



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„'Die Besetzung ist das Kardinalproblem der
Wirksamkeit eines Films!'¹ – Rollenbesetzung von
Schauspielerinnen im 'Dritten Reich' bis 1939“

verfasst von / submitted by

Isabelle Pachta-Reyhofen BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

¹ Rede Joseph Goebbels vor der *Reichsfimkammer* 1937, zitiert in: Courtade, Francis: *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1975, 9.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1 Thema und Ziel dieser Arbeit.....	4
1.2 Quellen	6
1.3 Methoden	8
2. Filmpolitische Maßnahmen nach der „Machtergreifung“	11
2.1 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und der „Deutsche Film“	11
2.2 Das „Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer“	13
2.3 Das „Lichtspielgesetz“ von 1934.....	13
2.4 Weitere Eingriffe in der Filmproduktion bis 1945	14
2.5 Sozialleistungen für „arische“ Schauspielrinnen und Schauspieler	15
2.6 Der Paritätische Filmnachweis	16
3. Ein Starsystem nach dem Vorbild Hollywoods.....	18
3.1 Die Entstehung des Starsystems in den USA und die Adaptierung im Nationalsozialismus	18
3.2 Der (weibliche) Starkult der UFA	20
4. Einflussfaktoren für eine erfolgreiche Karriere beim Film.....	24
4.1 Wirtschaftlicher Erfolg.....	24
4.2 Politische Haltungen der Schauspielerinnen	28
4.3 Persönliche Präferenzen	34
4.3.1 Hitlers Lieblingsliste	34
4.3.2 Goebbels` Liebschaften in der Filmbranche	37
4.3.3 Aufstieg und Fall zweier Filmkarrieren	43
5. Sondergenehmigungen für (jüdische) Filmschauspielerinnen	48
6. Weibliche Filmfiguren im Kino des Nationalsozialismus	56
6.1 Das Frauenbild in der Realität und im Film	56
6.2 Stereotype Charaktere und ihre Darstellerinnen	59

6.2.1 Die „Dame von Welt“	60
6.2.2 Die „Femme fatale“	64
6.2.3 Die „Opferbereite“	70
6.2.4 Das „Mädchen von Nebenan“	74
6.2.5 Das „Revuegirl“	77
7. Der Wandel der Filmindustrie im Zweiten Weltkrieg	81
8. Conclusio	83
9. Literaturverzeichnis.....	85
10. Anhang	90

1. Einleitung

1.1 Thema und Ziel dieser Arbeit

„Keine Industrie steht seit dem 30. Januar 1933 so stark und so fortwährend in dem Scheinwerferlicht der Regierung und der Partei wie die Filmindustrie“², so der Filmschriftsteller Oskar Kalbus im Jahr 1935. Das Theater und insbesondere der Film bildeten eine der Bereiche, in denen Frauen besonders Karriere machen und viel Geld verdienen konnten. Die Zeithistorikerin Sybille Steinbacher geht darüber hinaus und vermutet, „(...) dass sich tatsächlich Schauspielerinnen noch besser als ihre männlichen Kollegen eigneten, zu Stars zu avancieren, da typische Merkmale wie glamouröse Ausstrahlung oder divenhaftes Auftreten in der kollektiven Imagination eher weiblich als männlich besetzt waren.“³ Zudem erfüllten sie für Frauen eine Art Vorbildfunktion und bildeten zugleich für Männer erotische Wunschträume. Es wurden auch immer mehr Hauptrollen mit weiblichen Darstellern besetzt, da die Mehrzahl der Kinogänger bereits vor dem Zweiten Weltkrieg Frauen waren.⁴ Umso erstaunlicher ist es, dass es über dieses Thema so wenig wissenschaftliche Analysen gibt. Gerade wenn es um weibliche Darsteller geht, ist der Forschungsstand recht dünn.

Daher soll sich vorliegende Masterarbeit sich mit der Film-Rollenbesetzung dieser Schauspielerinnen in der Zeit Nationalsozialismus bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges beschäftigen. Es wird ein Versuch unternommen, die verschiedenen Gründe für ein Rollenangebot herauszufiltern. Darüber hinaus soll auch analysiert werden, welche stereotypen Filmcharaktere die Darstellerinnen auf die Leinwand projizieren sollten.

Durch die „Machtergreifung“ 1933 bzw. den darauf folgenden, gesetzlichen Änderungen innerhalb des Film- und Theaterwesens, verließen viele Künstlerinnen und Künstler (un-)freiwillig das Land.⁵ Das erste Kapitel beschäftigt sich daher mit den rechtlichen Maßnahmen, die im Film- und Theaterbereich für so viele Kunstschaffende die berufliche Lage über

² Kalbus, Oskar: *Vom Werden deutscher Filmkunst*, Band 2: Der Tonfilm. Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst 1935, 101.

³ Steinbacher, Sybille: *Volksgenossinnen: Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007, 155.

⁴ Vgl. ebenda, 155., vgl. auch Bechdorf, Ute: *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde E.V. 1992, 13.

⁵ Vgl. Romani, Cinzia: *Die Filmdiven des Dritten Reichs. Stars zwischen Kult und Terror*. Rom: Gremese 2001 (Erstauflage 1982), 11.

