen Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes ist verboten.“¹⁶¹

Die fatalen Auswirkungen der Verletzung dieses Gesetzes und der damit einhergehenden Rassenschande wird durch Dorotheas Selbstmord noch unterstrichen. Sie wählt den Freitod, da ein Leben mit der Schande, die der Jude über sie gebracht hat, für sie nicht zu ertragen ist.

Bei *Jud Süß* ist sein Erscheinungskontext besonders zu beachten. Er sollte als Legitimation für die Massenvernichtung deutscher und europäischer Juden dienen. Vor allem die drei Filme *Jud Süß*, *Die Rothschilds* und *Der ewige Jude* – alle im Jahr 1940 uraufgeführt – waren Teil dieser in den ersten Kriegsjahren einsetzenden massiven antijüdischen Kampagnen. „Es galt, die Deportationen propagandistisch vorzubereiten, zumal sie der Öffentlichkeit kaum

¹⁵⁹ Daniel Knopp, NS-Filmpropaganda. Wunschbild und Feindbild in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ und Veit Harlans „Jud Süß“ (Marburg 2004), 76.

¹⁶⁰ Vgl. Frank, Stern in: *Verführung und Verbrechen. Propagandafilme im Dritten Reich* (Bonusmaterial *Jud Süß* – *Film ohne Gewissen* R.: Oskar Roehler. D 2010).

¹⁶¹ Nürnberger Gesetze online unter http://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0007_nue_de.pdf (25. 08. 2014).

verborgen bleiben konnten.“¹⁶² Auch Eric Rentschler schreibt zu *Jud Süß*: „Conceived as a hate film, *Jew Süß* provided a preview of coming atrocities, preparing the German populace for the 'final solution,' the deportation and mass murder of European Jewry.“¹⁶³

Um die Unvereinbarkeit des Deutschen Volkes mit dem Judentum und die Bedrohung die von Juden ausgeht zu unterstreichen, ist der Film durch eine starke audiovisuelle Kontrastierung gekennzeichnet. Diese erfolgt sowohl über den Schnitt, der weniger optisch als inhaltlich gewählt wurde als auch über die Sprechart der Darsteller und die Musik. Der Film wurde in seiner technischen Umsetzung sehr gelobt und gilt heute noch „filmtechnisch als einer der besten deutschen Filme“¹⁶⁴.

4.4. „Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können.“¹⁶⁵

Bereits im Vorfeld wurde intensiv über die Produktion des Films berichtet und er fand eine positive Aufnahme bei seiner Uraufführung. Goebbels in einem Bericht vom 19. September 1940 über die italienische Filmwoche in Venedig an Hans Heinrich Lammers, dem Chef der Reichskanzlei: „Auch bei 'Jud Süß' ging das Publikum nach anfänglicher Zurückhaltung – zurückzuführen auf das Bemühen, die Problemstellung voll zu erfassen – in überraschend starker Weise mit.“¹⁶⁶

Die großen Erwartungen seitens des Propagandaministers an den Film wurden erfüllt. So schreibt Goebbels am 25. September 1940: „Abends Ufapalast. Premiere von 'Jud Süß'. Ein ganz großes Publikum mit fast dem gesamten Reichskabinet. Der Film hat einen stürmischen Erfolg. Man hört nur Worte der Begeisterung. Der Saal rast. So hatte ich es mir gewünscht.“¹⁶⁷

Auch in Zeitungsberichten wird von der „stärkste[n] Wirkung von ‚Jud Süß‘“¹⁶⁸ berichtet: „Die Zuschauer waren von dem aufrüttelnden und anklägerischen Werk, in dem das unheilvolle Wirken des Judentums an dem Beispiel des Jud Süß geschildert wird, gepackt und hingerissen. Der Beifall war außerordentlich stark und bestätigte den hohen staatspolitischen und künstlerischen Wert dieses neuen deutschen Filmwerks.“¹⁶⁹

¹⁶² Hollstein, Dorothea: »Jud Süß« und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1983 (Ullstein Materialien), 64.

¹⁶³ Rentschler, Eric: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife. Cambridge, London: Harvard University Press 1996, 149.

¹⁶⁴ Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme. Band 11 Jahrgang 1940/41. Berlin: Ulrich J. Klaus 2000, 74.

¹⁶⁵ Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Band 8. München: Saur 1998, 279.

¹⁶⁶ Schreiben von Dr. Joseph Goebbels an Hans Heinrich Lammers vom 19. September 1940 (Bundesarchiv Berlin).

¹⁶⁷ Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Band 8. München: Saur 1998, 345.

¹⁶⁸ Berliner Lokalanzeiger 58/229 (25. September 1940), 2.

¹⁶⁹ Berliner Lokalanzeiger 58/229 (25. September 1940), 2.

Neben dem regulären Einsatz in Kinos wurde *Jud Süß* aber auch noch anderweitig eingesetzt. Am 30. September gibt Heinrich Himmler in einem Schreiben den Befehl, „daß die gesamte SS und Polizei im Laufe des Winters den Film 'Jud Süß' zu sehen bekommt.“¹⁷⁰

Der Film *Jud Süß* wurde auch Konzentrationslagern um Berlin und Sachsenhausen dem dortigen KZ-Personal gezeigt. Berichten von Überlebenden zufolge, wurde am Tag nach der dessen Vorführung noch härter gegen inhaftierte Juden vorgegangen. Viele wurden gefoltert und erschlagen. „Dieser Film hat auf diejenigen, die mit der NS-Ideologie völlig durchtränkt waren, als Aufforderung zum Morden gewirkt.“¹⁷¹

Auch in einer Werbebroschüre für deutsche Kinobetreiber finden sich sehr aggressive Schlagwörtervorschläge für die Bewerbung des Films, wie beispielsweise: „Veit Harlan und seine Darsteller reißen uns von der Erschütterung zum flammenden Zorn und zum befreienden Erleben der erlösenden Tat mit.“¹⁷²

Ralph Giordano, ein deutscher Schriftsteller mit jüdischen Wurzeln, hat den Film in den 1940er Jahren selbst im Kino gesehen und spricht in der Dokumentation *Verführung und Verbrechen – Propagandafilme im Dritten Reich* über die beklemmende Wirkung die der Film auf ihn hatte:

„Ich erkannte vom ersten Bild an, was da gezeigt wurde. Im Verlaufe des Filmes, der das Infamste und Böseste war was mir bis dahin begegnet ist, hatte ich den dringenden Wunsch den Saal zu verlassen [...] Das Licht ging an, nach dem Ende des Films und ich dachte, wenn diese Leute wüssten, dass ich Jude bin, würden sie mich in der Luft zerreißen. So war die Atmosphäre.“¹⁷³

Diese aggressive Stimmung entlud sich auch oftmals nach den Kinobesuchen. So habe der Film beispielsweise in Ungarn zu Straßendemonstrationen geführt.¹⁷⁴ Vor allem die Vergewaltigungsszene und die Szene des Einzugs der Juden in die Stadt hätten laut einem SD-Bericht „wiederholt während der Vorführung des Filmes zu offenen *Demonstrationen gegen das Judentum* [geführt]. So kam es z.B. in Berlin zu Ausrufen wie »Vertreibt die Juden vom Kurfürstendamm! Raus mit den letzten Juden aus Deutschland!«“¹⁷⁵

¹⁷⁰ Schreiben von Heinrich Himmler vom 30. September 1940 (BArch 159/2600007703).

¹⁷¹ Frank Stern in: *Verführung und Verbrechen*, 1:09.

¹⁷² Werbe und Pressedienst der Terra Filmkunst GmbH (Hg.): Werbehelfer Jud Süß (BArch FilmSG1 8336 I).

¹⁷³ Ralph Giordano in: *Verführung und Verbrechen*, ab 0:30 Min

¹⁷⁴ Vgl. Fröhlich, Elke (Hg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Teil I. Band 9. München: Saur 1998, 176.

¹⁷⁵ SD: Meldungen aus dem Reich (28. November 1940) zitiert nach Nolzen, Armin: »Hier sieht man den Juden, wie er wirklich ist...«. Die Rezeption des Filmes *Jud Süß* in der deutschen Bevölkerung. In: In: Przyrembel, Alexandra / Schönert, Jörg (Hg.): »Jud Süß«. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main: Campus 2006, 245-261, 253.

4.5. „Sie haben die Rolle gewollt. Die Gage“¹⁷⁶

Eine kritische Reaktion auf *Jud Süß* erfolgt am 4. Juli 1941 in der Wochenzeitung *Aufbau-Reconstruction*¹⁷⁷. Lion Feuchtwanger ruft in seinem *Offenen Brief an einige Berliner Schauspieler* jene in *Jud Süß* mitwirkenden Schauspieler zu Verantwortung auf. Feuchtwanger, selbst jüdischen Glaubens, hatte durch seinen Roman *Jud Süß* einen starken Bezug zu dem Stoff. Er weist darauf hin, persönlich mit den Schauspielern bekannt zu sein und dass fünf der angesprochenen in Bühnenbearbeitungen seines Romans mitgewirkt haben. Unter diesem Gesichtspunkt versucht er sich nun in diesem Brief in die Schauspieler „einzufühlen“¹⁷⁸ und so deren Beweggründe und die schwerwiegenden Folgen, die die Entscheidung Teil dieses Hetzfilms zu werden mit sich bringt, darzulegen.

„Ich stelle mir also vor, wie man mit diesem Vorschlag zu Ihnen gekommen ist. Sie haben wahrscheinlich zuerst gezögert. Sie haben sich wahrscheinlich gesagt: ‚Geht das nicht ein bisschen weit? Man kann natürlich auf der Bühne Effekte erzielen, wenn man eine Figur als ihr Gegenteil darstellt, Cäsar als kleinen Dummkopf, [...] Hitler als grossen Mann. Aber das geht doch nur im Lustspiel, und der Goebbelsche Film will ernstgenommen werden.‘“¹⁷⁹

Egal aus welchem Grund aus einem anfänglichen Zögern schlussendlich dennoch eine Zusage wurde, sei es der Gage wegen, durch Druck von Goebbels oder aus Angst vor Konsequenzen, die verschiedenen Beweggründe hätten schlussendlich zum immer gleichen Ergebnis geführt: „[...] zuletzt also waren Sie alle im Atelier, die meisten unter Ihnen mit etwas schlechtem Gewissen, aber da waren Sie doch alle.“¹⁸⁰

Am vorhandenen Bewusstsein der Schauspieler darüber, welche propagandistischen Zwecke *Jud Süß* erfüllen sollte, zweifelt Feuchtwanger nicht: „Sie sind sich alle klar darüber gewesen, dass von Anfang an hinter diesem Film nicht die Spur eines künstlerischen Willens stand, sondern nur eine Tendenz, deren Dummheit und Gemeinheit Ihnen allen bewusst war.“¹⁸¹

Eine Dummheit sei es auch, an diesem Film mitgewirkt zu haben. Nicht vorrangig aus moralischer Hinsicht, wenngleich Feuchtwanger diese auch betont, sondern auch unter dem Aspekt, dass das Dritte Reich sein sicheres Ende finden würde. „Denn an die tausend Jahre

¹⁷⁶ Feuchtwanger (1972), 210.

¹⁷⁷ Die Zeitschrift *Aufbau-Reconstruction* wurde 1934 zunächst als wöchentliches Mitteilungsblatt für Neueinwanderer und Neueinwanderinnen vom German Jewish Club (später New World Club) herausgegeben. Ab 1939, mit Manfred George als Chefredakteur, wurde sie zu einer Wochenzeitung ausgebaut. Neben Feuchtwanger schrieben auch Thomas Mann, Fritz von Unruh und Franz Werfel für den *Aufbau*.

¹⁷⁸ Feuchtwanger (1972), 208.

¹⁷⁹ Feuchtwanger (1972), 209.

¹⁸⁰ Feuchtwanger (1972), 207.

¹⁸¹ Feuchtwanger (1972), 210.

des Führers hat auch nicht der Dümme unter Ihnen geglaubt, und sechs von Ihnen sind gar nicht dumm.“¹⁸²

Durch prospektive Fragen wie „Wird Ihnen nicht ein bisschen ungemütlich, bei der Vorstellung, dass die anderen, dass wir uns diesen, Ihren Film anschauen, wenn das tausendjährige Reich verduftet ist?“ und „Finden Sie nicht, dass es, auf lange Sicht, doch ein bisschen töricht war, dass Sie in diesem ‚Jud Süß‘ mitgespielt haben?“¹⁸³ appelliert er an die Schauspieler.

Jud Süß hebt sich insofern von anderen Filmen aus der Propagandamaschinerie ab, als dieser Film in Deutschland als Meilenstein in der antijüdischen Propaganda gehandelt wurde und durch intensivste Berichterstattung seitens der Medien große Aufmerksamkeit innerhalb der Bevölkerung erreichte. „Veit Harlan schuf einen grandiosen Film, einen der größten Filme unserer Zeit“¹⁸⁴.

Auch Feuchtwanger vertritt in seinem Brief den Standpunkt, dass nicht irgendein albernes Nazistück, sondern vielmehr ein „Spitzenfilm‘ in ganz grosser Aufmachung“¹⁸⁵ war. „In diesem Fall wird man, wenn es einmal soweit sein wird, nicht auf Berichte angewiesen sein, sondern man wird genau und mit eigenen Augen und Ohren nachkontrollieren können, was eigentlich Sie gemacht haben.“¹⁸⁶

Ausflüchte lässt Feuchtwanger aber bereits 1941 nicht gelten: „Sagen Sie nicht, Sie hätten sich ohne schwere Folgen nicht weigern können. [...] wenn Sie es nur gewollt hätten [sich] sicherlich plausible Vorwände finden lassen, sich von diesem Schandwerk zu drücken. Aber Sie haben es eben nicht gewollt. Sie haben die Rolle gewollt, die Gage.“¹⁸⁷

Hier geht Feuchtwanger auf eine äußerst wichtige Thematik ein, jene des Zwangs seitens des Regimes, auf welchen sich nach 1945 sich viele Schauspieler beriefen. In Bezug auf *Jud Süß* ist in Goebbels Tagebüchern lediglich von Ferdinand Marian zu lesen, der anfänglich nicht gewillt gewesen sei, den Juden zu spielen und nur aufgrund Goebbels Überredung schließlich doch zugesagt hätte.¹⁸⁸

¹⁸² Feuchtwanger (1972), 209.

¹⁸³ Feuchtwanger (1972), 210.

¹⁸⁴ Werbehelfer *Jud Süß*, 9.

¹⁸⁵ Vgl. Feuchtwanger (1972), 210.

¹⁸⁶ Feuchtwanger (1972), 210.

¹⁸⁷ Feuchtwanger (1972), 210.

¹⁸⁸ Vgl. Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Band 7. München: Saur 1998, 258.

Im Falle Heinrich Georges wird in den Biographien zu seiner Person Ähnliches behauptet.¹⁸⁹ Hier muss jedoch die Frage gestellt werden, warum diesbezüglich kein Kommentar in den Niederschriften des Propagandaministers zu finden ist, zumal sich derartige Vermutungen meist auf die Berichte Veit Harlans stützen.¹⁹⁰ Während Harlan in seiner Biographie *Im Schatten meiner Filme* davon berichtet, versucht zu haben, sich vor seiner Regietätigkeit zu drücken, vermitteln diesbezügliche Tagebucheinträge des Propagandaministers ein anderes Bild. Mit einer Menge neuer Ideen¹⁹¹ sei der Film von Harlan großartig umgearbeitet worden und würde so zum antisemitischen Film werden.¹⁹²

George hatte in einem Brief an Harlan zwar zeitliche und künstlerische Bedenken hinsichtlich seiner Rolle geäußert, zu einem Vertragsabschluss ist es dennoch gekommen.¹⁹³

¹⁸⁹ Vgl. Fricke (2000), 234f.

¹⁹⁰ Vgl. Harlan (1966), 119ff.

¹⁹¹ Vgl. Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Band 7. München: Saur 1998, 220.

¹⁹² Vgl. Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I. Band 7. München: Saur 1998, 232.

¹⁹³ Bekannte Schauspielerkollegen wie Emil Jannings, Gustaf Gründgens und Paul Dahlke, an die man im Vorfeld wegen der Mitwirkung in *Jud Süß* herantrat, hatten derartige Angebote ausgeschlagen. Vgl. online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46274147.html> (2.12.2014, 02:41).

5. Kolberg

Joseph Goebbels beauftragte in einem Schreiben vom 1. Juni 1943 den Regisseur Veit Harlan mit der Produktion des Farbfilms *Kolberg*:

„Hiermit beauftrage ich Sie, einen Grossfilm „Kolberg“ herzustellen. Aufgabe dieses Films soll es sein, am Beispiel der Stadt, die dem Film den Titel gibt, zu zeigen, das ein in Heimat und Front geeintes Volk jeden Gegner überwindet. Ich ermächtige Sie, alle Dienststellen von Wehrmacht, Staat und Partei, soweit erforderlich, um ihre Hilfe und Unterstützung zu bitten und sich dabei darauf zu berufen, dass der hiermit von mir angeordnete Film im Dienste unserer geistigen Kriegsführung steht.“¹⁹⁴

In Kooperation mit Alfred Braun verfasste Harlan das Drehbuch zum Film, welches im Vorfeld einige Male auf Wunsch Goebbels abgeändert werden musste. „Nirgendwo sonst inszeniert sich Goebbels selbst so stark als Produzent und oberster künstlerischer Leiter. In keinem anderen Fall überschätzte er derart das Medium Spielfilm und verkalkulierte sich mit den Produktionszeiten.“¹⁹⁵ Ursprünglich war geplant mit den Dreharbeiten im Juni 1943 zu beginnen, dies verzögerte sich aber aufgrund besagter Änderungen bis Oktober desselben Jahres. Gedreht wurde in Berlin und Kolberg.

Goebbels persönliche Einflussnahme auf die Entstehung von *Kolberg* war außerordentlich. Er überwachte dieses Filmprojekt von Beginn an. Auch anhand der vorhandenen Notizen von Goebbels wird dies deutlich. Der Propagandaminister sah, angesichts der schlechten Kriegslage Deutschlands, in den filmisch dargestellten Ereignissen eine Möglichkeit, dem Kinobesucher ein siegreiches Beispiel aufzuzeigen. So sollte die vermeintlich aussichtslose militärische Lage der Kolberger den Durchhaltewillen der deutschen Bevölkerung erneut stärken. „Ich verspreche mir von diesem Harlan-Film außerordentlich viel. Er paßt genau in die politisch-militärische Landschaft hinein, die wir wahrscheinlich zu der Zeit zu verzeichnen haben werden, wenn dieser Film erscheint.“¹⁹⁶

Neben Harlan wurden für den Film eine Reihe weiterer bekannter Persönlichkeiten verpflichtet. In technischer Hinsicht ist hier der Kameramann Bruno Mondt zu erwähnen. Mondt hatte bereits einige Male zuvor mit Harlan zusammengearbeitet, auch im hier behandelten Film *Jud Süß* war er für die Kamera zuständig. Aber auch in anderen

¹⁹⁴ Joseph Goebbels in einem Schreiben an Veit Harlan vom 1. Juni 1943 zitiert nach: Atals Filmverleih GmbH (Hg.): 30. Januar 1945. Uraufführung in La Rochelle und Berlin. *Kolberg*, ein zeitgeschichtliches Dokument. Frankfurt: August Osterrieth (Atlas Filmhefte 61), 10. (BArch FilmSG1 9122I).

¹⁹⁵ Möller (1998), 295.

¹⁹⁶ Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 8. München: Saur 1993, 365.

erfolgreichen Harlan-Filmen wie *Das unsterbliche Herz* (1939), *Der große König* (1941), *Opfergang* (1943) und *Immensee* (1943) stand Mondt hinter der Kamera.

In den Hauptrollen waren, neben Heinrich George als Joachim Nettelbeck, Horst Caspar als Gneisenau, Gustav Diessl als Ferdinand von Schill und Paul Wegener als Loucadou zu sehen. Mit Claus Clausen, der die Rolle Friedrich Wilhelms III. übernahm, hatte Heinrich George im 1933 bereits für *Hitlerjunge Quex* vor der Kamera gestanden. Kristina Söderbaum, die Ehefrau Veit Harlans und in *Kolberg* in der Rolle der Maria zu sehen, hatte neben George im Film *Jud Süß* gespielt.

Der finanzielle, technische und personelle Aufwand der für diese Produktion unternommen wurde war enorm. Dies bezeugen nicht nur die Produktionskosten von 8,5 Millionen Reichsmark, womit *Kolberg* der teuerste Film der nationalsozialistischen Filmindustrie war, sondern auch der immense Personaleinsatz für den Film. Neben ca. 185.000 Statisten wurden auch 4000 Marinesoldaten und 6000 Pferde der Wehrmacht bereitgestellt.¹⁹⁷ Für die realistische Darstellung der Gefechtsszenen und der Zerstörung Kolbergs wurden circa 30 Pyrotechniker engagiert. Auch der Fluss Persante wurde eigens für die Außenaufnahmen in Kolberg umgeleitet.¹⁹⁸

Die Dreharbeiten zogen sich durch die immer wieder einsetzenden Bombenangriffe auf Berlin und aufgrund der Änderungsbefehle des Propagandaministers bis Juli 1944 hin. Goebbels lässt zwar einiges verändern und schneiden, ist aber dennoch meist sehr zufrieden mit der Arbeit Harlans.

„Er [Kolberg] ist ein wahres Meisterwerk der Regiekunst. Harlan hat ihn auch politisch so geschickt placiert, daß man fast auf den Verdacht kommen könnte, er wäre erst vor drei Wochen in Arbeit gegeben worden und gäbe Antwort auf alle die Fragen, die augenblicklich das deutsche Volk bewegen. [...] Wir werden zwar noch eine Reihe von Schnitten und Änderungen bei ihm anbringen müssen [...]; aber im ganzen gesehen kann man doch bei diesem Film von einer Meisterleistung sprechen.“¹⁹⁹

Warum bei der endgültigen Fassung von *Kolberg* auf Geheiß Goebbels Filmmaterial im Wert von 2 Millionen Reichsmark herausgeschnitten wurde, erklärt sich dadurch, dass Harlan die Zerstörung und Verzweiflung in der Stadt Kolberg zu grausam darstellte und Goebbels

¹⁹⁷ Kremeier (1992), 412.

¹⁹⁸ Vgl. Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme. Band 13 Jahrgang 1944/45. Berlin: Ulrich J. Klaus 1998, 179..

¹⁹⁹ Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 8. München: Saur 1996, 311.

Bedenken hatte, dass der Film so einen negativen Einfluss auf die Kinobesucher haben könnte.²⁰⁰

Als Premierendatum wurde der 30. Jänner 1945 festgelegt, dem Jahrestag der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Die Symbolik des Films wurde durch die Inszenierung seiner Uraufführung auf die Spitze getrieben. Als Premierenort wurde neben Berlin auch La Rochelle, eine französische Hafenstadt und letzte umkämpfte deutsche Stellung im Atlantik ausgewählt. Die Filmkopie musste aufgrund der kriegserischen Lage mit einem Fallschirm über der Stadt abgeworfen werden.²⁰¹

Der Funkspruch des Propagandaministers an den Festungskommandanten Ernst Schirlitz anlässlich der Premiere lautete:

„Der Film ist ein künstlerisches Loblied auf die Tapferkeit und Bewährung, die bereit ist, auch die größten Opfer für Volk und Heimat zu bringen. Er wird also eine würdigste Uraufführung im Zeichen der engen kämpferischen Verbundenheit von Front und Heimat bei den Männern erfahren, die die Tugenden der ganzen Nation vorleben. Möge der Film Ihnen und Ihren tapferen Soldaten als ein Dokument der unerschütterlichen Standhaftigkeit eines Volkes erscheinen, das in diesen Tagen eines weltumspannenden Ringes, eingeworden mit der Front, gewillt ist, es den großen Vorbildern seiner ruhmvollen Geschichte gleichzutun.“²⁰²

Die Berliner Premiere fand ebenfalls am 30. Jänner statt und zwar im Tauentzien-Palast und im Ufa-Theater am Alexanderplatz statt, da der Ufa-Palast am Zoo durch den Krieg bereits zerstört worden war. Obwohl der Film einige Wochen in Berlin gespielt wurde, gingen aufgrund der schlechten Zustände und der Vielzahl an zerstörten Kinohäusern in ganz Deutschland nur mehr wenige Menschen in die Kinos.²⁰³

Kolberg erhielt als letzter Film von insgesamt fünf Filmen das Prädikat „Film der Nation“.²⁰⁴ Daneben wurden ihm die Prädikate „Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“,

²⁰⁰ Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 14. München: Saur 1996, 470.

²⁰¹ Vgl. Kremeier (1992), 412.

²⁰² Atals Filmverleih GmbH (Hg.): 30. Januar 1945. Uraufführung in La Rochelle und Berlin. *Kolberg*, ein zeitgeschichtliches Dokument. Frankfurt: August Osterrieth (Atlas Filmhefte 61), 12.

²⁰³ Vgl. Drewniak (1987), 196.

²⁰⁴ Dieses Prädikat wurde erst ab 1941 verliehen. Neben *Kolberg* erhielten es die Filme *Ohm Krüger* von Hans Steinhoff (1941), *Heimkehr* von Gustav Ucicky (1941), *Der große König* von Veit Harlan (1941) und *Die Entlassung* von Wolfgang Liebeiner (1942)

„Kulturell wertvoll“, „Volkstümlich wertvoll“, „Anerkennenswert“, „Volksbildend“ und „Jugendwert“ verliehen.

5.1. Inhalt

Breslau im Jahr 1813. Gneisenau sucht Friedrich Wilhelm III. auf, um ihn davon zu überzeugen, dass der Krieg nicht nur Sache des Militärs sei, sondern auch das Volk miteinbezüge. Der König solle durch einen Aufruf an das Volk appellieren und es dadurch aktiv in den Kampf gegen die französischen Truppen miteinbeziehen. Gneisenau versucht Friedrich Wilhelm III. von der Kraft des Volkes zu überzeugen, indem die erfolgreiche Verteidigung der Stadt Kolberg durch ihre mutigen Bürger, allen voran Joachim Nettelbeck, im Jahr 1806 anführt. Gneisenau sei damals Zeuge von der „Geburtsstunde der deutschen Freiheit“²⁰⁵ geworden.

Während sich im Rest Preußens die meisten Festungen ergeben, weigert sich der Bürgerrepräsentant Joachim Nettelbeck strikt gegen die Anweisungen des Kommandanten Loucadou und überzeugt die Bürger Kolbergs, ihre Stadt bis zum Äußersten zu verteidigen. Unterstützung erhält er hier seitens des in der Stadt verweilenden Leutnants von Schill. Eine Verurteilung Nettelbecks zum Tode wegen Rebellion wird nicht vollstreckt, da die Bürger sich hinter ihren Bürgerrepräsentanten stellen. Während Nettelbeck noch im Gefängnis ist, schickt er indessen die junge Maria mit einem Gesuch nach Königsberg, in welchem er den König um den Austausch des aktuellen Kommandanten der Stadt bittet. Maria gelangt, ohne von französischen Truppen aufgehalten zu werden, nach Königsberg und übergibt der Königin persönlich den Brief Nettelbecks. Beeindruckt von der Haltung Kolbergs, ersetzt der König Loucadou durch den Heerführer Gneisenau. Nettelbeck ist nun gewillt Befehle des neuen Kommandanten zu befolgen, die zum Besten der Stadt und ihrer Bürger getroffen werden. Gemeinsam schaffen es Gneisenau und Nettelbeck Kolberg mit Hilfe der Bürger gegen die französischen Angriffe zu verteidigen. Selbst im Angesicht größter Zerstörung halten die Kolberger der Übermacht seitens der Franzosen stand. Aufgrund der großen Verluste, gibt der General der französischen Armee den Befehl das Feuer einzustellen.

Der Frieden von Tilsit besiegelt den erfolgreichen Widerstand der Kolberger.

König Friedrich Wilhelm III. wird durch diese Erzählung Gneisenaus im Jahr 1813 davon überzeugt, den Aufruf an das Volk zu verfassen und somit den Befreiungskrieg auszurufen.

²⁰⁵ *Kolberg* (R.: Veit Harlan D 1945), 13:50.

5.2. Analyse und weitere Aspekte

Die nationalsozialistische Filmpropaganda sah in der historischen Belagerung Kolbergs im Jahr 1807 ein weiteres Mal die Möglichkeit, Geschichte zu Gunsten nationalsozialistischer Ideologie zu verfälschen. Zu Beginn des Filmes auf die historische Wahrheit des Inhalts verwiesen, was aber in einem essentiellen Punkt nicht zutrifft.

Die Stadt Kolberg war 1807 eine der letzten Festungen Preußens im Krieg gegen die napoleonischen Truppen. Die preußischen Truppen hatten im Oktober 1806 schwere Niederlagen in Auerstedt und Jena verzeichnen müssen. Der lange ungebrochene Widerstand der Kolberger Bevölkerung unter der Führung des Kommandanten Neidhart von Gneisenau und Joachim Nettelbecks, wurde bereits im Jahr 1813 während der Feldzüge gegen die Vormacht Napoleons in Europa mystifiziert. Zwar hielt die Stadt der französischen Belagerung lange stand, mit dem Frieden von Tilsit, bei dem Preußen einen Großteil seines Gebietes verlor, kapitulierte jedoch auch Kolberg.

Kolberg ist der letzte Apell an den Durchhaltewillen der deutschen Bevölkerung seitens der nationalsozialistischen Propaganda. Die Kriegslage Deutschlands war zum Zeitpunkt seiner Premiere bereits prekär. Insofern ist er hinsichtlich seiner filmischen Gestaltungsmittel und seines Handlungsaufbaus sehr dramatisch.

Interessant ist, dass die reale Stadt Kolberg im März 1945 von sowjetischen Truppen eingenommen und fast gänzlich zerstört wurde. Goebbels notiert diesbezüglich am 19. März 1945: „Kolberg haben wir nunmehr räumen müssen. Ich will dafür sorgen, daß die Räumung nicht im OKW-Bericht²⁰⁶ verzeichnet wird. Wir können das angesichts der starken psychologischen Folgen für den Kolberg-Film augenblicklich nicht gebrauchen.“²⁰⁷

5.2.1. Die Symbolik der Masse

Massenszenen haben im Film zweierlei Funktionen. Einerseits zur Darstellung der Einheit des „ganzen“ Volkes, der „Volksarmee“, wie zu Beginn der Rahmenhandlung. Die Straßen Breslaus sind voller Menschen. Die einheitliche Masse des Volkes wird durch das Marschieren im Gleichschritt und das gemeinsam gesungene Lied „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“ deutlich. Durch Bildkomposition, die gewählte Kameraeinstellung und die hohe Zahl der auftretenden Statisten erscheint der Eindruck, dass sich in der Tat das ganze Volk auf den Straßen versammelt hat.

²⁰⁶ Oberkommando der Wehrmacht (OKW)

²⁰⁷ Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II. Band 15. München, New Providence, London, Paris: Saur 1995, 542.

Auf ähnliche Weise wird dies bei der Darstellung der französischen Truppen erreicht. Um die Aussichtslosigkeit der Kolberger im Kampf gegen die feindliche Belagerung zu verdeutlichen, reichen die Gefechtsformationen der Franzosen selbst in einer Panoramaeinstellung über den Bildrand hinaus. Das Kolberger Heer hingegen beschränkt sich räumlich auf die Größe des Marktplatzes, wodurch die zahlenmäßige Unterlegenheit noch mehr zum Ausdruck kommt.