Nacht veränderte. Der „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ und selbsternannter „Schirmherr des deutschen Films“, Joseph Goebbels, wusste um die Wichtigkeit der Filmschaffenden. Er begann ein Starsystem nach dem Vorbild Hollywoods zu schaffen, um die Künstlerinnen an sich und das System zu binden.⁶ Ein kurzer Exkurs soll in einem weiteren Kapitel dieses Starsystem, welches offiziell keines sein sollte, beleuchten.

Die Filmdarstellerinnen hatten oft sehr unterschiedliche Vorleben. Manchen Schauspielerinnen gelangen bis dahin schon große Karrieren beim Stummfilm oder am Theater, andere wiederum machten erst im Nationalsozialismus Karriere.⁷ Eine Forschungsfrage wird daher sein, aus welchen Gründen oder mit welchen Voraussetzungen eine Schauspielerin Rollenangebote bekommen hat. Verschiedene Aspekte, wie z.B. Linientreue, Publikumsmagneten, sowie persönliche Sympathien, werden in Betracht gezogen und anhand von bekannten Schauspielerinnen wie Zarah Leander und Paula Wessely, aber auch (heute) unbekannten Schauspielerinnen wie Hilde Krahle oder Renate Müller und ihren Karrierewegen dargestellt. Im daran anschließenden Kapitel werden die so genannten „Sondergenehmigungen“ für einzelne jüdische Künstlerinnen, wie z.B. Heinz Rühmanns zweite Ehefrau Hertha Feiler, thematisiert, die oft nach undurchschaubaren Kriterien vergeben wurden.⁸

Die zweite Forschungsfrage beschäftigt sich mit den Figuren, die die jeweilige Schauspielerin in einem Film verkörpern sollte. Welche stereotypen Charaktere wurden dargestellt und warum gab es diese überhaupt in dieser scheinbaren Vielfalt im Nationalsozialismus? Welche Schauspielerin wurde dafür jeweils eingesetzt? Die hier ausgewählten Schauspielerinnen stehen natürlich immer stellvertretend für eine Reihe an ähnlichen Frauentypen, die das Bild der Frau prägen sollten. In Bezug auf Rollenvorbilder im Kino wird auch ein Kapitel über den Vergleich zwischen weiblicher Realität und Filmfigur hergestellt.

Aufgrund der Fülle dieses Themas beschränkt sich diese Arbeit auf den Zeitraum der „Machtergreifung“ 1933 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges 1939. Bedingt durch die sozialen Umstände änderte sich mit Beginn des Krieges auch inhaltlich im Film einiges. Die viel bearbeiteten Propagandafilme, die gerade durch den Krieg vermehrt produziert wurden und auch ein neues Frauenbild auf die Leinwand projizierten, sollen daher nicht mehr Teil dieser Arbeit sein.

⁶ Vgl. ebenda, 36f.

⁷ Vgl. ebenda, 36f.

⁸ Vgl. Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1969, 254f.

1.2 Quellen

Die Quellenlage zu diesem spezifischen Thema ist recht dünn. Zwar gibt es kaum einen filmhistorischen Zeitabschnitt, der mehr diskutiert und beleuchtet wurde als der Film im Nationalsozialismus, allerdings zielen die meisten wissenschaftlichen Werke auf die Thematik Film und Propaganda ab. Auch über die Filmindustrie im Dritten Reich gibt es eine recht gute Quellenlage. Verwendung in dieser Arbeit zum Film im Nationalsozialismus finden die umfassenden Werke *Der deutsche Film*⁹ von Bugoslaw Drewniak und *Nationalsozialistische Filmpolitik*¹⁰ von Gerd Albrecht.

Mit der Situation von Filmschauspielern, insbesondere von Filmschauspielerinnen, haben sich jedoch noch Wenige beschäftigt. Eine umfassende Analyse über Künstlerinnen und Künstler im „Dritten Reich“ ist jedoch das Werk *Führertreu und gottbegnadet*¹¹ vom Zeithistoriker Oliver Rathkolb. Auch eine Dissertation von 1973 mit dem Titel *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*¹² von Wolf-Eberhard August hat sich mit der Thematik auseinandergesetzt. Zudem gibt es neuere Untersuchungen einzelner berühmter Schauspielerinnen wie z.B. *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*¹³ vom Filmhistoriker Armin Loacker und *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*¹⁴ von Maria Steiner. über Paula Wessely, als auch über Goebbels wie das Werk *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*¹⁵ vom Goebbels-Biograph Felix Moeller. Auch in dem Sammelband *Die Schauspielerin*¹⁶ der Theater-, Film- und Medienwissenschaftlerin Renate Möhrmann beschäftigt sich ein Kapitel mit bekannteren Darstellerinnen im Nationalsozialismus. Darüber hinaus sind eine Vielzahl an Autobiographien einzelner Künstlerinnen erschienen wie z.B. *Ich war die Dame*¹⁷ von Lil Dagover oder *Nichts bleibt*

⁹ Drewniak, Boguslaw: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste Verlag GmbH 1987.

¹⁰ Vgl. Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1969.

¹¹ Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien: ÖBV-Publikumsverlag 1991.

¹² August, Wolf-Eberhard: *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung der Kunst und Gesellschaftspolitik in einem totalitären Staat am Beispiel des „Berufsschauspielers“*. München 1973, Diss.

¹³ Loacker, Armin: *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007.