5.2.2. Historische Kontinuitäten

Binnen- und Rahmenhandlung des Films suggerieren eine historische Kontinuität. Wie die Bürger Kolbergs 1806/07 ihre Stadt ohne Rücksicht auf Verluste verteidigten und so eine Vorbildwirkung auf die bevorstehenden kriegerischen Auseinandersetzungen im Jahr 1813 ausüben, soll nun angesichts der Situation Deutschlands 1944/45 ebenfalls gelten. Dem Zuschauer wird durch diese Kontinuität die Verpflichtung des Volkes gegenüber dem NS-Staat vor Augen gehalten und im weiteren Sinn soll das gesamte deutsche Volk durch diese doppelte Legitimation aufgefordert werden, seiner eigenen aus der Geschichte resultierenden „Tradition“ zu folgen. Harlan äußerte sich diesbezüglich bei einer Pressekonferenz im Dezember 1943:

„Ich will dem Publikum von heute das Heldentum seiner Vorfahren vor Augen führen, will ihm sagen: Aus diesem Kern seid Ihr geboren, und mit dieser Kraft, die Ihr von Euren Ahnen ererbt habe, werdet Ihr auch heute den Sieg erringen. Das Volk soll die Kraft bekommen, es seinen Vätern gleichzutun. Und so wird denn dieser Film zwar auch ein Denkmal für Gneisenau und Nettelbeck sein und ein Denkmal für die Bürger von Kolberg, doch vor allem soll er ein Denkmal dafür werden, wie die Deutschen heute sind.“²⁰⁸

5.2.3. Nettebeck und der totale Krieg

Vergleicht man Goebbels Sportpalastrede von 1943 mit den Aussagen der agierenden Figuren des Films, vor allem jenen Nettelbecks, so werden deutliche Parallelen ersichtlich. Die Rolle Heinrich Georges dient hier – wie bereits in *Hitlerjunge Quex* als Vater Völker und *Wien 1910* in der Rolle des Georg Heinrich Ritter von Schönerer, – zur Verbreitung nationalsozialistischer Parolen. Im Fall *Kolbergs* sind es durchgängig Bekundungen unerschütterlichen Kampfgeistes, Führertreue und Opferbereitschaft. Eine Gegenüberstellung von Auszügen der Sportpalastrede mit der Filmpersönlichkeit Nettelbeck veranschaulicht dies.

²⁰⁸ Veit Harlan. In: Film-Kurier (21. Dezember 1943). Zitiert nach Veltzke (2009), 314.

Als der neue Kommandant Gneisenau angesichts der überragenden Truppenstärke der Franzosen kapitulieren will, um der Zerstörung der Stadt Einhalt zu gebieten, fleht der Bürgerrepräsentant Nettelbeck diesen an, auf keinen Fall aufzugeben, denn die Kolberger Bevölkerung wolle nicht verschont werden im Kampf um ihre Heimatstadt. In ähnlicher Weise proklamiert Goebbels die Einsatzbereitschaft des deutschen Volkes bei seiner Rede im Sportpalast am 18. Februar 1943:

„Und darum ist das Volk mit seiner Führung entschlossen, *nunmehr* zur *radikalsten* Selbsthilfe zu greifen. Die breiten arbeitenden Massen unseres Volkes machen der Regierung nicht zum Vorwurf, daß sie zu rücksichtslos, sondern höchstens, daß sie zu rücksichtsvoll vorgeht [...]. Man frage landauf, landab das deutsche Volk, und man wird nur *eine* Antwort erhalten: Das *Radikalste* ist heute *gerade radikal*, und das *Totalste* ist *gerade total* genug, um zum Siege zu führen! [...] Darum ist die totale Kriegsführung eine Sache des ganzen deutschen Volkes.“²⁰⁹

Nettelbeck appelliert an Gneisenau angesichts dessen Überlegungen doch zu kapitulieren:

„Sie sind nicht in Kolberg geboren Gneisenau. Sie sind nach Kolberg kommandiert. Aber wir, wir sind hier groß geworden. Wir kennen hier jeden Stein, jede Ecke, jedes Haus. Och, wir lassen doch nicht los! Und wenn wir uns mit unseren Nägeln in unseren Boden einkrallen an unsre Stadt. Nee, da muss man uns die Hände einzeln abhacken. Oder uns erschlagen, einen nach dem anderen. Gneisenau, Sie können mir alten Mann doch die Schande nicht antun und unsre Stadt dem Napoleon preisgeben. Ich habs ja auch unsrem König versprochen: Lieber unter den Trümmern begraben, als kapitulieren. Gneisenau! Gneisenau! Ich hab noch nie vor einem Menschen gekniet. Jetzt tu ichs! Kolberg darf nicht aufgegeben werden, Gneisenau!“²¹⁰

Die Worte Nettelbecks werden von ständigen Schüssen und Bombeneinschlägen begleitet und erhalten so noch mehr Aussagekraft.

Beide, Goebbels und Nettelbeck, sehen in Niederlagen die Möglichkeit noch mehr Stärke zu erlangen und so schlussendlich doch siegreich aus einem Kampf hervorzugehen:

Goebbels: „Ein Volk, das die Stärke besitzt, ein solches Unglück [Stalingrad] zu ertragen und auch noch zu überwinden, ja, daraus noch zusätzliche Kraft zu schöpfen, ist unbesiegbar.“²¹¹

²⁰⁹ Fetscher, Iring: Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast 1943. »Wollt ihr den totalen Krieg?«. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998, 78.

²¹⁰ *Kolberg* (1945), 1:42:02-1:43:10.

²¹¹ Fetscher (1998), 63.

Nettelbeck: „Es wird viel von uns verlangt. Manchmal glaubt man, es zerbricht einen. Und trotzdem, immer noch härter müssen wir werden, immer noch härter.“²¹²

Wie ähnlich Satzbau und Inhalt des Sprechtextes Georges mit der Sportpalastrede zum Teil ist zeigen diese Zitate:

Goebbels: „*Terror aber wird nicht mit geistigen Argumenten, sondern nur mit Gegenterror gebrochen!*“²¹³

Nettelbeck: „Gegen Kanonen kann man nur Kanonen richten, keine sentimentalen Gefühle!“²¹⁴

Die Führertreue des Volkes ist unter allen Umständen ungebrochen:

Goebbels: „Der *mächtigste* Bundesgenosse, den es auf dieser Welt gibt, das Volk selbst, steht hinter uns und ist entschlossen, *mit dem Führer – koste es, was es wolle*, und unter Aufnahme auch der *schwersten* Opfer – den Sieg kämpfend zu erstreiten [...].“²¹⁵

Nettelbeck: „Aber die freien Bürger der alten Hansestadt Kolberg wollen sich lieber unter den Trümmern ihrer Mauern begraben lassen, als ihren Eid auf ihren König und Herrn brechen!“²¹⁶

Goebbels Einfluss auf die Filmproduktion spiegelt sich auch im Drehbuch wider. 1943 sollte die Sportpalastrede zum totalen Krieg aufrufen, so wie *Kolberg* zwei Jahre später der Bevölkerung wieder Hoffnung auf einen Sieg geben sollte. Was Goebbels in seiner Rede 1943 angekündigt hatte, nämlich, dass das gesamte deutsche Volk in den Kriegseinsatz eingebunden werden muss, zeigte sich ab Herbst 1944 noch einmal sehr deutlich. Der „Volkssturm“, der alle Männer im Alter von 16 bis 60 Jahren zum Wehrdienst verpflichtete, stellte einen letzten Versuch dar, die deutsche Wehrmacht an der Front zu unterstützen. Die Truppen des „Volkssturms“ erlitten aber aufgrund ihrer schlechten militärischen Ausbildung und fehlender Waffenstärke große Verluste.

Im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda konnte durch den Film die bereits erwähnte historische Kontinuität direkt auf den „Volkssturm“ bezogen werden. Auch das Lied „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“ gibt einen Hinweis auf den bevorstehenden „Volkssturm“.

²¹² *Kolberg* (1945), 1:35:41-1:35:54.

²¹³ Fetscher (1998), 76.

²¹⁴ *Kolberg* (1945), 17:27-17:31.

²¹⁵ Fetscher (1998), 97.

²¹⁶ *Kolberg* (1945), 40:48-40:57.

Heinrich Georges Vorbehalte, die Rolle des Joachim Nettelbeck anzunehmen, beschränken sich in diesem Fall lediglich auf Fragen der Gagenhöhe. „Sie dürfen davon überzeugt sein, dass der die Gagenkürzung ausmachende Geldbetrag, besonders in Anbetracht der Zeitumstände, in denen wir leben, von keiner Wichtigkeit für mich ist, zumal ich erkannt habe, dass der von Herrn Reichsminister Dr. Goebbels angeordnete Film im Dienste unserer geistigen Kriegsführung steht.“²¹⁷ Er habe sich lediglich „durch die ‚Geschicklichkeit‘ der Firma in einer unerträglichen Weise herausgefordert“²¹⁸ gefühlt.

5.2.4. Märtyrertum im Film

Als der Kampf um Kolberg vorüber ist und die Bevölkerung sich zu einer Ansprache Gneisenaus am Marktplatz versammelt, sitzt Maria am Strand und sieht aufs Wasser. Sie denkt an ihre verlorene Liebe, Leutnant Schill, welcher Kolberg verlassen hat um in Stralsund zu kämpfen, als Nettelbeck zu ihr stößt und sie zu trösten:

„Ja, du hast alles hergegeben Maria, was du hattest. Aber es war nicht umsonst. Der Tod ist verschlungen in den Sieg. So ist das nun mal. Und das Größte wird immer nur in Schmerzen geboren. Und wenn einer die Schmerzen für uns alle auf sich nimmt, dann ist er groß. Du bist groß Maria, bist ja auch auf deinem Platz geblieben, hast deine Pflicht getan, dich nicht gefürchtet vorm Sterben. Du hast mitgesiegt, Maria! Du auch.“²¹⁹

Wie bereits 1933 in *Hitlerjunge Quex* die Opferbereitschaft der deutschen Jugend verherrlicht werden soll, wird hier dieser Märtyrer-Mythos erneut im Sinne der NS-Propaganda vermittelt. Auf seine Spitze wird diese unabdingbare Notwendigkeit, sich selbst bis ans Äußerste für ein höheres Ziel und die Volksgemeinschaft aufzuopfern, durch das Zitieren Nettelbecks aus der Bibel getrieben. Der Satz „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“²²⁰ und dessen biblischer Kontext glorifiziert Marias Selbstlosigkeit insofern, als dass sie mit dem Märtyrertod Jesu Christi und die Auferstehung der Toten in Verbindung gebracht werden kann.

Diese Aussage Nettelbecks am Ende der Binnenhandlung stellt eine Art Zusammenfassung der den ganzen Film über immer wieder getätigten Bekenntnisse zu einer uneingeschränkten Opferbereitschaft dar.

²¹⁷ Brief Heinrich Georges an Hans Hinkel vom 13. Mai 1944 (BArch: RKK 2600/63, 18).

²¹⁸ Brief Heinrich Georges an Hans Hinkel vom 5. Mai 1944 (BArch: R/109/I, Nr. 2782).

²¹⁹ *Kolberg* (1945), 1:48:50-1:49:40.

²²⁰ 1 Kor 15, 1-58, 55.

5.2.5. Geschlechterkonstruktionen im Film

Maria, die weibliche Hauptrolle, ist ein „leuchtendes Symbol der tapferen deutschen Frau“²²¹. Optisch gekennzeichnet durch ihre züchtige Kleidung und das Tragen eines Kopftuchs erfüllt sie trotz, oder gerade wegen der bedrohlichen Zustände in ihrer Heimatstadt ihre Pflichten mit vollem Einsatz. Sie verliert nicht nur Vater und Bruder während der Belagerung, auch ihre Liebe zu Leutnant Schill fällt dem Krieg zum Opfer. Diese keusche Liebe Marias wird aber für das Vaterland geopfert. Schill erklärt ihr, dass er mit dem Kaiser verheiratet sei und deshalb niemals eine Frau heiraten würde. Die Liebe zum Vaterland erhält somit einen höheren Stellenwert als die Beziehung zwischen Mann und Frau. Maria nimmt dies nicht nur hin, sie stellt vielmehr eine bedingungslose Kämpferin dar. Niemals die Unschuld ihres Wesens verlierend, nimmt sie die Gefahr auf sich um den wichtigen Brief Nettelbecks an den König zu übermitteln. So wird sie zur eigentlichen Heldin des Films. Selbst als sie bei ihrer Rückkehr die Zerstörung Kolbergs vor Augen hat, will sie um jeden Preis zurück in ihre Heimatstadt und an der Seite der Anderen zu kämpfen. Anders als Nettelbeck und Gneisenau, die ihrer Kampfbereitschaft vehement Ausdruck verleihen und kein Zeichen der Schwäche durchscheinen lassen, wird bei Maria ihr Schmerz und die Verzweiflung durchaus offengelegt. Auch die Angst vorm Krieg kommuniziert diese gegenüber Schill offen. Durch die Schlusszene zwischen Nettelbeck und Maria, wird sie gänzlich zur Idealfigur der deutschen Frau in Zeiten des Krieges.

5.3. Rezeption

Bereits am 30. März 1944 wurde über den Film berichtet. Auf der Titelseite der *Kölner Illustrierten Zeitung* wurde das Bild des vor Gneisenau knienden Nettelbecks abgedruckt. Die Bildbeschreibung dazu lautete:

„ ‚Kniend bitte ich...Kolberg darf nicht preisgegeben werden!‘ – und der Kampf geht weiter; dieser stählerne Widerstand einer kleinen preußischen Festung gegen französische Macht. (Heinrich George in der Rolle von Nettelbeck, Horst Caspar als Gneisenau in dem neuen Ufa-Farbfilm ‚Kolberg‘).“²²²

Am 1. Februar 1945 schreibt Reichsfilmintendant Hans Hinkel einen Bericht über die Premiere an Goebbels:

²²¹ Dargel, F.A.: „Kolberg“ – Fanal für die Gegenwart. Zu der Uraufführung in La Rochelle und in Berlin. In: Berliner illustrierte Nachtausgabe 26 (31. Jänner 1945).

²²² Kölnische Illustrierte Zeitung 19/13 (30. März 1944). Zitiert nach Veltzke, Veit (Hg.): Für die Freiheit – gegen Napoleon. Ferdinand von Schill, Preußen und die deutsche Nation. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009, 316.

„Der Ufa-Farbfilm 'K o l b e r g' beeindruckte bei seiner Uraufführung im Tauentzien-Palast und im Ufatheater Alexanderplatz das Publikum außergewöhnlich stark. Die Darsteller wurden bei ihrem Erscheinen lebhaft gefeiert (15 Vorhänge!). [...] In der Presse wurde der Film in großer Aufmachung übereinstimmend als ein aufrüttelndes Dokument von gleichnishafter Bedeutung gewürdigt.“²²³

In den Kritiken der Tagespresse ist vom starken Gegenwartsbezug der Handlung zu lesen. In der *Nachtausgabe der Berliner Illustrierten* schreibt man:

„Jeder Hörende und Sehende spürt, wie hier gleichsam sein eigenes Schicksal gestaltet wird, sein Schicksal in jener großen Festung, die heute Deutschland heißt. Stumme Ergriffenheit löst sich in einem Befall, der zugleich ein Bekenntnis ist, auszuharren bis zur Stunde der Freiheit wie jene Tapferen in Kolberg!“²²⁴

Auch in *Der Tag – Tageszeitung für Böhmen und Mähren* ist von „eine[r] atemberaubende[n] Aktualität“²²⁵ die Rede.

Laut der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* ist der starke aktuelle Wert dieses Film durch die Tatsache seiner gleichzeitigen Uraufführung in La Rochelle gegeben: „Und wenn sich die Ereignisse in dramatischer Wucht überstürzen, wenn Energie und Opfermut der Verteidiger stärker sind als das Feuer der französischen Batterien, dann versinkt die Historie und die gleichgeartete Gegenwart wird lebendig...“²²⁶

In der Zeitung *Münchener Neueste Nachrichten* haben die Stadt Kolberg und der Atlantik Stützpunkt La Rochelle eine gleichsam vorbildhafte Wirkung.

„Der Dank, den wir heute unseren Helden in den eingeschlossenen Festungen entgegenbringen, das heiße Herz der Heimat, das ihnen über feindbeherrschten Raum hinweg entgegenschlägt, konnten kaum sinnvoller ausgedrückt werden als durch das Phänomen der Uraufführung des Films in La Rochelle gleichzeitig mit Berlin... Für die Kraft zu seinem scheinbar sinnlosen Widerstand gibt der neue Ufa-Film historische Begründungen: [...] vor allem das Triumvirat eiserner Männer, wie sie Kolberg damals in seinen Mauern barg in der Person eines Nettelbeck, eines Schill, eines Gneisenau. [...],

²²³ Schreiben von Hans Hinkel an Joseph Goebbels vom 1. Februar 1945 (BArch, R55/664, Blatt 12).

²²⁴ Dargel (31. Jänner 1945).