¹⁴ Steiner, Maria: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.

¹⁵ Moeller, Felix: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin: Henschel Verlag 1998.

¹⁶ Möhrmann, Renate (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag 2000.

¹⁷ Dagover, Lil: *Lil Dagover. Ich war die Dame*. München: Schneekluth 1979.

immer so¹⁸, von Kristina Söderbaum sowie Tagebucheinträge von Goebbels, die in dieser Arbeit verwendet, aber auch aufgrund ihrer Subjektivität, kritisch hinterfragt werden.

Welche Filmrolle eine Schauspieler*in schlussendlich bekommen hat ist hingegen wesentlich besser dokumentiert, als warum jemand ein Angebot bekommen hat. Hier haben besonders die italienische Germanistin Cinzia Romani mit ihrem Werk *Filmdiven des Dritten Reiches*¹⁹ und der deutsche Filmhistoriker Friedemann Beyer mit seinen Werken *Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*²⁰ und *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*²¹ und *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*²² eine Vorreiterrolle eingenommen. Früher erschienene Werke und Starportraits stellten sich als nicht besonders objektiv und oft nostalgisch verklärt heraus. Weitere, neuere Forschungsliteratur über Frauenfiguren im nationalsozialistischen Film gibt es zumindest in deutscher Sprache kaum. Im internationalen Raum hat sich die amerikanische Filmhistorikerin Antje Ascheid *Hitler's Heroines*²³ mit Geschlechterbildern im „Dritten Reich“ auseinandergesetzt. Auch Jana F. Bruns Studien über die Nachwuchsdarstellerinnen im Nationalsozialismus mit dem Titel *Nazi Cinema's New Women*²⁴ beschäftigen sich mit der Thematik und konnten für diese Arbeit verwendet werden.

1.3 Methoden

In dieser Arbeit sollen die Forschungsfragen anhand der Tagebücher und Biographien in Verbindung mit der vorhandenen Forschungsliteratur beantwortet werden. Dafür wurden mehrere Universitätsbibliotheken in Wien und München genutzt sowie das *Filmarchiv Austria*, welches für die Analyse österreichischer Darstellerinnen wie Paula Wessely oder Luise Ullrich hilfreich war und das *Deutsche Theatermuseum München*, welches u.a. den Nachlass von Marianne Hoppe betreut.

¹⁸ Söderbaum, Kristina: *Nichts bleibt immer so. Erinnerungen*. München: Herbig Verlag 1992.

¹⁹ Romani, Cinzia: *Die Filmdiven des Dritten Reichs. Stars zwischen Kult und Terror*. Rom: Gremese 2001 (Erstauflage 1982).

²⁰ Beyer, Friedemann: *Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991.

²¹ Beyer, Friedemann; Koshof, Gert; Krüger, Michael: *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München: Collection Rolf Heyne 2010.

²² Beyer, Friedemann: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1992.

²³ Ascheid, Antje: *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003.

²⁴ Bruns, Jana F.: *Nazi Cinema's New Women*. New York: Cambridge University Press 2009.

Da noch recht wenig zu diesem Thema aufgearbeitet wurde, bildeten die zahlreichen Autobiographien und Biographien eine wichtige Quelle für diese Arbeit. Die Analyse der Autobiographien, sowie anderer (Primär-) Quellen bringen jedoch immer einige Schwierigkeiten mit sich, die in der Arbeit berücksichtigt und kritisch hinterfragt wurden. Sekundärliteratur, sowie die Sichtung mehrerer Quellen konnte dabei helfen, eine Aussage zu bestätigen oder sich zu revidieren.

Es soll zunächst erwähnt werden, dass die umfassenden Tagebücher von Goebbels, ab 1941 von ihm diktiert und von einem Mitarbeiter mit der Schreibmaschine festgehalten wurden.²⁵ Dieses Detail kann bereits zu einer Abänderung oder Veränderung der Aufzeichnungen führen und soll beachtet werden. Trotzdem bilden die Tagebücher eine der wichtigsten Quellen in der Goebbels Forschung überhaupt und sind auch für diese Arbeit essentiell.²⁶

Oft ist in der weiterführenden Literatur von „Notizen“ einzelner Schauspielerinnen und Schauspieler die Rede, die den Anschein erwecken, sie wären gleich aufgezeichnet worden. Tatsächlich sind sie oft erst einige Jahre später verfasst worden, wie z.B. Attila Hörbigers Notizen zu Goebbels und dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich, die er aber erst um 1945 zu Papier brachte.²⁷ Erinnerungen können oft verfälscht sein, dies muss nicht beabsichtigt sein, sondern geschieht unterbewusst, denn „auch Vergangenheiten sind in der Gegenwart konstruierte Vergangenheiten.“²⁸ Dies gilt auch für die zahlreichen Autobiographien, die meistens erst in den 1970er oder 1980er Jahre erschienen sind.