²²⁵ Eckel, Marianne: Uraufführung des Kolberg-Films in Berlin und La Rochelle. In: *Der Neue Tag. Tageszeitung für Böhmen und Mähren* 7/27 (1. Februar 1945). Zitiert nach: Veltzke (2009), 320.

²²⁶ Fürstenau, Theo: Kolberg. Ein Ufa-Farbfilm im Tauentzienpalast. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* 84/27 (1. Februar 1945). Zitiert nach Veltzke (2009), 320.

wobei sie in der belagerten Stadt bereits eine Menge modern anmutender Einrichtungen auf die Beine stellten wie Volkssturm, Kriegsanleihe, Arbeitsdienst, Entrümpelung usw...²²⁷

Wenngleich hier von einem scheinbar aussichtslosen Kampf Kolbergs und so in weiterer Folge auch von der aktuellen Kriegslage in La Rochelle und dem gesamten Dritten Reich die Rede ist, so wird dennoch versucht durch die Verfälschung der historischen Ereignisse in Kolberg, die 1945 vorherrschende Aussichtslosigkeit zu relativieren. Mit besagten modernen Einrichtungen wie zum Beispiel den Volkssturm oder den in der Sportpalastrede von 1943 so stark propagierten Arbeitsdienst wird ein weiterer direkter Bezugspunkt zur Belagerung Kolbergs geschaffen.

Auch Albert Buesche sah diesen deutlich intendierten Gegenwartsbezug:

„Wie kaum je vorher fielen die Parole der Gesamtlage und die inhaltliche These des Films zusammen. Es war, gerade an diesen Orten, unmöglich, hinter der Episode der Befreiungskriege das Geschehen unserer Tage nicht zu sehen. Und das soll auch so sein. Der Film macht den Eindruck, als sei er gestern für heute gemacht worden. [...] Der nationalpolitische Film hat seinen bisherigen Höhepunkt erreicht.“²²⁸

²²⁷ Spielhofer, Hans: Der Film von Kolberg. Zu der Uraufführung in La Rochelle und in Berlin. In: Münchner Neueste Nachrichten 98/30 (3. Februar 1945). Zitiert nach: Veltzke (2009), 320.

²²⁸ Buesche, Albert: Auf dem Weg zum Poetischen. Streiflichter auf die Filmereignisse der letzten Monate. In: Das Reich. Deutsche Wochenzeitung 6 (11. Februar 1945). Zitiert nach Veltzke (2009), 320.

6. Dokudrama *George*

Das folgende Kapitel setzt sich mit der jüngsten filmischen Auseinandersetzung mit dem Schauspieler Heinrich George auseinander. Zunächst wird die Form des Dokudramas anhand einiger in der Fachliteratur zu findenden Definitionen erläutert. Die anschließende Analyse zeigt, neben den filmischen Aspekten, auch den heute noch unkritischen Umgang mit der zweifelhaften Rolle Georges im NS-Kulturbetrieb.

6.1. Definition Dokudrama

Mattias Steinle definiert das Dokudrama folgendermaßen:

„Im weitesten Sinne werden unter Dokudrama Filme mit zeithistorischen oder aktuellen Stoffen gefasst, die unter dem Versprechen einer *true story* ihre Geschichte im Modus des Dramas entfalten. [...] Im engsten Sinne der deutschen Fernsehgeschichte bezeichnet Dokudrama die [...] fernsehspezifische Form, dokumentarisches Archivmaterial mit Zeitzeugeninterviews und nachgestellten Spielszenen in einen sich gegenseitig ergänzenden Zusammenhang zu setzen [...].“²²⁹

In ihrem Buch *Wissenschaft fürs Fernsehen – Dramaturgie, Gestaltung, Darstellungsformen* schreiben Olaf Jacobs und Theresa Lorenz:

„Das Dokudrama zählt bereits seit vielen Jahren zu den Hybridformen dokumentarischen Fernsehens und vermischt gezielt Gestaltungsmittel des Fiktionalen und Dokumentarischen. Grundlage bieten faktische Materialien wie Zeitzeugenaussagen und Archivmaterial, die oftmals in der Machart einer Reportage oder eines Berichts präsentiert und gezielt in die Form eines klassischen Dramas mit Exposition, Klimax und Auflösung gebracht werden.“²³⁰

Als wegbereitend für diese „hybride dokumentarische Fernsehform“²³¹ gilt die Filmtätigkeit Heinrich Breloers und Horst Königsteins Anfang der 1980er Jahre. Einflussreich auf die Entwicklung des Dokudramas war auch Guido Knopp ab den 1990er Jahren. Knopps von verschiedenen Seiten häufig sehr kritisch aufgenommene Arbeiten haben „stilbildend dazu beigetragen, (Nach-)Inszenierungen und dramatische Stilmittel (u.a. schneller

²²⁹ Vgl. Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart. In: Korte, Barbara / Paetschek, Sylvia (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript 2009, 147-165, 149.

²³⁰ Jacobs, Olaf (Hg.) / Lorenz, Theresa: *Wissenschaft fürs Fernsehen. Dramaturgie, Gestaltung, Darstellungsformen*. Berlin: Springer VS 2014, 85.

²³¹ Jacobs / Lorenz (2014), 83.

Schnittrythmus, Zeitlupe, Bildeinfärbung, emotionalisierende Musik) zur Attraktivitätssteigerung von Dokumentation einzusetzen“²³².

Zur Kategorie des Dokudramas werden in Deutschland auch aufwändige Spielfilme, deren Handlung im 20. Jahrhundert angesiedelt und von historischen Ereignissen geprägt ist, gezählt. „Stilbildend dafür stehen die Produktionen von Bernd Eichinger und die Event-Movies der Firma teamWorx, [...]“²³³

Inhaltlich beziehen sich Dokudramen größtenteils auf zeitgeschichtliche Ereignisse ab 1933. „Geschichte wird dabei am Beispiel individueller Geschichten durch Personalisierung, Emotionalisierung und Dramatisierung vermittelt.“²³⁴

Neben der Verwendung von verschiedenen historischen Quellen spielt die szenische Darstellung historischer Ereignisse (Reenactment) eine wesentliche Rolle in der Gestaltung des Dokudramas.

„Dabei dient das Genre der Historienfilme als ästhetisches Modell. Man bedient sich der naturalistischen Rekonstruktion von Kulissen, einer konventionellen Narration und einer klassischen Spannungsdramatik. Zentral ist auch die vorherrschende Genregebundenheit an das Melodram (Lipkin 2002, 5). Die häusliche und familiäre Einheit und Umgebung gerät dabei immer wieder in Konflikt größeren sozialen und historischen Umwälzungen.“²³⁵

Im Zeitraum der Ausstrahlung von Dokudramen finden sich meist thematisch auf dieses beziehende Programme. Beispiele hierfür sind Making Of's, Diskussionsrunden oder weiterführende Dokumentationen. Diese werden „extra-textual events“ genannt und stellen ein signifikantes Merkmal in der Geschichtsdarstellung durch Dokudramen im Fernsehen dar.²³⁶ „Die Websites der Sender bilden dabei ein besonders Bindeglied und koppeln die behandelten Themen auch an gesellschaftlich und publizistisch geführte Debatten.“²³⁷

²³² Ebbrecht, Tobias / Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als *historisches Ereignisfernsehen* – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: MEDIENwissenschaft 3 (2008), 250-255, 251.

²³³ Steinle (2009), 150.

²³⁴ Ebbrecht / Steinle (2008), 253.

²³⁵ Ebbrecht / Steinle (2008), 253-254.

²³⁶ Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld: transcript 2011, 138.

²³⁷ Ebbrecht / Steinle (2008), 252.

6.2. Produktionsdetails

George ist ein von Nico Hoffmann produzierter Fernsehfilm der teamWorx Television & Film GmbH²³⁸ aus dem Jahr 2013. Der Film entstand in „Koproduktion mit dem SWR (Federführer), WDR, RBB und NDR sowie in Kooperation mit ARTE, gefördert von der Film- und Medienstiftung NRW, Medienboard Berlin- Brandenburg und der MFG Baden-Württemberg.“²³⁹

Der Regisseur des Films Joachim A. Lang hatte 2000 am Drehbuch des Doku-Dramas *Jud Süß – Film als Verbrechen?*, einer Auseinandersetzung mit dem Prozess gegen Veit Harlan, mitgewirkt und im Zuge dessen auch Jan George, den älteren Sohn Heinrich Georges, kennengelernt.²⁴⁰ Lang befasste sich einige Jahre mit den von Jan George archivierten Dokumenten über Heinrich, führte Interviews mit Zeitzeugen durch und recherchierte auch in ausländischen Archiven. Er schreibt in seinem Begleitbuch zum Film *Heinrich George – Eine Spurensuche* von meist unveröffentlichten unbekannten oder bis zur dato nicht berücksichtigtem Quellenmaterial, auf dessen Basis er das Drehbuch in Kooperation mit Kai Hafemeister verfasst hat.²⁴¹

Die Hauptrolle des Heinrich George wird von dessen Sohn Götz George verkörpert. Gleichzeitig tritt Götz George zusammen mit seinem Bruder als Zeitzeuge nicht als Darsteller auf. Muriel Baumeister spielt die Rolle der Berta Drews.

Martin Wuttke, der in *George* den Propagandaminister Joseph Goebbels spielt, wirkte 2009 in Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* mit, wo er die Rolle des Adolf Hitler übernahm.

In weiteren Rollen sind in *George* unter anderem Thomas Thieme (Paul Wegener), Hanns Zischler (Max Beckmann), Rolf Kanies (Ernst Stahl-Nachbauer) und Thomas Klügel (Wilhelm Fraenger) zu sehen. Neben Jan George sind auch einige Kollegen Heinrich Georges, wie beispielsweise Anneliese Uhlig, als Zeitzeugen im Film zu sehen.

George wurde am 21. Juni 2013 beim „Festival des deutschen Films“ uraufgeführt, bevor er am 22. Juli ARTE und am 24. Juli im Ersten ausgestrahlt wurde.

²³⁸ Im August 2013 führte die UFA ihre Tochtergesellschaften teamWorx, Phoenix Film und UFA Fernsehproduktion unter dem Namen UFA FICTION zusammen. http://www.ufa.de/company/units/ufa_fiction/ (2.11.2014, 21:10).

²³⁹ Sonderpreis für UFA FICTION-Produktion GEORGE. Joachim A. Lang, Götz George und Jan George erhalten den Deutschen Fernsehpreis für „Besondere Leistungen“ online unter http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53565/Deutscher_Fernsehpreis_für_„Besondere_Leistung“_für_UFA_FICTION-P (2.11.2014, 21:13).

²⁴⁰ Lang, Joachim A.: *Heinrich George. Eine Spurensuche*. Leipzig: Henschel 2013, 8.

²⁴¹ Lang (2013), 8.

Davor wurde der Film in einer Preview am 2. Juli 2013 in Berliner Babylon-Kino gezeigt.

In einer Pressemitteilung der UFA ist über den Erfolg der Erstaussstrahlung im deutschen Fernsehen Folgendes zu lesen:

„960.000 Zuschauer an der Spitze und 800.000 Zuschauer im Durchschnitt (3.3% MA) verfolgten gestern Abend die Erstaussstrahlung von *GEORGE* auf ARTE. Damit hat das Doku-Drama mit Götz George in der Hauptrolle den ARTE-Premiere-Marktanteil von durchschnittlich 1,0% im ersten Halbjahr 2013 um 335% übertroffen und ist das marktanteilstärkste ARTE-Programm seit zwei Jahren an einem Montagabend.“²⁴²

Während der Film auf ARTE zur besten Sendezeit um 20:15 Uhr ausgestrahlt wurde, zeigte Das Erste *George* am 24. Juli erst um 21:45, nach einer Wiederholung der Krimiserie *Schimanski*, ebenfalls mit Götz George in der Hauptrolle. Sahen die *Schimanski*-Wiederholung noch 3,62 Millionen Zuschauer, waren es bei *George* nur mehr 1,96 Millionen (9,2% MA).²⁴³

Joachim A. Lang, Götz George und Jan George erhielten im Rahmen der Verleihung des Deutschen Fernsehpreises am 2. Oktober 2013 den Sonderpreis für „Besondere Leistungen“.²⁴⁴

George wurde am 8. April 2014 auch bei den International TV & Film Awards in Las Vegas in der Kategorie „Docudrama“ mit einer Goldmedaille ausgezeichnet.

Auf der Homepage der ARD gab es im Rahmen der Ausstrahlung ein umfassendes Webspecial zum Film. Auf dieser Seite erhält man zahlreiche Informationen zum Film und dessen Hintergründe. In Form von Artikeln, Bildergalerien oder Videos wird über die Entstehung und den Inhalt des Films berichtet. Eine interaktive Heinrich George Biographie und weiterführende Informationen über Heinrich Georges Wirkungszeitraum sind ebenfalls auf der Homepage zu finden.²⁴⁵

²⁴² *GEORGE* – starke Quote für Erstaussstrahlung auf ARTE online unter [http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53100/GEORGE – starke Quote für Erstaussstrahlung auf ARTE](http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53100/GEORGE%20-%20starke%20Quote%20f%C3%9cr%20Erstaussstrahlung%20auf%20ARTE) (11.11.2014, 19:20).

²⁴³ TV-Quoten: George Flop, DFB-Frauen Top online unter <http://www.spiegel.de/kultur/tv/george-abend-holt-schlechte-quoten-dfb-team-a-913024.html> (11.11.2014, 19:24).

²⁴⁴ Vgl. Deutscher Fernsehpreis 2013 online unter [http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53578/Deutscher Fernsehpreis 2013](http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53578/Deutscher_Fernsehpreis_2013) (11.11.2014, 19:53).

²⁴⁵ <http://www.swr.de/george/-/id=13854160/1r2gpxo/index.html> (14.11.2014, 20:00).

6.3. Umsetzung

Joachim A. Lang beschreibt in seinem Begleitbuch zu *George* seine Überlegungen bezüglich der Gestaltung des Films.

„Die Grundlage für dieses Spiel mit der Wirklichkeit sind die historischen Quellen.“²⁴⁶ Dem fertigen Film ging nach eigener Aussage eine jahrelange Recherchetätigkeit voraus. Lang wertete die im Heinrich George Archiv vorhandenen Quellen aus und fand seiner Angabe nach bei seiner Recherche in deutschen, skandinavischen, amerikanischen und russischen Archiven auch neue bisher nicht bekannte oder verwendete Dokumente.²⁴⁷ Einen weiteren wichtigen Aspekt für die Umsetzung des Films stellten die geführten Zeitzeugeninterviews dar. Diese dienten nicht nur zur Informationsbeschaffung sondern wurden auch im Sinne des Dokudramas in den Film eingebaut.

„Ein wesentlicher Bestandteil des Konzepts ist es, im Bewusstsein zu halten, dass Götz Heinrich spielt, ein Sohn seinen Vater, ein Schauspieler einen Schauspieler. Dies geschieht durch die Konfrontation von Spiel und Dokumentation sowie von Spiel und historischem Filmausschnitt, der sowohl fiktional als auch dokumentarisch sein kann.“²⁴⁸

Lang bezeichnet *George* als eine offene Form des Dokudramas, das geprägt ist von Polyperspektivität. „Diese polyperspektivische Sicht betrifft nicht nur die Dichotomie Spiel- und Dokumentarszenen, sie ist auch innerhalb der beiden Dimensionen erkennbar.“²⁴⁹ Gespielte Szenen, historische Quellen und Zeitzeugeninterviews sollen in diesem Sinne einander ergänzend mehrere Sichtweisen auf einen Sachverhalt zulassen. Darüber hinaus soll diese spezielle Form der Darstellung auch innerhalb der Szenen spürbar sein. Die dargestellten Personen sollen auf verschiedene Art interpretiert werden können.²⁵⁰

Die Geschlossenheit der Spielsequenzen wird über die Einschübe dokumentarischer Elemente hinaus noch von Making-of-Szenen der Dreharbeiten zum Film aufgebrochen.

„Es werden verschiedene Sichtweisen der Wirklichkeit vor Augen geführt. Diese offene Form bricht die vordergründige Realität immer wieder auf und lässt den Zuschauer mit seinem Urteil dazwischen kommen.“²⁵¹ Das Bestreben, den Rezipient nicht gänzlich in die Spielhandlung eintauchen zu lassen, ihn zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Gezeigten zu animieren, erinnert an das Theater Bertolt Brechts. Die verschiedenen Einschübe in die Spielszenen, aber auch die Tatsache, dass Götz George sowohl als der reale

²⁴⁶ Lang (2013), 17.