Dazu kommt, dass viele Autobiographien bewusst geschönt oder verändert wurden. Dies geschieht aus vielerlei Gründen, wie z.B. aus ökonomischen Gründen, denn die Bücher sollen sich gut verkaufen. So hat Olga Tschechowa mit *Ich verschweige nichts!*²⁹ und *Meine Uhren gehen anders*³⁰ gleich zwei Autobiographien in einem Abstand von 20 Jahren herausgegeben. Fiktionale Elemente wie das Verwenden Direkter Rede im Text erhöhen den Spannungsbogen und geben der Leserin oder dem Leser das Gefühl dabei gewesen zu sein. Zahlreiche Autobiographien wie *Komm auf die Schaukel Luise*³¹ von Luise Ullrich oder *Kind mit*

²⁵ Vgl. Fröhlich, Elke (Hg.): *Die Tagebücher des Joseph Goebbels*, Teil 1, Bd.5, München: K.G. Saur Verlag 2008, 12f.

²⁶ Vgl. ebenda

²⁷ Hörbiger, Attila; „Biografisches Manuskript“, verfasst 1945/46.

²⁸ Schmidt, S.J.: *Texte verstehen-Texte interpretieren*. In: Eschenbach, Achim (Hg.): *Perspektiven des Verstehens*. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer 1986, 87.

²⁹ Tschechowa, Olga: *Ich verschweige nichts!*. München: Verlag Zimmer & Herzog 1952.

³⁰ Tschechowa, Olga: *Meine Uhren gehen anders*. München: Herbig Verlag 1973.

³¹ Ullrich, Luise: *Komm auf die Schaukel Luise*. Percha/Kempfenhausen: Verlag R.S. Schulz 1973.

*roten Haaren*³² von Elisabeth Flickenschildt verwenden diese Form der Nacherzählung. Glaubwürdigkeit wird ebenfalls vermittelt durch das bewusste Einsetzen von Pressestimmen und Zitaten anderer Leute über die jeweilige Künstlerin. So lässt z.B. Zarah Leander in ihrer Autobiographie *Es war so wunderbar! Mein Leben*³³ immer wieder andere Leute zu Wort kommen, die ihre Nacherzählung unterstreichen. Ein weiterer Grund, der besonders für diesen Zeitabschnitt der Geschichte gelten mag, ist das bewusste Verändern oder Weglassen einiger Passagen um sich besser darzustellen. Die verschiedenen Verteidigungsstrategien, die von den Darstellerinnen angewendet wurden, werden in Kapitel 4.2 näher beschrieben.

Einige Schauspielerinnen haben keine eigenen Autobiographien herausgebracht, jedoch wurden mittlerweile Biographien über sie veröffentlicht. Auch hier ist Vorsicht geboten, denn auch diese können verfälscht oder nicht objektiv sein. Der Zarah Leander Biograph Paul Seiler, der mehrere Werke über die Diva festgeschrieben hat und im Film und Fernsehen als Experte der Schauspielerin auftrat, bezeichnete sich auf seiner Homepage als „der größte Zarah Leander Fan“. ³⁴ Auch Friedemann Beyer, der selber zahlreiche Werke über den Film und ihre Stars im Nationalsozialismus geschrieben hat, schreibt in sein Vorwort über die Biographie „dass Erinnerungen in dieser Form natürlich leicht zur Verklärung geraten.“³⁵ Oliver Rathkolb zweifelt in seinem Werk aus dem Jahr 1991 an der Authentizität der (bis dato) bestehenden Literatur, da nicht nur die Selbstdarstellungen der Darstellerinnen und Darsteller verfälscht sind, sondern auch eine Vielzahl der biographischen Nachschlagewerke.³⁶ Aus diesem Grund wurde besonders auf neuere Forschungsliteratur und Biographien geachtet.

Bei den heute unbekannten Schauspielerinnen, bei denen weder Autobiographien, noch Biographien vorhanden sind, wurde versucht sich diesen Darstellerinnen durch andere Berichte, Autobiographien oder Biographien zu nähern. Regisseure wie Arthur Maria Rabenalt mit seinem Werk *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*³⁷ oder Geza von Cziffra

³² Flickenschildt, Elisabeth: *Kind mit roten Haaren. Ein Leben wie ein Traum*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1971.

³³ Leander, Zarah: *Es war so wunderbar! Mein Leben*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1973.

³⁴ Seiler, Paul: <http://www.zarahleander.de/paul-seiler.html#TOP>, aufgerufen am 13.12.2017.

³⁵ Beyer, Friedemann: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1992, 34.

³⁶ Vgl. Rathkolb, Führertreu und gottbegnadet, 235.

³⁷ Rabenalt, Arthur Maria: *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*. München/Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1985.

mit *Es war eine rauschende Ballnacht*³⁸ geben Auskunft über Filmrollenbesetzungen einzelner Filmschauspielerinnen. Der damals sehr bekannten Filmdarstellerin und zweiten Ehefrau von Heinz Rühmann, Hertha Feiler, wurde z.B. bisher noch keine eigene Biographie gewidmet. Ihr konnte man sich, nur durch die Sichtung zahlreicher Heinz Rühmann Biographien, nähern.

³⁸ Cziffra, Geza von: *Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein Verlag 1987.

2. Filmpolitische Maßnahmen nach der „Machtergreifung“

2.1 Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und der „Deutsche Film“

Nach der Machtergreifung gründete Joseph Goebbels, mit der Zustimmung Adolf Hitlers, am 13.03.1933 das *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, welches sich mit allen filmpolitischen Themen und Maßnahmen auseinandersetzen sollte. Das Ministerium unterteilte sich zu Beginn in sechs Abteilungen: Rundfunk, Presse, Film, Propaganda, Theater und Verwaltung. Aufgabe war in alle diese Bereiche einzugreifen und sie maßgeblich zu kontrollieren und zu steuern. In der *Abteilung Film* wurden z.B. Drehbücher in Auftrag gegeben, die dann mit bestimmten Regisseuren umgesetzt werden sollten.³⁹ Hitler erwähnte bereits in *Mein Kampf* den Film inhaltlich „von dem erstickenden Parfüm unserer modernen Erotik (...) genauso wie von jeder unmännlich prüden Unaufrichtigkeit zu befreien.“⁴⁰

Als zweite Institution wurde kurz darauf die *Filmkredit-Bank* gegründet, die in staatlichem Besitz und offiziell für die Finanzierung der gesamten Filmproduktion vorgesehen war. In Wahrheit steuerte die *Filmkredit-Bank* die Filmwirtschaft, indem sie an kleine und mittlere Produktionsfirmen bedenkenlos Kredite vergab, wenn diese wiederum die nationalsozialistische Ideologie in ihren Filmen verinnerlichten.⁴¹

Die Änderungen im Filmbereich konnten offenbar gar nicht schnell genug von statten gehen. Bereits 14 Tage nach seiner Wahl zum RMVP sprach Goebbels vor der *Dachorganisation Filmschaffender Künstler Deutschlands* über die Zukunft des neuen deutschen Films und die Position des Künstlers, von denen er behauptete, sie seien alle vollzählig erschienen. Tatsächlich fehlten berühmte Namen aus der Filmzeit der Weimarer Republik wie Peter Lorre oder Billy Wilder.⁴²

³⁹ Vgl. Winkler-Mayerhöfer, Andrea: *Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München: Verlag Ölschläger GmbH 1992, 81.

⁴⁰ Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. München: Zentralverlag der NSDAP 1943 (855. Aufl.), 279.

⁴¹ Vgl. ebenda, 82.

⁴² Vgl. Werner, Paul: *Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900-1945*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990, 208.

Die Krise der letzten Jahre im Filmgeschäft sei „keine materielle, sondern mehr eine geistige“⁴³, die nun durch den Nationalsozialismus gerettet werden könne, „wenn man den deutschen Film von der Wurzel aus reformieren“⁴⁴ würde. Die Filmkunst solle nicht behindert werden, aber der Film müsse „völkische Konturen aufweisen und der Staat hätte die Pflicht, regulierend einzugreifen“⁴⁵. Der Künstler müsse die „weltanschaulichen Forderungen anerkennen“⁴⁶ und mit „seinem Bekenntnis der Zeit vorangehen“⁴⁷. Mehr als zynisch klingen dann seine abschließenden Worte in dieser Rede:

„Die Kunst ist frei, und die Kunst soll frei bleiben (...) Glauben Sie nicht, dass wir uns berufen fühlen, Ihnen das Leben sauer zu machen. Die jungen Männer, die jetzt in der Regierung sitzen, sind den Filmkünstlern von Herzen zugetan.“⁴⁸

Obwohl Goebbels bewusst antijüdische Ausrufe aussparte, reagierte der UFA-Vorstand bereits am nächsten Tag mit Diskussionen um direkte Entlassungen jüdischer Kuntschaffender, obwohl es noch kein einziges Gesetz gab, dass dies erforderlich gemacht hätte. Wenig später im April 1933 wurde das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ erlassen, durch welches jüdische und andere ungebilligte Beamte aus dem Dienst entlassen werden konnten.⁴⁹ Die NSDAP beschäftigte sich jedoch schon vor 1933 intensiv mit dem Medium Film und dessen „Entjudung“ und gründete die *kulturpolitische Abteilung, Unterteilung Film*, die eine Filmzeitschrift mit dem Namen *Der Deutsche Film* herausgab.⁵⁰ Bereits in dieser Kritikerzeitung forderten die Journalisten die UFA auf, „weniger Juden und mehr Deutsche in den Betrieben zu beschäftigen.“⁵¹ Gezielt wurde gegen jüdische Kuntschaffende aus dem Filmbereich Stimmung gemacht. „Plakate und Aushangfotos ihrer Filme wurden von „unbekannten“ Tätern zerrissen, Filmkopien

⁴³ Rede von Joseph Goebbels im Kaiserhof, Berlin, am 28.03.1933. Zitiert in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 439f.

⁴⁴ ebenda

⁴⁵ ebenda

⁴⁶ ebenda

⁴⁷ ebenda

⁴⁸ Vgl. Rede von Joseph Goebbels im Kaiserhof, Berlin, am 28.03.1933. Zitiert in: Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 22.

⁴⁹ Vgl. Odenwald, Florian: *Der nazistische Kampf gegen das Undeutsche in Theater und Film 1920-1945*. München: Herbert Utz Verlag 2006, 262f.

⁵⁰ Vgl. ebenda, 79f.

⁵¹ UA: „Was sagen Sie?“ In: DDF Nr.7 vom 15.08.1932. Zitiert in: ebenda, 82.

gestohlen oder stark beschädigt, Projektionsflächen mit vollen Tintengläsern beworfen“⁵², so der Regisseur Arthur Maria Rabenalt.