²⁴⁷ Vgl. Lang (2013), 8.

²⁴⁸ Lang (2013), 14.

²⁴⁹ Lang (2013), 13.

²⁵⁰ Vgl. Lang (2013), 13.

²⁵¹ Lang (2013), 12.

Schauspieler Götz George auftritt als auch in der Rolle des eigenen Vaters zu sehen ist, der mit dem Kind Götz interagiert, stellen eine Art Verfremdungseffekt im Sinne Brechts dar.²⁵²

Den roten Faden des Films bildet das Verhör Georges durch den NKWD-Offizier Bibler. Von diesem ausgehend entsteht eine Montage aus Spielszenen, Zeitzeugenberichten, Archivaufnahmen und Making-Of Szenen. Die Verhörszenen stellen im Verlauf des Films immer eine Art Einleitung oder Erklärung für die dargestellten Stationen in Georges Leben ab 1933 dar. Gleichzeitig bietet Götz George hier als Heinrich George einen Einblick auf die Wahrnehmung des Vaters auf die Geschehnisse.

6.4. Filmanalyse

6.4.1. Inhaltliche Schwerpunktsetzung

George befasst sich inhaltlich mit dem Zeitraum der Machtübernahme der Nationalsozialisten bis zum Tod Heinrich Georges in Sachsenhausen 1946. Durch die Szenen in denen Jan und Götz George Stationen im Leben des Vaters, wie die Villa am Wannsee oder das ehemalige Konzentrationslager Sachsenhausen besuchen, wird ein Bezug zur Gegenwart hergestellt.

In der Eröffnungsszene wird die letzte Begegnung zwischen Heinrich George und Berta Drews, die zusammen mit dem jüngeren Sohn Götz nach Hohenschönhausen fährt, dargestellt. Diese bildet eine Art Rahmen, da sie gegen Ende noch einmal aufgegriffen wird. Die eigentliche Handlung beginnt im Lager Hohenschönhausen mit dem Verlesen der Anklagepunkte gegen Heinrich George durch den russischen NKWD-Offiziers Bibler.

Ein besonderer Fokus wird im Film darauf gelegt, Heinrich George als helfenden Freund vom Regime bedrohter Künstlern, wie zum Beispiel den Malern Max Beckmann und Otto Dix und den Schauspielern Ernst Stahl-Nachbauer und Robert Müller und deren Angehörige darzustellen. Vor allem sein Einsatz für Müller, der durch seine jüdische Abstammung Berufsverbot erhalten hatte, wird sowohl in den Spielszenen dargestellt und erhält durch die Erzählungen Robert Müllers aus dem Jahr 1963 noch mehr Gewicht.²⁵³

In Bezug auf Georges Einsatz für seine Kollegen wird als Gegenbeispiel der Fall von Günther Weisenborn, für den sich George nach dessen Verhaftung nicht eingesetzt hatte.

Insgesamt geht es mehr um Georges zwischenmenschliche Beziehungen als um seine Rolle im NS-Kulturbetrieb. Seine Mitwirkung in den bereits besprochenen Propagandafilmen findet

²⁵² Vgl. Müller, Klaus Detlef: Bertolt Brecht. Epoche, Werk, Wirkung. München: C.H. Beck 2009, 121-123.

²⁵³ Vgl. *George* (R.: Joachim A. Lang D 2013), 43:15-47:02.

nur wenig Beachtung. Georges Rollen in diesen Filmen, deren Entstehungskontext und propagandistische Intention, wird weitgehend außer Acht gelassen. Lediglich *Hitlerjunge Quex* wird sowohl in den Spielszenen als auch in den Interviews besprochen und durch Filmausschnitte aus dem Originalfilm veranschaulicht. *Jud Süß* wird nur einmal erwähnt als Goebbels bei den Verhandlungen zum Film *Kolberg* gegenüber Goebbels feststellt, dass dieser bei *Jud Süß* lediglich „Dienst nach Vorschrift“²⁵⁴ gemacht hätte.

Der Regisseur Joachim A. Lang erklärt in einem Interview auf die Frage, ob die Mitverantwortung Georges durch seine Rollen in *Hitlerjunge Quex*, *Jud Süß* und *Kolberg* im Dokudrama genügend zum Ausdruck gebracht wird:

„Auf jeden Fall. Es sind diese drei Filme, bei denen Heinrich George mitgemacht hat. Es gab andere Schauspieler im Dritten Reich, die wesentlich mehr gespielt haben. [...] Heinrich George wurde 1998 übrigens von der russischen Föderation vollständig rehabilitiert. Trotzdem ist sein Verhalten moralisch fragwürdig, und das zeige ich im Film.“²⁵⁵

Diese kritische Auseinandersetzung mit diesen Propagandafilmen ist im Film nicht zu finden, da die Filme nur am Rande erwähnt werden und nicht näher auf deren Aussage und Inhalt eingegangen wird. Auch die von George verkörperten Rollen und das von Lang angesprochene moralisch fragwürdige Verhalten des Schauspielers hinsichtlich der Mitwirkung an diesen Filmen werden nicht näher betrachtet.

Die letzten 40 Minuten des 110 Minuten dauernden Films handeln vom Leben Georges in Haft. Heinrich Georges Verhör wird beendet, und nach dem Urteil des NKWD wird der Schauspieler nach Sachsenhausen verlegt. Durch die Art der filmischen Darstellung wird die oftmals vorzufindende Annahme, das Protokoll des Verhörs sei nicht gesprächsgetreu verfasst und George zu dessen Unterzeichnung gezwungen worden, immer wieder unterstrichen.

Die Spielszenen werden durch Erinnerungen ehemaliger Mithäftlinge und dem Besuch der Brüder George im ehemaligen KZ Sachsenhausen ergänzt. Der inhaltliche Schwerpunkt der Spielszenen liegt auf Georges Bestreben auch in Haft Schauspieler zu sein und Stücke inszenieren zu können.

²⁵⁴ George (2013), 01:01:50.

²⁵⁵ Widersprüchlicher Jahrhundertschauspieler. Regisseur Joachim Lang über seinen Heinrich George Film online unter <http://www.swr.de/swr2/kultur-info/kulturgesprach/heinrich-george-film/-/id=9597128/nid=9597128/did=11781450/95eft2/index.html> (14.11.2014, 00:17).

6.4.2. Umgang mit belastenden Quellen

„Selbstverständliche Vereinbarung mit Jan und Götz George war von Anfang an, dass die Biografie nicht geschönt wird. Vielmehr finden besonders auch die Dokumente Eingang in das Projekt, die Georges Nähe zum Dritten Reich thematisieren.“²⁵⁶

Zwar finden sich Derartige Dokumente im Film, deren Entstehungskontext und eine kritische Auseinandersetzung mit diesen findet sich nicht. Anhand eines dreiminütigen Filmausschnitts²⁵⁷ soll dies dargestellt werden.

Zunächst ist eine Montage aus Schlachtszenen aus *Kolberg* und Archivaufnahmen des zweiten Weltkrieges zu sehen und wird durch eine Originaltonaufnahme Heinrich Georges untermalt, in welcher er ein Gedicht des deutschen Lyrikers Kurt Eggers rezitiert :

„An den Führer
Du gabst das Signal
Zur Schlacht.
Wir
Trugen Deinen Willen
Im Sturmloch zum Siege.
Du
Warst in uns.
Und Du
Bist der Sieg.
Du auch
Bist das Reich
Das wir bauen.“²⁵⁸

Darauf folgt ein Schnitt in Joseph Goebbels Büro, wo dieser am 23. Dezember 1944 seinem Schreiber diktiert: „George ist immer noch der alte tapfere Kämpfer für unsere Sache, der auf Gedeih und Verderb mit uns geht.“²⁵⁹ Als eine Bestätigung dieser Aussage zeigt die darauffolgende Spielszene Heinrich George bei der Tonaufnahme des Politischen Bekenntnisses von Carl von Clausewitz für einen Rundfunkbeitrag am Silvesterabend 1944.

Diese Quellen, welche von Georges aktiven Einsatz für die NS-Propaganda zeugen, werden lediglich durch eine erneute Spielszene kommentiert. Bibler zitiert beim Verhör Georges aus dem Rundfunkbeitrag, worauf der Verhörte einräumt durch seine Kompromissbereitschaft gegenüber den nationalsozialistischen Machthabern zwar nicht alles richtig gemacht zu haben, seine Heimat aber wäre doch von den Russen angegriffen und zerstört worden.

²⁵⁶ Lang (2013), 11.

²⁵⁷ Vgl. *George* (2013), 1:05:03-1:07:09.

²⁵⁸ *George* (2013), 1:05:02-1:05:20.

²⁵⁹ *George* (2013), 1:05:21-1:05:32.

Die Söhne Jan und Götz erzählen in der darauffolgenden Szene vom ersten Erscheinen russischer Militärs im Haus am Wannsee, die davor gezeigten Aufnahmen bleiben unkommentiert.

Der Entstehungskontext der Aufnahmen, nämlich die Teilnahme an der Gedenkfeier für Kurt Eggers, ein Freund Georges, wird nicht erwähnt. Eggers, deutscher Dichter und später Obersturmbannführer der Waffen-SS, war Nationalsozialist, was sich auch in seinem Werk widerspiegelt. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten nahm Eggers Karriere einen positiven Verlauf. Eggers kam 1943 in Russland ums Leben. Bei einer Gedenkfeier trug Heinrich George unter der Anwesenheit hoher NS-Funktionäre aus dem Werk Eggers vor.²⁶⁰

Durch die Argumente Heinrich Georges in der Verhörszene in Bezug auf die Rundfunkbeiträge des Schauspielers am Silvesterabend 1944, entsteht der Eindruck dieser habe sich nur angesichts der vorherrschenden Zerstörung in Deutschland zur Verlesung des Politischen Bekenntnisses hinreißen lassen. George hat diese Aufgabe am Silvesterabend aber bereits in den zwei Jahren zuvor übernommen.

Auszüge eines Interviews für den *Aktuellen Zeitdienst* aus dem Jahr 1938 werden gezeigt, in denen sich Heinrich George über seine zukünftigen Aufgaben als Intendant spricht:

„Das Reich, der Führer hat uns die Schwierigkeiten eigentlich hinweggeräumt, die es einmal gab. Zu suchen, zu sondieren, zu finden. Heute ist eigentlich ein Bett vorbereitet, das bequem gemacht ist. Wenn ich heute in mein Schiller-Theater gehe, so steht vor mir ein Haus, ein Zuschauerraum, eine Bühne mit allen notwendigen und modernsten Einrichtungen, geschmacklich und in jeder Form einwandfrei vor mir. Diese Hindernisse, die früher ein Theaterleiter zu überwinden hatte, sind mir also einfach genommen worden. Ich steige also in ein Bett und habe nun nur zu formen am Menschlichen, am Künstlerischen an der Dichtung [...].“²⁶¹

Götz George äußert sich im Film einmal zu den bewundernden Aussagen seines Vaters bezüglich Adolf Hitler. Im Schillertheater der Gegenwart stehend spricht er über die Ansprache Georges am Abend der Schillertheatereröffnung 1938: „Das gefällt mir auch nicht. [...] Da machte er eben einen Kompromiss, wenn er sagt: ‚Der Führer hat uns geholfen. Aber

²⁶⁰ Vgl. Baird, Jay W.: *Hitler's War Poets: Literature and Politics in the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press 2008, 251.

²⁶¹ *George* (2013), 41:25-42:00.

das ist natürlich auch clever. Der hat dem einfach so viel Streicheleinheiten gegeben, wie er glaubte damit leben zu können.“²⁶²

Entlastend wirkt hierbei die nächste Szene. Heinrich George und einige seiner Freunde hören eine Schallplatte mit Georges Worten als Emile Zola im Film *Dreyfus*. In einem Interview erklärt der Schauspieler Will Quadflieg, dass dieser Auszug aus dem Film, in welchem Emile Zola im Kaffeehaus die Jugend vor dem Antisemitismus warnt, Georges wahre Gesinnung darstellte.²⁶³

Der Regisseur spricht in Interviews und im Begleitbuch zum Film von seinem Bestreben, neue Perspektiven hinsichtlich Heinrich Georges Leben zu eröffnen.

„Ich bin, glaube ich, der Erste, der umfassenden Einblick in alle Dokumente hatte, alle Materialien zur Entstehung der Propagandafilme, die privaten Tagebücher seiner Frau. Ich glaube, dass ich ein neues, widersprüchliches Bild zeigen kann von einem Menschen, der sich immer mehr in dieses System verstrickt hat und letztendlich mitschuldig wurde.“²⁶⁴

Dieser Ansatz wird insofern nicht umgesetzt, als die Söhne, Kollegen und Mithäftlinge Georges fast ausschließlich in Bezug auf seine künstlerische Tätigkeit, seiner Rolle als Vater und dem Einsatz für gefährdete Kollegen, also entlastend zu Wort kommen. Quellen die George aus einer kritischen Perspektive zeigen, bleiben unreflektiert stehen.

6.4.3. Die Inszenierung zweier Gegenspieler – Goebbels und George

Der Regisseur schreibt über die Rolle des Propagandaministers Folgendes:

„Der verhinderte Schriftsteller und Filmemacher wirkt mit seinen Ambitionen fast lachhaft; der große Propagandaminister wird so zum kleinen Wichtigtuer, der wegen seiner Macht bedrohlich ist, dessen künstlerische Fähigkeiten und Auftreten aber unfreiwillig komisch wirken.“²⁶⁵

Der Joseph Goebbels in *George* wirkt in der Tat an mancher Stelle karikiert. Doch die durch seine Stellung als Propagandaminister gegebene Macht, die Goebbels geschickt einzusetzen weiß, bleiben die bedrohlichen Züge erhalten.

Die Interaktion mit Heinrich George weist ein konstantes Bild auf. Goebbels, stets wortgewandt und manipulativ, trifft auf einen fast fassungslosen Heinrich George angesichts der ihm zugemuteten Anordnungen. Die Mimik Georges ist meist erstarrt und er windet sich

²⁶² *George* (2013), ab 40:16.

²⁶³ *George* (2013), ab 40:50.

²⁶⁴ Widersprüchlicher Jahrhundertschauspieler online unter <http://www.swr.de/swr2/kultur-info/kulturgespraech/heinrich-george-film/-/id=9597128/nid=9597128/did=11781450/95eft2/index.html> (14.11.2014, 00:17).

²⁶⁵ Lang (2013), 13.

unter den Worten Goebbels förmlich. Der in anderen Szenen so vitale, einnehmende Charakter des Schauspielers verschwindet hier und wird durch Ausflüchte oder unsicheres Lachen ersetzt. Die Hilflosigkeit Georges seiner ihm aufgebürdeten Rolle gegenüber wird so betont. Durch diese Rolleninszenierung wird das Bild der „tragischen Figur“ Georges noch verstärkt und entbindet ihn der Verantwortung, sich gegen den übermächtigen Goebbels zu stellen. Dieser ist George zwar künstlerisch und menschlich in keinerlei Hinsicht ebenbürtig, durch seine Position ist trotzdem George der unterlegene Part.

6.4.4. Der Sohn schlüpft in die Rolle des Vaters

„Die wohl einmalige Konstellation des Films besteht darin, dass eine der wichtigsten Personen der Begegnung, Götz George, selbst in der Filmszene mitspielt. In der Dokumentation spricht er aus der Sicht des Sohnes aus der Perspektive von heute und referiert die Sicht der Mutter; im Spiel stellt er den Vater dar, der den Sohn – in der historischen Wirklichkeit ihn selbst, den kleinen Götz – trifft.“²⁶⁶

Die Besonderheit, dass Heinrich George im Film von seinem Sohn verkörpert wird, gibt der Analyse des Films eine zusätzliche Dimension. Die Beziehung des Schauspielers zu seiner Rolle beeinflusst Aussage und Wirkung des Films immens.

Der Zuseher reflektiert so nicht nur über den Inhalt, filmische Darstellung und Aussage, sondern ist geneigt, die emotionale Beziehung des Sohnes zum Vater in seine Meinungsbildung miteinzubeziehen.

Durch Götz Georges Darstellung des eigenen Vaters entsteht ein Bild von diesem, welches von Emotionen und Erinnerungen geprägt ist. Der Schauspieler, der sich mit dem NS-Regime arrangiert, durch Propagandafilme und Selbstzeugnisse in der Öffentlichkeit als Repräsentant der nationalsozialistischen Kultur gesehen wurde, wird hier zum liebenden Vater, geprägt von einem besessenen Spieltrieb und dem Wunsch seine Familie zu beschützen.

Götz George idealisiert seinen Vater indem er auf Erinnerungen seiner frühesten Kindheit zurückgreift. Diese Erinnerung selbst ist oftmals keine eigene, sondern aus den Erzählungen der Mutter konstruiert.

Zwar schreibt der Regisseur von dem Bestreben, ein möglichst facettenreiches Bild des Schauspielers darzulegen, dies gelingt aber deswegen nur bedingt, da die Söhne Jan und Götz einen großen Anteil an dieser Schilderung haben. Durch ihre Erzählungen als Zeitzeugen und die Reise zu Orten ihrer eigenen Vergangenheit entsteht nicht die nötige Distanz einer kritischen Auseinandersetzung. Der Versuch diese herzustellen indem sie ihren Vater George

²⁶⁶ Lang (2013), 16.

nennen bringt nicht den gewünschten Effekt, sondern stellt vielmehr ein weiteres Indiz für die idealisierte Wahrnehmung des Vaters als den „großen George“ dar.

Bevor näher auf die Problematik der Besetzung Götz Georges als Heinrich George eingegangen wird soll die Position des älteren Bruders kurz dargestellt werden. Jan George hat durch die Tatsache, dass er um sieben Jahre älter als sein Bruder ist, mehr eigene Erinnerungen an den Vater. In der ersten Interviewsituation gerät er angesichts der davor gezeigten Szene – Jan und Götz werden als Kinder mit ihrem Vater als Weihnachtsmann verkleidet gezeigt – beinahe außer sich: „So fangen wir jetzt mal von vorne an mit was Vernünftigem. Jetzt nicht diesen Familienkram, das ist grauenhaft, das ist wie ein grünes Blatt. Bitte verschon mich damit! Frag mich jetzt was Politisches!“²⁶⁷ Diese Aussage würde vermuten lassen, dass Jan George sich im Folgenden zu Heinrich Georges politischer Verantwortung äußert und nicht mehr auf den „Familienkram“ eingehen will. Die nächste Gesprächssituation zeigt aber das Gegenteil. In einer davorstehenden Spielszene wird Heinrich George als geselliger trinkfreudiger Mensch, der seine Freunde um sich schart, dargestellt.

„Irroy war das erste Wort von mir als Baby. Irroy, Irroy, Irroy! Ich hab irgendwas gemurmelt und Irroy war die Lieblingschampagnermarke meines Vaters.“²⁶⁸ Zuvor noch empört über die sentimentale Darstellung des Films erzählt er jetzt von seinen ersten Worten und dem Lieblingsgetränk des Vaters. Dies ist für eine kritische Auseinandersetzung mit der politischen Verstrickung Heinrich Georges eher unerheblich. Jan Georges emotionale Bindung zum Inhalt des Films zeigt sich in seiner letzten Aufnahme, als ihm angesichts des gestorbenen Vaters die Tränen kommen und seine Stimme versagt.

Wie soeben dargelegt, ist die Problematik der Distanz zum besprochenen Inhalt bereits bei Jan George gegeben. Dieser kann aber nur in seiner Funktion als Zeitzeuge und Sohn in den dokumentarischen Szenen mehr oder weniger kritische Argumente liefern.

Götz George nimmt dieselbe Stellung ein, darüber hinaus schlüpft er in den Spielszenen in die Rolle des eigenen Vaters. Er, als Heinrich George, verteidigt gleichzeitig sich selbst in der Rolle des Heinrich, auf einer Metaebene entschuldigt er aber als Götz seinen Vater. Durch die Argumentation der Rolle finden sich für den Sohn Möglichkeiten, seinen Vater von den Anklagepunkten freizusprechen, die gegen ihn erhoben werden.

²⁶⁷ George (2013), 10:30-10:44.

²⁶⁸ George (2013), 14:06-14:15.

Gleichzeitig aber, erhält Götz George die Möglichkeit, einmal in die Rolle des nie erreichten Vaters zu schlüpfen und seinen Platz einzunehmen. Irritierend sind hier Situationen zwischen Götz als Heinrich mit Berta Drews. Hier werden ödipale Züge ersichtlich. Der Sohn nimmt nicht nur die künstlerische Position des Vaters ein, er ist gleichzeitig Ehemann und sein eigener Vater. In der Interaktion mit seinem kindlichen Selbst in den Spielszenen, kann Götz George seinen Vater, den er selbst fast nur aus Erzählungen seiner Mutter kennt, so darstellen wie er sich seinen Vater gewünscht hätte.

So Götz George in einem Interview:

„Im Grunde war Heinrich George für mich ein Phantom. In der Zeit, in der ich ihn als kleiner Junge noch erlebt habe, arbeitete er permanent. Ich habe ihn erst inhaliert und richtig für mich in Anspruch genommen nach seinem Tod, durch die Erzählungen meiner Mutter und seiner Kollegen und Freunde und durch seine Filme. Und ich wollte ja einen Vater haben, als ich älter wurde. Die Erzählungen waren so gewaltig und so fulminant, und meine Mutter hing so an diesem Mann und hat ihn so geliebt und hat so um ihn gekämpft. Sie hat mir alles erzählt über ihn. Sie wollte das auch loswerden, das war wie eine Therapie für sie. Sie hatte einen kleinen Sohn, der immer fragte: Wie war er denn?“²⁶⁹

Durch den frühen Verlust des Vaters und das Fehlen eigener Erinnerungen, ergibt sich durch die Spielszenen eine Möglichkeit, diese Frage nach dem Vater in gewisser Form zu beantworten und sich selbst, nach der Vorlage der Erinnerung der Mutter, vor den Toren des Lagers Hohenschönhausen vom Vater zu verabschieden. Er nimmt sich quasi selbst in den Arm.

Obwohl Götz George in Interviews immer wieder betonte²⁷⁰, dass die Rolle des Heinrich Georges eine Rolle wie jede andere sei, gelingt das in der filmischen Umsetzung nicht.

6.5. Reaktionen der Presse

Bereits im Vorfeld der Premiere diskutierte man in der Presse über dieses Filmprojekt. Die Ausstrahlung des Films löste eine rege Diskussion in den deutschen Medien über Heinrich George aus. *George* wurde von vielen Seiten sehr kritisch beurteilt und warf erneut Fragen nach dessen Rolle im NS-Staat auf. Anlass zur Diskussion gab zum einen das im Film vermittelte Bild Heinrich Georges und die Form des Dokudramas. Vor allem aber die

²⁶⁹ Im Gespräch: Götz George online unter <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/im-gespraech-goetz-george-ich-bin-jetzt-ein-freier-mensch-12289467.html> (19.11.2014, 02:42).

²⁷⁰ Im Gespräch: Götz George online unter <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/im-gespraech-goetz-george-ich-bin-jetzt-ein-freier-mensch-12289467.html> (19.11.2014, 02:42).

Tatsache, dass Götz George im Film seinen eigenen Vater verkörpert, war für viele ein Anstoß zur Kritik.

„Durch die Verpflichtung von Götz George tilgt der Film den Rest von Distanz, der selbst bei großen Schauspielern immer noch zwischen Akteur und Rolle besteht. Und durch die nahtlose Verzahnung von Spiel-, Archiv- und Dokumentarszenen lähmt er unser Vermögen, zwischen fiktiven, historischen und subjektiven Wahrheiten im filmischen Medium zu unterscheiden. Er macht uns zu Augenzeugen einer totalen Identifikation. Und er macht uns zu Opfern einer Überwältigungsstrategie, die umso wirkungsvoller ist, als sie im Gewand des Dokumentarischen auftritt.“²⁷¹

Andreas Kilb schreibt hier von der Gefahr, die vom Dokudrama hinsichtlich einer objektiven, distanzierten Geschichtsvermittlung ausgehen, die durch die Darstellung des Vaters durch den Sohn noch deutlicher wird.

Jaques Schuster schreibt in einem Kommentar zum Film:

„Es war eine schlechte Idee, Heinrich Georges Söhne die maßgeblichen Worte des Filmes zu überlassen. Eltern sind die Portalfiguren des Lebens. Die Kinder sind nur selten in der Lage, am Marmor ihrer Heroen zu kratzen. An Richard von Weizsäcker kann man es genauso beobachten wie am Soziologen Nicolaus Sombart (um nur zwei Söhne angebräunter Eltern zu nennen).“²⁷²

In der *Zeit* ist von einem „Making-of einer Erinnerung“²⁷³ die Rede, der Erinnerung Götz und Jan Georges an ihren Vater.

„Zwar ist *George* vom Regisseur Joachim Lang intensiv recherchiert und mit viel historisch- dokumentarischem Material angereichert worden; oft geht das Dokumentarische gleitend in neu gedrehte Szenen über. Durch die Dynamik der Zeitsprünge wird in dieser Teamworx-Produktion jedoch jeder Tatbestand milde und

²⁷¹ Kilb, Andreas: Fernsehfilm „George“ auf Arte. Endgültige Wahrheit kann sehr vorläufig sein online unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehfilm-george-auf-arte-endgueltige-wahrheit-kann-sehr-vorlaeufig-sein-12287022.html> (19.11.2014, 02:37).

²⁷² Schuster, Jaques: Götz George wäscht seinen angebräunten Vater weiß online unter <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article118234239/Goetz-George-waescht-seinen-angebraeunten-Vater-weiss.html> (19.11.2014, 01:22).

²⁷³ Kümmel, Peter: Fernsehfilm „George“. Das Leben ist schön online unter <http://www.zeit.de/2013/29/goetz-george-fernsehfilm-heinrich-george> (19.11.2014, 01:43).

unscharf, und Fragen nach Schuld und Täterschaft verwackeln, bis sie nicht mehr zu beantworten sind.“²⁷⁴

Bezüglich der Umsetzung des Stoffes in einem Dokudrama gibt es aber auch positive Stimmen:

„Doch hierzulande gibt es ja das Genre des Doku-Dramas. Oft zu Unrecht verhöhnt für seine Sperrigkeit, bietet es die Möglichkeit, auch einander widersprechende Deutungen zu einer runden Erzählung zu bündeln. Die Macher von "George" tun das meisterhaft – der Film ist zugleich eine Hymne an den Vater, das Porträt eines gefallenen Großkünstlers sowie ein Lehrstück über die Brüchigkeit kultureller Deutungshoheit. Schmerzlich genau gespielt, präzise recherchiert, hintsinnig montiert.“

„George ist eine Vater-Sohn-Geschichte mit nur einem Protagonisten. Man könnte von einer Übermalung sprechen: Götz George ersetzt das alte Bild vom Vater durch ein neues, mit dem er leben kann. Er steht nicht nur für das Bild Modell, er malt es auch selbst. [...] Er macht dem Vater das Geschenk eines großen posthumen Freispruchs, er spielt ihn als unschuldigen Künstler, der von den Zeitläuften überrollt wurde.“²⁷⁵

Positive Stimmen schreiben von der Darstellung einer Vater-Sohn-Beziehung, welche nicht nur auf die Geschichte der Georges beschränkt sei:

„Im Dokudrama 'George' ist Sohn Götz in der Rolle seines widersprüchlichen Vaters zu sehen. Kritiker werfen ihm vor, den Vater nicht nur zu spielen, sondern ihn auch nachträglich von jedem Nazi-Verdacht freisprechen zu wollen. Aber der Film erzählt mehr als nur die Familiengeschichte der Georges und ist deshalb sehenswert.“²⁷⁶

Peter von Becker vom *Tagesspiegel* schreibt in Bezug auf die Darstellung Heinrich Georges im Film:

„Anders als es der „Film ‚George‘ mit betroffenem Sohn und melodramatischem Flor suggeriert, war dieser George weder ein Umarmungsopfer des Propagandaministers Joseph Goebbels, noch war er selber nur blindlings vom ‚Spielen‘ besessen. Der massige Mann

²⁷⁴Kümmel, Peter: Fernsehfilm "George". Das Leben ist schön online unter <http://www.zeit.de/2013/29/goetz-george-fernsehfilm-heinrich-george> (19.11.2014, 01:43).

²⁷⁵Kümmel, Peter: Fernsehfilm "George". Das Leben ist schön online unter <http://www.zeit.de/2013/29/goetz-george-fernsehfilm-heinrich-george> (19.11.2014, 01:43).

²⁷⁶Gertz, Holger: Dokudrama in der ARD. George spielt George online unter <http://www.sueddeutsche.de/medien/dokudrama-in-der-ard-george-spielt-george-1.1729290> online unter (19.11.2014, 02:05).

war auch ein vitaler Lebemensch, in Saus und Rausch – während andere litten und starben.“²⁷⁷

Im Stern wird ebenfalls die fehlende kritische Auseinandersetzung mit der politischen Verantwortung des Schauspielers kritisiert.

„[...] denn 'George' wagt Ungeheuerlichkeiten wie die liebliche Musik, sobald Kriegsgefangene zu sehen sind, die ein Loblied auf Heinrich George anstimmen, der ihnen im Lager Hoffnung gegeben habe. Bei keinem wird erklärt, warum sie inhaftiert waren. Mehr als einmal bricht Georges rumpeliger Charme mit dem Ernst der Lage. [...] Die tiefschichtige Auseinandersetzung mit dem Künstler, der sich der Diktatur hingeeben hat, muss jemand anderes liefern.“²⁷⁸

7. Rekapitulation

Die Frage nach der Rolle Heinrich Georges im NS-Kulturbetrieb und seine damit verbundene Mitverantwortung an den Verbrechen des Nationalsozialismus war der Ausgangspunkt für diese Arbeit. In einem weiteren Schritt wurden die vorhandenen Biographien über Heinrich George anhand aussagekräftiger Quellen analysiert um den Umgang der Autoren mit den vorhandenen Quellen und deren Erkenntnisse, beziehungsweise Urteil kritisch zu hinterfragen.

Anhand der für diese Arbeit vorliegenden Materialien wurde deutlich, dass die bislang vorgelegten Biographen sich einer selektiven Darstellung und einseitigen Interpretation von Quellen bedienten. Es konnte gezeigt werden, dass in den Biographien die grundsätzliche Tendenz vorherrscht, Heinrich George zu entlasten und zu entschuldigen. Häufig stützte man sich auf die Aussagen von Kollegen und Weggefährten Georges. Dass deren Aussagen emotional gefärbt und deshalb hinsichtlich der kritischen Auseinandersetzung mit der Verantwortung des Schauspielers problematisch sind, wurde meist nicht näher hinterfragt. Die befragten Zeitzeugen waren oft selbst in den NS-Kulturbetrieb integriert. Ein nicht nur in Bezug auf Heinrich George häufig verwendetes Argument ist der Verweis auf den vorherrschenden Zwang, denen sich Schauspieler dieser Zeit ausgesetzt fühlten. Von diesem Standpunkt ausgehend müssten die Zeitzeugenaussagen selbst analysiert werden.

²⁷⁷ Becker, Peter von: Götz George spielt seinen Vater Heinrich. Pompös verklemmt.
<http://www.tagesspiegel.de/meinung/goetz-george-spielt-seinen-vater-heinrich-pompoes-verklemmt/8537582.html> (19.11.2014, 02:06).

²⁷⁸

Die Differenzen bei der Beurteilung Heinrich Georges ergeben sich aber häufig auch im Hinblick auf dessen Einsatz Kollegen und Freunde, die aufgrund rassistischer oder politischer Gründe vom Regime bedroht wurden. Im Rahmen dieser Arbeit fand eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Berichten statt. Als positives Beispiel kann hier zum Beispiel der Fall von Robert Müller angeführt werden. Dieser verlor durch seine jüdische Abstammung die Möglichkeit seinen Beruf auch nach 1933 weiterhin auszuüben. Müller durfte nach einem eingereichten Gesuch Georges und dessen Bewilligung in den 1940er Jahren in kleinen Rollen wieder im auftreten. Eine Reihe ähnlicher Berichte ergeben zusammen den belastenden Quellen ein sehr widersprüchliches, facettenreiches Bild des Schauspielers Heinrich George.