2.2 Das „Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer“

Am 14.07.1933 wurde das „Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer“ beschlossen. Von nun an musste jeder künstlerisch tätige Mensch Mitglied in dieser öffentlich-rechtlichen Institution sein, um weiterhin seinen Beruf ausüben zu können. Um in die Kammer aufgenommen zu werden, musste man tüchtig und „weltanschaulich-politisch zuverlässig“⁵³ sein. Dieses zweite Aufnahmekriterium war primär dazu gedacht, alle nicht-arischen Kunstschaaffenden aus der Filmindustrie zu verdrängen. Ohne Sondergenehmigung war es für Jüdinnen und Juden ausgeschlossen Mitglied in der *Reichsfilmkammer* zu werden. Durch die Gründung der *Reichskulturkammer* im November 1933 wurde dieses Gesetz noch einmal verschärft und die *Reichsfilmkammer* eine von 7 künstlerischen Unterkammern der *Reichskulturkammer*.⁵⁴ Zahlreiche Kunstschaaffende verließen darauf (un-)freiwillig Deutschland, um im Ausland Fuß zu fassen, darunter z.B. Fritz Kortner, Peter Lorre, Elisabeth Bergner oder Asta Nielsen. Andere wie Marlene Dietrich, waren vom neuen politischen System sogar ausdrücklich erwünscht.⁵⁵ Fritz Lang ergriff die Flucht, nachdem Goebbels ihn zu sich gerufen hatte und ihm freudig mitteilte: „Der Führer hat ihren Film *Metropolis*⁵⁶ gesehen und gesagt: Das ist der Mann, der uns den nationalsozialistischen Film schenken wird!“⁵⁷

2.3 Das „Lichtspielgesetz“ von 1934

Dem „Lichtspielgesetz“ von 1934 ging ein Gesetz von 1920 voraus, dieses wurde aber maßgeblich erweitert und verändert. Die Absicht war „dem Film ein deutsches Gesicht zu geben.“⁵⁸ Die Vorzensur wurde durch den neu geschaffenen „Reichsfilmdramaturgen“

⁵² Rabenalt, Arthur Maria: *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*. München/Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1985, 28.

⁵³ Zitiert in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 20.

⁵⁴ Vgl. ebenda, 19f.

⁵⁵ Vgl. Bechdolf, *Wunsch-Bilder?*, 19f., vgl. auch Odenwald, *Der nazistische Kampf*, 312.

⁵⁶ *Metropolis*. R: Fritz Lang, Deutschland 1927.

⁵⁷ Goebbels, Joseph, zitiert in: Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien: Karl Hanser Verlag 1992, 251.

⁵⁸ Rede Joseph Goebbels vom 09.02.1934. Zitiert in: Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, 337.

eingeführt, um zu überprüfen, dass keine regimefeindlichen bzw. zeitgeistfeindlichen Drehbücher umgesetzt wurden. Außerdem konnte einem bereits fertigen Film die Zulassung untersagt werden, wenn dieser „das nationalsozialistische, religiöse, sittliche oder künstlerische Empfinden verletzen“⁵⁹ würde. In einer zweiten Änderung des Gesetzes machte sich Goebbels 1935 zum „Oberzensor“, damit er auch kurz vor der Veröffentlichung eines Films noch unbegründet einen Film sperren lassen konnte. Alle Filme mussten der *Filmprüfstelle* vorgelegt werden, auch wenn es sich um Amateurfilme oder Vorführungen in z.B. Sportvereinen handelte. Zudem übernahm der Staat durch einen Vorsitzenden aus den Reihen des RMVP die alleinige Prädikatisierung. Prädikate wie „staatspolitisch besonders wertvoll“ und „künstlerisch besonders wertvoll“ wurden mit dem „Lichtspielgesetz“ eingeführt und bis 1945 immer wieder ausgebaut und verändert.⁶⁰

2.4 Weitere Eingriffe in der Filmproduktion bis 1945

Ein extremer Eingriff war die Abschaffung der Kunstkritik im November 1936. Goebbels richtete sich damit gegen die „selbstgefällige Klugscheißerei des Journalle-Intellektualismus“⁶¹ wie er selbst sagte. Anstatt dessen wurde der *Kunstabetrachter* eingeführt, der allein dem Ministerium unterstand und von diesem auch die Aufträge erhielt, was er zu schreiben hätte. Dem voraus gingen die Zensureingriffe im Journalismusbereich, bei denen alle Journalisten von nun an dem RMVP zugeteilt worden waren.⁶²

Ein weiteres Ziel war der Plan einer zentralen Filmwirtschaft. Dazu kaufte das Ministerium Film-Firmenanteile, um Hauptaktionär der jeweiligen Firma zu werden. Im Jahr 1937 waren die vier größten Filmproduktionsfirmen schon mehrheitlich vom Staat „aufgekauft“. Dies war keine große Kunst, denn die Produktionsfirmen waren durch geschrumpften Filmexport, hohe Stargagen sowie hohe Produktionskosten der gewünschten „Großfilme“ finanziell stark geschädigt. Mittelständische Betriebe gab es Mitte der 1930er bereits kaum mehr. Die Verstaatlichung und Vereinigung aller Filmfirmen zu einer Holding wurde 1942 durch die Gründung der *UFA-Film GmbH* beschlossen. Parallel wurden alle Kopierwerke und Verleihfirmen verstaatlicht.⁶³

⁵⁹ „Lichtspielgesetz“ vom 16.02.1934, §7. Zitiert in: ebenda, 337.

⁶⁰ Vgl. Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, 83f., vgl. auch: Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 269.

⁶¹ Goebbels, Joseph, zitiert in: Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 55.

⁶² Vgl. Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, 84.

⁶³ Vgl. ebenda, 85., vgl. auch Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 264f.

In Österreich setzte man mit dem „Anschluss“ 1938 all diese Gesetze im Schnellverfahren in Kraft. Durch begrenzte Absatzmöglichkeiten im Ausland war Österreich bereits vor 1938 filmwirtschaftlich sehr vom Deutschen Reich abhängig. Bereits zehn Tage nach dem „Anschluss“ errichtete man durch die *Reichsfilmkammer* die *Außenstelle Wien*. Ab dem Juni 1938 galt auch für Österreich dann das „Reichskulturkammergesetz“. Durch dieses konnten viele der Kunstschaaffenden jetzt nun auch in Österreich nicht mehr arbeiten, da einige von ihnen, aufgrund eines fehlenden „Ariernachweises“, bereits aus Deutschland ins benachbarte Österreich geflohen waren. Noch am selben Tag folgten durch eine Verordnung das „Lichtspielgesetz“, die Filmzensur und eine Regelung für das Vorführen ausländischer Filme. Die kulturelle Eigenständigkeit des österreichischen Films wurde zum größten Teil geduldet, solange man inhaltlich regimetreu blieb. Als fünfter großer Filmkonzern gründete man im Dezember 1938 die *Wien-Film GmbH*, die überaus erfolgreiche Filme in den nächsten Jahren produzieren konnte.⁶⁴

Ein letzter entscheidender Eingriff in die Filmindustrie passierte 1942 durch den „Erlass des *Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda* zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“. Ein „Reichsfilmintendant“ wurde dafür eingeführt, der über dem „Reichsfilmdramaturg“ stand. Dieser sollte sowohl Produktionen planen, als auch laufende Produktionen überwachen und darüber hinaus das künstlerische Personal beobachten bzw. aussuchen. Zu seinem Bereich gehörte natürlich auch die Auswahl der geeigneten Darstellerinnen und Darsteller.⁶⁵

2.5 Sozialleistungen für „arische“ Schauspielerinnen und Schauspieler

Für andere, die in der *Reichsfilmkammer* aufgenommen wurden, verbesserte sich die Lage erheblich: „Den Kleinen bot er soziale Sicherheit durch Altersversorgung, bezahlten Urlaub und Erholungsheime, die Großen verhätschelte er mit Stargagen und der Eitelkeit schmeichelnden, dekorativen Titeln wie ‘Professor’, ‘Staatschauspieler’ oder ‘Kultursenator’“⁶⁶; so der Goebbels-Biograf Helmut Heiber.

Die Weltwirtschaftskrise und die darauf folgende Inflation hatte im Filmbereich sowie in allen anderen kulturellen und wirtschaftlichen Bereichen das Leben Anfang der 1930er Jahre

⁶⁴ Vgl. Drewniak, Boguslaw: *Der deutsche Film*, 21f.

⁶⁵ Vgl. ebenda, 85.

⁶⁶ Heiber, Helmut: *Joseph Goebbels*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1965, 177.

nicht einfach gemacht. Auch die Umstellung vom Stummfilm zum Tonfilm war teuer und verschlechterte die finanziellen Möglichkeiten im Filmbereich.⁶⁷ In der Spielzeit 1932/33 waren 48% aller Schauspieler arbeitslos, bei den Frauen betrug der Prozentsatz sogar 58%. Durch Freilichtspiele, HJ Verpflichtungen, Thing Spiele und dem Ausbau des Filmgeschäfts sank die Arbeitslosenquote erheblich. Zur (Theater-)Nachwuchsförderung wurde das Künstlerhaus in München gebaut. Um alte und berufsunfähige Künstlerinnen und Künstler kümmerte sich die *Goebbels-Stiftung für Bühnenschaffende* sowie die *Emmy-Göring-Stiftung für Bühnenveteranen*, und 1937 wurden Alters- und Hinterbliebenen-Pflicht-Versicherungen für Theater organisiert. Für die Filmschauspielerinnen und Filmschauspieler gab es allerdings keine Versicherung, da die Filmgagen höher waren als die der Bühne.⁶⁸ Da bei all den Emigrationen und „Ausschaltungen“ jüdischer oder anders gesinnter Künstlerinnen und Künstler ein Mangel an neuen Talenten entstand, entschloss sich Goebbels 1938, die *Deutsche Filmakademie* auf dem Babelsberger Ateliersgelände zu gründen und den Nachwuchs selber zu fördern, denn „der Primat der Bühne über den Film muss gebrochen werden. Die Bühne spricht ihre Sprache, der Film spricht seine Sprache.“⁶⁹ Da diese aber besonders im Krieg zu teuer wurde und ironischerweise kaum neue Talente hervorbrachte, wurde die Akademie nach wenigen Jahren wieder geschlossen.⁷⁰

2.6 Der Paritätische Filmnachweis

Vor 1941 hatte es offiziell keine Besetzungslisten von Seiten des Propagandaministeriums gegeben, auch wenn diese natürlich auch nach 1941 nur intern existierten und sogar als „geheime Reichssache“⁷¹ deklariert wurden. Jedoch wurde bereits 1934, unter Beobachtung des *Verbandes der Filmindustriellen* sowie der *Reichsfachschaft Film*, der *Paritätische Filmnachweis* ins Leben gerufen. Dieser „Nachweis“ wurde von der *Reichsfilmkammer* ins Leben gerufen und war eine Institution innerhalb der Kammer. Er regelte die Arbeitsbeschaffung und Arbeitsvermittlung aller Kunstschaffenden beim Film. Alle Verträge, die im Filmbereich abgeschlossen wurden, mussten nun der *Fachgruppe Film*

⁶⁷ Vgl. Bechdolf, *Wunsch-Bilder?*, 18.