Ein weiteres immer wieder angeführtes Entschuldigungsargument war die künstlerische Besessenheit Heinrich Georges. Ein unstillbarer Spieltrieb habe im so scheinbar keine andere Wahl gelassen, als sich mit dem Regime zu arrangieren.

Einen ähnlicher Eindruck bezüglich der Beurteilungstendenz entstand auch in Bezug auf das „Heinrich George Archiv“ der Akademie der Künste in Berlin. Durch die sehr selektive Auswahl an zur Einsicht bereitgestellten schriftlichen Quellen entstand der Eindruck, dass von Seiten des Archivs die in dieser Arbeit vorherrschende kritische Auseinandersetzung mit der Rolle Heinrich Georges im NS-Kulturbetrieb nicht umfassend unterstützt wird.

Erst nach mehrmaligem Ansuchen, wurde seitens des Archivs zugesichert, die angeforderten Materialien zur Verfügung zu stellen. Diese zur Verfügung gestellten Materialien bestanden jedoch zum größten Teil aus Zeitungsartikeln, welche das 25-jährige Bühnenjubiläum und den 50. Geburtstag des Schauspielers oder dessen schauspielerisches Können thematisieren. Die gewünschten Quellen, wie zum Beispiel Korrespondenzen Heinrich Georges mit verschiedenen Personen, geschäftliche Unterlagen zu Georges Intendanz am Schiller-Theater und seiner Filmtätigkeit und Besetzungslisten des Schiller-Theaters während der Intendanz Georges, wurden nicht zur Verfügung gestellt.

Behält man die entlastenden Argumente bei der Analyse der Vielzahl an vorhandenen Quellen im Blick, so stellt sich bei genauerer Betrachtung dennoch die Frage, ob Georges Spieltrieb, der Wunsch seinen Freunden und Kollegen zu helfen und das Hochhalten der Kunst in allen Lebenslagen wirklich eine derart eindeutig positive Haltung Heinrich Georges von Nöten war um die Ausübung seines Berufs und die Sicherheit seiner Familie zu gewährleisten. Oder ob der Grad der öffentlichen Identifizierung Georges nicht vielmehr ein Indiz dafür ist, dass er

sich aufgrund seiner Karrieremöglichkeiten bereits zu Beginn des Regimes so deutlich in dessen Dienst stellte. Diese Frage wurde von den Biographen nicht gestellt. Die kritische Auseinandersetzung mit der Mitverantwortung Georges beginnt und endet gleichzeitig auch mit Vermutungen über die jeweilige Zwangslage in der sich George befand oder dem fehlenden Bewusstsein des Schauspielers auf welche Weise er für die Zwecke des Regimes missbraucht wurde.

Die angeführten Beispiele in dieser Arbeit zeugen von einer sehr einseitigen Auswahl der Quellen. So ist zum Beispiel die Auseinandersetzung mit Heinrich Georges Anwesenheit bei Joseph Goebbels Rede zum Totalen Krieg im Berliner Sportpalast 1943 ein herausragendes Beispiel für die vorherrschenden Versuche, George von jeglicher Schuld freizusprechen. Beginnend mit der Bildauswahl bis hin zum Verweis auf eine Studie, die eine nachträgliche Verfälschung des Wochenschaubeitrages, in dem George als Zuhörer zu sehen ist, beweisen soll wird für die erzwungene Anwesenheit des Schauspielers argumentiert. Dass durchaus Fotografien existieren, die George ohne gezwungen zu werden klatschend darstellen, ja sogar lächelnd mit der Hand zum Hitlergruß in die Luft gestreckt, wird von den Autoren gänzlich verschwiegen.

Im Rahmen der Filmanalysen sollte der Wert der Filme für die Nazipropaganda deutlich gemacht werden, um der Frage der Mitverantwortung Georges weiter auf den Grund zu gehen. Der Inhalt der Filme an sich wie die antisemitische Hetze in *Jud Süß* oder aber darüber hinaus auch speziell die Rolle Georges wie in *Hitlerjunge Quex* und *Kolberg* waren von essentieller Bedeutung für die politische Zielsetzung ihres jeweiligen Entstehungskontexts. Da auch hier oftmals das Argument vorgebracht wird, Heinrich George habe nicht freiwillig in diesen Filmen mitgewirkt, wurde der Versuch unternommen, dies zu bestätigen oder eine andere Perspektive darzustellen. Zeitzeugenberichte von Veit Harlan oder Fritz Hippler sind hier keine fundierten Quellen. Harlan und Hippler hatten selbst exponierte Stellungen im NS-Staat inne und der Verweis auf den Zwang entlastet gleichzeitig George wie sie selbst. Die Aufzeichnungen und Diktate von Joseph Goebbels stellten eine äußerst wichtige Quelle in der Erkenntnisfindung dar. Bei der Lektüre dieser 26 Bände umfassenden Aufzeichnungen wurde deutlich, dass der Propagandaminister zwar oft von Schauspielern schrieb, die nicht nach seinen Vorstellungen handelten oder sich weigerten eine Rolle zu spielen, wie dies bei Gustaf Gründgens oder Ferdinand Marian der Fall war. Über Heinrich George findet sich kein einziger negativer Eintrag was seinen Einsatz für das Regime betrifft. Das Gegenteil war, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, der Fall. Wenn sich George so vehement gesträubt hätte,

gewisse Rollen im Film zu übernehmen, wäre das mit großer Wahrscheinlichkeit auch in den Aufzeichnungen zu finden.

Mit dem Dokudrama *George* aus dem Jahr 2013 und der damit verbundenen erneuten Auseinandersetzung mit Heinrich George konnte ein Gegenwartsbezug hergestellt und so der aktuelle Stand der Diskussion um die Mittäterschaft Georges veranschaulicht werden. Wie anhand der Filmanalyse gezeigt werden konnte, überwiegend nach wie vor entschuldigende Argumente gegenüber der kritischen Beurteilung. Die Auswahl der befragten Zeitzeugen und die Besetzung der Rolle des Heinrich George mit seinem Sohn Götz sind beispielhaft dafür. Der Regisseur Joachim A. Lang verfasste als Begleitmaterial zum Film ein Buch mit dem Titel *Heinrich George – Eine Spurensuche*. In diesen Ausführungen des Regisseurs finden sich interessante Ansätze hinsichtlich der unterschiedlichen Perspektiven, aus denen die Karriere Georges betrachtet werden kann. Im Buch stellt der Regisseur die Mitschuld Georges fest und führt als Ziel des Films an, den Zuschauer durch die polyperspektivische Darstellung der Thematik zu einer kritischen Auseinandersetzung mit George anzuregen. Der Versuch, durch die Form des Dokudramas zu verhindern, dass der Zuseher zu sehr in die Spielhandlung hineinfühlt und die Distanz die für eine derartige Auseinandersetzung vonnöten ist, ist insofern nicht umgesetzt worden, als die dokumentarischen Elemente, sofern sie ein kritisches Licht auf George werfen, unkommentiert bleiben. Im Gegensatz dazu wird durch Familienerinnerungen und Erzählungen von George wohlgesinnten Kollegen seine künstlerische Genialität und Menschlichkeit herausgestellt und schließlich das Leiden des Schauspielers in Haft intensiv behandelt werden.

8. Fazit

Die Frage nach der politischen Einstellung Heinrich Georges kann mangels fundierter Quellen nicht eindeutig beantwortet werden. Selbst, wenn man die Mitwirkung in den besprochenen Propagandafilmen außer Acht lässt, deuten Selbstzeugnisse des Schauspielers, die Wahrnehmung seiner Person in der NS-Presse und die Kommentare des Propagandaministers Joseph Goebbels darauf hin, dass George keineswegs ein Opfer seiner künstlerischen Besessenheit war, das von den Nazis für ihre Zwecke missbraucht wurde. Heinrich George nahm in einer Häufigkeit durch Worte und Taten positiv zu Führer und Regime Stellung, dass eine derartige Annahme nicht haltbar ist. George konnte in der Zeit des Nationalsozialismus die größten Erfolge seiner Karriere erzielen und war wahrscheinlich auch deshalb gewillt, in bestimmten Situationen über die Verbrechen, deren Verübung George

durch die Mitwirkung in beispielsweise *Jud Süß* mitzutragen hat, hinwegzusehen. Dieses Wegschauen beschrieb Feuchtwanger auch in seinem Brief an die Schauspieler von *Jud Süß*:

„Sie lieben den Beifall, Ihr Herz und ihr Ohr dürsten nach Applaus. Gewiss hat der Applaus, der zuerst in Berlin und dann in Venedig Ihnen zuteil wurde, für eine kurze Weile die unbehaglichen Stimmen übertäubt, die sich – ich nehme es zu Ihren Gunsten an – in Ihnen regten.“²⁷⁹

Die Verantwortung des Schauspielers bleibt aber über alle Entschuldungsversuche bestehen und macht Heinrich George, wenn nicht zu einem Mittäter, dann zumindest zu einem sehr populären und äußerst willigen Sprachrohr für die Verbreitung NS-Ideologie.

²⁷⁹ Feuchtwanger (1972), 210.

9. Didaktische Überlegungen

Diese folgenden Ausführungen sollen einen Ansatz darstellen, das Thema dieser Arbeit auch für Schülerinnen und Schüler so aufzubereiten, dass auch ohne den gesamten Quellengrundstock ein nachhaltiger Nutzen aus der Auseinandersetzung mit dem in dieser Arbeit wissenschaftlich behandelten Thema entsteht.

Schülerinnen und Schüler – so zeigt es auch die eigene Schulerfahrung – werden im Laufe ihrer Schullaufbahn nur sehr selten angehalten, sich Quellen auseinanderzusetzen. Diese müssen auch auf ihre Zuverlässigkeit befragt werden, doch Lehrpersonen neigen häufig dazu, Schülerinnen und Schülern, Inhalte als gegeben zu erläutern und geben keinen Anreiz dazu, sich kritisch mit diesen Inhalten auseinanderzusetzen. Sei es die Befragung von Quellen oder die kritische Filmanalyse, beides findet im Schulalltag nur wenig Platz. Gerade beim Medium Film wird immer wieder die Problematik deutlich, dass man geneigt ist, sich einen Film in voller Länge anzusehen, ohne aber danach einen Diskurs innerhalb der Klasse anzuregen.

Zwar beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit der Person Heinrich George, doch kann in einem weiteren Schritt auch von einer Analyse des allgemeinen Umgangs mit Quellen gesprochen werden. Diese Arbeit hat gezeigt, wie subjektiv beziehungsweise einseitig verschiedenste Arten von Quellen oftmals befragt werden und wie konträr die daraus resultierenden Ergebnisse sind. Dies geschieht auch beim Medium Film.

Kein Film ist unbeeinflusst von seinem Entstehungskontext. Soziale, wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Zusammenhänge des Entstehungszeitraums eines Films wirken direkt auf diesen ein, wie diese Arbeit auch gezeigt hat. Auch die Filmschaffenden – Regisseure, Schauspieler und Auftraggeber – wirken logischerweise direkt auf das Endergebnis des Films mit ein.

Um sich mit der Komplexität der Aufgabe einen Film auch hinsichtlich seines kulturgeschichtlichen Wertes einordnen zu können, muss ein sehr fundiertes Basiswissen vorhanden sein.

Um eine produktive Auseinandersetzung mit dem Thema zu gewährleisten, eignen sich Schülerinnen und Schüler ab der zweiten Hälfte der Sekundarstufe II. In diesem Alter besitzen Schülerinnen und Schüler meist das nötige Welt- und Fachwissen um sich konstruktiv mit einer eher komplexen Thematik auseinanderzusetzen.

Ein Ansatz für die produktive und kritische Auseinandersetzung mit dem Thema dieser Arbeit wäre der nun im Folgenden erläutert.

Die Schülerinnen und Schüler einer Klasse sollen während eines länger währenden Projekts die Grundzüge der systematischen Filmanalyse erlernen um diese dann in einem nächsten Schritt auch anwenden zu können.

Wichtig für die Propagandafilme der NS-Zeit ist hier, die Filme in kurzen Sequenzen vorzuführen und diese unmittelbar danach durch einen kritischen Diskurs zu dekonstruieren, da das Lernziel bei der Vorführung zu langer Ausschnitte nicht erreicht werden kann. Es gilt, die gesellschaftspolitische Situation des Entstehungszeitraums, die zeitgenössische Rezeption und der heutige Umgang mit Propagandafilmen dieser Zeit herauszuarbeiten.

Auch das Dokudrama *George* würde sich für eine Analyse an dieser Stelle eignen, da es den heutigen Umgang mit der NS-Vergangenheit sehr gut darstellt.

Ziel dieser Auseinandersetzung mit dem Medium Film ist es, die Schülerinnen und Schüler dazu anzuregen, auch Unterhaltungsmedien wie den Film abseits ihrer künstlerischen und inhaltlichen Ausgestaltung zu betrachten, da Inhalt und Aussage eines Filmes unmittelbar von äußeren Faktoren, wie zum Beispiel der besagte Entstehungskontext, beeinflusst werden.

Literatur- und Quellenverzeichnis

I. Monographien

- Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs. Stuttgart: Ferdinand Enke 1969.
- Baird, Jay W.: Hitler's War Poets: Literature and Politics in the Third Reich. Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- Ballhausen, Hanno: Chronik des Zweiten Weltkriegs. Gütersloh, München: Chronik 2004.
- Berger, Heinrich M.: Heinrich George im Film seiner Zeit. Wiesbaden-Breckenheim: Deutsche Gesellschaft für Filmdokumentation 1975 (Texte 2).
- Blum, Heiko R.: Götz George. Beruf: Schauspieler. Berlin: Henschel 2003.
- Claus, Horst: Filmen für Hitler. Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2013.
- Daiber, Hans: Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers. Stuttgart: Günther Neske 1995.
- Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf: Droste 1983.
- Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf: Droste 1987.
- Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld: transcript 2011.
- Fetscher, Iring: Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast 1943 »Wollt ihr den totalen Krieg?«. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998.
- Fricke, Kurt: Spiel am Abgrund. Heinrich George. Eine politische Biographie. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2000.
- Giesen, Rolf / Hobsch, Manfred: Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches, Dokumente und Materialien zum NS-Film. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2005.
- Gherke, Ulrich: Heinrich George – Anfang und Ende in Kolberg. Stationen einer Schauspielkarriere. Hamburg: Peter Jancke 2005 (Beiträge zur Geschichte der Stadt Kolberg und des Kreises Kolberg-Körlin 30).

- Huber, Karl-Heinz: Jugend unterm Hakenkreuz. Berlin, Frankfurt am Main, Wien: Ullstein 1982.
- Hollstein, Dorothea: »Jud Süß« und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1983 (Ullstein Materialien).
- Jacobs, Olaf (Hg.) / Lorenz, Theresa: Wissenschaft fürs Fernsehen. Dramaturgie, Gestaltung, Darstellungsformen. Berlin: Springer VS 2014.
- Kanzog, Klaus: »Staatspolitisch besonders wertvoll«. Ein Handbuch zu 30 deutschen Filmen der Jahre 1934 bis 1945. München: diskurs film 1994 (Münchner Beiträge zur Filmphilologie 6).
- Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme. Band 12 Jahrgang 1942/43. Berlin: Ulrich J. Klaus 2001.
- Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme. Band 11 Jahrgang 1940/41. Berlin: Ulrich J. Klaus 2000.
- Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme. Band 13 Jahrgang 1944/45. Berlin: Ulrich J. Klaus 2002.
- Korte, Helmut: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Erich Schmidt 2010⁴.
- Kracauer, Siegfried: Studien zu Massenmedien und Propaganda. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Kremeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München, Wien: Carl Hanser 1992.
- Lang, Joachim A.: Heinrich George. Eine Spurensuche. Leipzig: Henschel 2013.
- Laregh, Peter: Heinrich George. Komödiant seiner Zeit. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1996.
- Loiperdinger, Martin: Märtyrerlegenden im NS-Film. Opladen: Leske 1991.
- Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Tübingen: Niemeyer 1991.
- Maser, Werner: Heinrich George. Mensch aus Erde gemacht. Die politische Biographie. Berlin: Edition Q 1998.
- Mannes, Stefan: Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. Köln: Teiresias 1999.

- Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Berlin: Henschel 1998.
- Müller, Klaus Detlef: Bertolt Brecht. Epoche, Werk, Wirkung. München: C.H. Beck 2009.
- Noack, Frank: Veit Harlan »Des Teufels Regisseur«. München: belleville 2000.
- O'Brien, Mary-Elizabeth: Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich. Columbia: Camden House 2004.
- Piscator, Erwin / Hoffmann, Ludwig (Hg.): Schriften 1. Das politische Theater. Berlin: Henschel Kunst und Gesellschaft 1968.
- Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien ÖBV 1991.
- Rentschler, Eric: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife. Cambridge, London: Harvard University Press 1996.
- Reimertz, Stephan: Max Beckmann. München: Luchterhand Literaturverlag 2003.
- Trepte, Curt / Wardetzky, Jutte: Hans Otto. Schauspieler und Revolutionär. Berlin: Henschelverlag 1970.
- Zentner, Christian: Adolf Hitlers Mein Kampf. Eine kommentierte Auswahl. Berlin: Ullstein 2009²⁰.

II. Sammelbände

- Heidenreich, Bernd / Neitzel, Sönke (Hg.): Medien im Nationalsozialismus. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010.
- Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Wien: Picus 1995.
- Koebner, Thomas (Hg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München: Edition Text+Kritik 1997.
- Mead, Margaret / Métraux, Rhoda (Hg.): The study of culture at a distance. New York: Berghahn Books 2000.
- Przyrembel, Alexandra, / Schönert, Jörg (Hg.): »Jud Süß«. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild. Frankfurt am Main, New York: Campus 2006.
- Schaber, Willi (Hg.): Aufbau Reconstruction. Dokumente einer Kultur im Exil. New York: Overlook Press 1972.

- Segberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. München: Wilhelm Fink 2004 (Mediengeschichte des Films 4).

III. Wissenschaftliche Artikel

- Culbert, David: *Kolberg: Goebbels Wunderwaffe* as Counterfactual History. In: Historical Reflections 35/2 (2009), 125-141.
- Ebbrecht, Tobias / Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als *historisches Ereignisfernsehen* – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: MEDIENwissenschaft 3 (2008), 250-255
- Moltmann, Günther: Goebbels' Rede zum totalen Krieg am 18. Februar 1943. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 12/1 (1964)
- Sheffi, Na'ama: Jews, Germans and the Representation of Jud Süß in Literature and Film. In: Jewish Culture and History 6/2 (2003), 25-42.
- Rentschler, Eric: Emotional Engineering: Hitler Youth Quex. In: Modernism/Modernity 2/3 (1995), 23-44.
- Schilde, Kurt: Hitlerjunge Herbert Norkus und 'Hitlerjunge Quex'. Der Tod eines Jugendlichen 1932 in Berlin – Vorlage für einen Roman und Film. In: Grebe, Katharina / Schädler, Johannes (Hg.), "Sorge und Gerechtigkeit – Werkleute im sozialen Feld ...". Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Norbert Schwarte. Frankfurt am Main: Verlag der Gesellschaft zur Förderung arbeitsorientierter Forschung und Bildung 2004, 307-327.
- Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart. In: Korte, Barbara / Paletschek, Sylvia (Hg.): History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld: transcript 2009, 147-165.
- Tegel, Susan: "The Demonic Effect": Veit Harlan's Use of Jewish Extras in *Jud Süß* (1940). In: Holocaust and Genocide Studies 14/2 (2000), 215-241.

IV. Dissertationen

- Mesalla, Horst: George. Versuch der Rekonstruktion der schauspielerischen Leistung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Publizistik. Berlin: 1969.

V. Internetquellen

- Becker, Peter von: Götz George spielt seinen Vater Heinrich. Pompös verklemmt online unter <http://www.tagesspiegel.de/meinung/goetz-george-spielt-seinen-vater-heinrich-pompoes-verklemmt/8537582.html> (19.11.2014, 02:06).
- <http://data.onb.ac.at/rec/baa355460> (20.9.2014, 14:53)
- Gertz, Holger: Dokudrama in der ARD. George spielt George online unter <http://www.sueddeutsche.de/medien/dokudrama-in-der-ard-george-spielt-george-1.1729290> online unter (19.11.2014, 02:05).
- Heinrich George. Aufbau Verlag zieht Biographie zurück. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 203 (31.August 1996), 29 online unter https://www.genios.de/443/document/FAZ_F19960831HEIGEO-100 (14.06.2014, 07:53)
- *Hermine und die sieben Aufrechten* (R.: Frank Wysbar und Heinz Paul D 1934) online unter <http://www.fwm-stiftung.de/movie/365> (23. September 2014, 22:31).
- Hitler-Forscher Werner Maser gestorben. In: Die Welt (14. Juli 2007) online unter http://www.welt.de/welt_print/article801242/Hitler-Forscher-Werner-Maser-gestorben.html (23.09.2014, 12:13).
- Lichtspielgesetz vom 16.2.1934 online unter <http://www.kinematographie.de/LSG1934.HTM#name32> (31.03.2014 23:46).
- Müller, Rolf-Dieter: Hitler – auch nur ein Opfer? In: Der Spiegel 32 (1994), 40-42 online unter <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13684148> (23.09.2014, 12:17).
- Nürnberger Gesetze online unter http://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0007_nue_de.pdf (25. 08. 2014, 21:57).
- Jud Süß. Sache Oppenheimer. In: Der Spiegel 38/1965 online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46274147.html> (2.12.2014, 02:41).
- http://www.ufa.de/company/units/ufa_fiction/ (2.11.2014, 21:10).
- Sonderpreis für UFA FICTION-Produktion GEORGE. Joachim A. Lang, Götz George und Jan George erhalten den Deutschen Fernsehpreis für „Besondere Leistungen“ online unter http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53565/Deutscher_Fernsehpreis_für_„Besondere_Leistung“_für_UFA_FICTION-P (2.11.2014, 21:13).

- GEORGE – starke Quote für Erstausstrahlung auf ARTE online unter http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53100/GEORGE_-_starke_Quote_für_Erstausstrahlung_auf_ARTE (11.11.2014, 19:20).
- TV-Quoten: George Flop, DFB-Frauen Top online unter <http://www.spiegel.de/kultur/tv/george-abend-holt-schlechte-quoten-dfb-team-a-913024.html> (11.11.2014, 19:24).
- Deutscher Fernsehpreis 2013 online unter http://www.ufa.de/presse/news/?s=/53578/Deutscher_Fernsehpreis_2013 (11.11.2014, 19:53).
- <http://www.swr.de/george/-/id=13854160/1r2gpxo/index.html> (14.11.2014, 20:00).
- Kilb, Andreas: Fernsehfilm „George“ auf Arte. Endgültige Wahrheit kann sehr vorläufig sein online unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehfilm-george-auf-arte-endgueltige-wahrheit-kann-sehr-vorlaeufig-sein-12287022.html> (19.11.2014, 02:37).
- Schuster, Jaques: Götz George wäscht seinen angebräunten Vater weiß online unter <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article118234239/Goetz-George-waescht-seinen-angebraeunten-Vater-weiss.html> (19.11.2014, 01:22).
- Kümmel, Peter: Fernsehfilm “George“. Das Leben ist schön online unter <http://www.zeit.de/2013/29/goetz-george-fernsehfilm-heinrich-george> (19.11.2014, 01:43).
- Widersprüchlicher Jahrhundertschauspieler. Regisseur Joachim Lang über seinen Heinrich George Film online unter <http://www.swr.de/swr2/kultur-info/kulturgespraech/heinrich-george-film/-/id=9597128/nid=9597128/did=11781450/95eft2/index.html> (14.11.2014, 00:17).
- Im Gespräch: Götz George online unter <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/im-gespraech-goetz-george-ich-bin-jetzt-ein-freier-mensch-12289467.html> (19.11.2014, 02:42).

VI. Zeitungen, Zeitschriften

- Atals Filmverleih Gmbh (Hg.): 30. Januar 1945. Uraufführung in La Rochelle und Berlin. Kolberg, ein zeitgeschichtliches Dokument. Frankfurt: August Osterrieth (Atlas Filmhefte 61), 10. (BArch FilmSG1 9122I).

- Berliner Zeitung am Mittag 67/43 (19.02.1943).
- Berliner Lokalanzeiger 58/229 (25. September 1940).
- Braumüller, Wolf: Heinrich George, der große deutsche Volksdarsteller. In: Frankfurter Volksblatt (7.2.1937).
- Dargel, F.A.: „Kolberg“ – Fanal für die Gegenwart. Zu der Uraufführung in La Rochelle und in Berlin. In: Berliner illustrierte Nachtausgabe 26 (31. Jänner 1945).
- Er führt die Herzen empor. Gespräch mit Heinrich George, dem Fünfziger. In: Berliner Lokalanzeiger 61/241 (8.10.1943), 3.
- Filmwelt 37 (1933).
- Filmdienst 4 (2008).
- George Heinrich: Wenn der Führer ins Theater kommt. In: Berliner Lokalanzeiger 57/49 (20. April 1939).
- Gez. Dr. Br.: Generalintendant Heinrich George. Feierliche Ernennung durch Reichsminister Goebbels zum 50. Geburtstag. In: Berliner Morgenpost (10.10.1943).
- Gez. Mr.: Heinrich George schreibt den Soldaten. Eine Unterredung und ein Brief. In: Münchner neueste Nachrichten 96/281/282 (9./10. Oktober 1943).
- Kundgebungen deutscher Künstler für Adolf Hitler. In: Völkischer Beobachter 46/306 (2. November 1933).
- Völkischer Beobachter (13.09.1933).
- Reichsfilmblatt Nr.88 (18.09.1933).
- Staatsdarsteller und Volksdarsteller. Zum 50. Geburtstag Heinrich Georges. In: Hannoversche Zeitung (8.10.1943).

VII. Primärquellen

- Brief Heinrich Georges an Hans Hinkel vom 13. Mai 1944 (BArch: RKK 2600/63, 18).
- Brief Heinrich Georges an Hans Hinkel vom 5. Mai 1944 (BArch: R/109/I, 2782).
- Dokument zu den Ergebnissen der Besucherzahlen und Einnahmen der Filme (BArch R 55/20729).
- Drews, Berta: Heinrich George. Ein Schauspielerleben. Hamburg: Rohwolt 1959

- Feuchtwanger, Lion: Offener Brief an einige Berliner Schauspieler. In: Schaber, Willi (Hg.): Aufbau Reconstruction. Dokumente einer Kultur im Exil. New York: Overlook Press 1972.
- Gregor, Joseph: Meister deutscher Schauspielkunst. Kraus. Klöpfer. Jannings. George. Bremen, Wien: Carl Schünemann 1939.
- Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. München, New Providence, London, Paris: Saur 1993-2006 (Teil I und II).
- Gallwitz, Klaus, Uwe M. Schneede u.a. (Hg.): Max Beckmann Briefe. Band II. München: Piper 1994.
- Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme. Gütersloh: Sigbert Mohn 1966.
- Hildebrandt, Fritz: ...ich soll dich grüßen von Berlin. München: Franz Ehrenwirth 1979⁵.
- Hinkel, Hans (Hg.), Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin: Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft 1937.
- Hippler, Fritz: Die Verstrickung, Düsseldorf: Mehr Wissen ca.1981.
- Ihering, Herbert: Von Joseph Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute. Heidelberg, Berlin, Leipzig: Hüthig & Co. 1942.
- Kobán, Ilse: Walter Felsenstein. Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente. Berlin: Edition Hentrich 1991.
- Müller, Robert / Fraenger, Wilhelm u.a.: Brief an sowjetische Kommandantur. Berlin: Heinrich George Archiv.
- Schenzinger, Karl Aloys: Der Hitlerjunge Quex. München: Zeitgeschichte-Verlag Wilhelm Andermann 1940.
- Schaber, Willi (Hg.): Aufbau Reconstruction. Dokumente einer Kultur im Exil. New York: Overlook Press 1972.
- Schreiben von Dr. Joseph Goebbels an Hans Heinrich Lammers vom 19. September 1940 (BArch R 43 II/389).
- Schreiben von Heinrich Himmler vom 30. September 1940 (BArch 159/2600007703).
- Schröder, Ernst: Das Leben – verspielt. Frankfurt am Main: S. Fischer 1978.
- Speer, Albert: Erinnerungen. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1969.
- Stemplinger, Eduard: Von berühmten Schauspielern. München: R. Piper & Co. 1939.

- Werbe und Pressedienst der Terra Filmkunst GmbH (Hg): Werbehelfer Jud Süß (BArch FilmSG1 8336 I).
- Weinschenk, H. E.: Schauspieler erzählen. Berlin: Wilhelm Limpert 1941.
- Weinschenk, H. E.: Wir von Bühne und Film. Berlin: Limpert 1939.
- Weisenborn, Günther: Der gespaltene Horizont. Niederschriften eines Außenseiters. München, Wien, Basel: Kurt Desch GmbH 1964.

VIII. Wochenschaubeiträge

- Deutsche Wochenschau Nr. 651 (24.02.1943), Bundesarchiv Berlin.

IX. Filmquellen

- *Hitlerjunge Quex* (R.: Albert Steinhoff D 1933)
- *Jud Süß* (R.: Veit Harlan D 1940)
- *Kolberg* (R.: Veit Harlan D 1945)
- *George* (R.: Joachim A. Lang D 2013)
- *Verführung und Verbrechen. Propagandafilme im Dritten Reich* (Bonusmaterial *Jud Süß – Film ohne Gewissen* R.: Oskar Roehler. D 2010.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Schauspieler Heinrich George und der Beurteilung seiner politischen Verstrickung und Stellung im NS-Kulturbetrieb sowie mit einer Auswahl an Propagandafilmen dieser Zeit, in welchen George tragende Rollen verkörperte.

Eine quellenkritische Analyse der bislang vorgelegten Biographien zu Heinrich George soll sowohl einen Einblick auf dessen Karrierestationen als auch eine Offenlegung der vorherrschenden Beurteilungstendenzen darstellen.

Um wichtige Informationen über die nationalsozialistische Filmpolitik zu erhalten, wird in der Arbeit kurz auf diese eingegangen. Diese Informationen sind auch für die nachfolgende Analyse der NS-Propagandafilme *Hitlerjunge Quex* von Albert Steinhoff aus dem Jahr 1933, *Jud Süß* aus dem Jahr 1940 und *Kolberg* aus dem Jahr 1945, beide von Veit Harlan, von Bedeutung. Im Rahmen dieser Filmanalysen wird auch auf die gesellschaftspolitische Situation der jeweiligen Entstehungszeiträume eingegangen.

Um den einen Bogen in die Gegenwart zu spannen, ist das Dokudrama *George* aus dem Jahr 2013 von Joachim A. Lang ebenfalls Teil dieser Arbeit. Im Zusammenhang mit diesem Film wird die heutige Beurteilung des Schauspielers Heinrich George besprochen. Die Probleme bei der kritischen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und welcher Art der Umgang der Nachfahren mit der Rolle ihrer Vorfahren im NS-Staat ist, wird hier am Beispiel der Söhne Heinrich Georges gezeigt. Jan und Götz George, letzterer in der Hauptrolle des Films seinen eigenen Vater spielend, haben direkten Einfluss auf die Botschaft die der Film bezüglich der Beurteilung Heinrich Georges vermittelt.

Am Ende dieser Arbeit kann eine zwar nicht endgültige, aber durchaus kritischere Sichtweise auf die politische Verstrickung Heinrich Georges gezeigt werden, als es bis dato von verschiedenen Seiten, wie zum Beispiel aus der Sicht der Heinrich George Biographen, der Fall war.

Lebenslauf

Name: Katrin Lesslhumer

Geburtsort: Wels

Staatsbürgerschaft: Österreich

Wohnort: 1140 Wien

Familienstand: ledig

Ausbildungsweg:

1995-1999 Volksschule Prambachkirchen

1999-2007 Gymnasium Dachsberg

2008-2009 Bachelorstudium Betriebswirtschaft (Wirtschaftsuniversität Wien)

2009-2013 Bachelorstudium Deutsche Philologie (Universität Wien)

2011-2014 Lehramtsstudium Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung und
Deutsch (Universität Wien)