⁶⁸ Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film*, 172., vgl. auch Meyhöfer, Annette: *Schauspielerinnen im Dritten Reich*. In: Möhrmann, *Die Schauspielerin*, 344f.

⁶⁹ Goebbels, Joseph bei der Jahrestagung der RFK am 04.03.1938. Zitiert in: Brewniak, *Der deutsche Film*, 67.

⁷⁰ Vgl. Giesen, Rolf; Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg: Die Propagandafilme des Dritten Reichs*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag 2005, 15f.

⁷¹ „Ministervorlage des Personalbeauftragten beim Reichsfilmintendanten“ vom 12.10.1941. Zitiert in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 214.

vorgelegt werden. Bei Verstoß gegen den *Paritätischen Filmnachweis* wurde man im schlimmsten Fall mit einem Ausschluss aus der *Reichsfilmkammer* bestraft, was damit automatisch einem Berufsverbot gleichkam. Der Nachweis hatte nicht nur die Aufgabe alle Verträge zu überwachen, sondern schlug vielmehr den Produktionsfirmen für die Rollen Besetzungsvorschläge vor. Natürlich sind diese „Empfehlungen“ nicht immer zwingend gewesen, ein Blick auf die Zahlen sprechen aber Bände.⁷² Der Regisseur, Schauspieler und UFA Chef Wolfgang Liebeneiner berichtete von Briefen, die in mehreren Umschlägen aus dem RMVP per Motorradfahrer an die Produktionsfirmen geschickt worden sind. Darin fand man einen Zettel mit einem Schauspielernamen und einer Zahl 1-3 vor, sowie ein Plus oder ein Minus. Plus 3 war demnach ohne Umschweife zu besetzen, bei Minus 3 sollte die Besetzung der Person auf jeden Fall vermieden werden. Danach musste dieser Brief sofort vernichtet werden, und es durfte auch nicht darüber gesprochen werden.⁷³ Laut einer Ministervorlage aus dem Jahr 1942 wurden schon vor dem Krieg in etwa 80% der Fälle die Empfehlungen dieses Filmnachweises angenommen.⁷⁴ Dies zeigt, was für einen Einfluss die *Reichsfilmkammer* und darüber hinaus das RMVP, auch bei der Rollenbesetzung, gehabt haben muss.

⁷² Vgl. ebenda, 211f.

⁷³ Vgl. Pargner, Birgit: *Marianne Hoppe*. München: Henschel Verlag 2009, 54.

⁷⁴ Vgl. Ministervorlage vom 02.07.1942. Zitiert in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 217.

3. Ein Starsystem nach dem Vorbild Hollywoods

3.1 Die Entstehung des Starsystems in den USA und die Adaptierung im Nationalsozialismus

Das Starsystem hatte seinen Ursprung in Hollywood um das Jahr 1910. Der Film war noch jung und Filmschauspielerinnen und Filmschauspieler hatten keinen besonders guten Ruf. Erste Fanpost traf jedoch vereinzelt auch schon davor bei den Produktionsfirmen ein. Nach einem, vom berühmten Produzenten Carl Laemmle selber produzierten, Publicity-Hype um die Schauspielerin Florence Lawrence und der Expansion der Kinos nahm das Interesse an den Künstlerinnen und Künstler schlagartig zu. Einzelne Publikumsliebblinge gingen aus diesem neu geschaffenen Starrummel hervor, der von den Medien mit ersten Interviews und Starporträts getragen wurde. Die Studiobosse erkannten daraufhin die Macht der Darstellerinnen und Darsteller, die nun höhere Gagen forderten und schufen ein Starsystem, bei dem die Künstlerinnen und Künstler fest vertraglich gebunden wurden. Die Gagen waren beträchtlich und die Stars wurden berühmt, jedoch waren sie mit einem fixen Image stets an die jeweilige Produktionsfirma gebunden. Neue „Talente“, die noch nicht gespielt hatten, wurden zudem mit einem gewissen Image versehen und schrittweise, u.a. auch mit verfälschten Lebensläufen, zu berühmten Persönlichkeiten aufgebaut. Das Starsystem war erschaffen, welches sich auch die Nationalsozialisten ein paar Jahre später zu Nutze machen sollten.⁷⁵

Inhaltlich orientierte man sich bereits in den 1920er Jahren an den Filmen aus Amerika. So wurden besonders am Anfang des nationalsozialistischen Reiches gerne Musicals und Revues gespielt. Die meisten Filme, egal ob politisch oder nicht, spielten nach amerikanischem Vorbild entweder in der Vergangenheit oder an fiktiven Orten. Zum Teil erinnerten die Settings nur allzu oft an amerikanische Plätze, die offenbar, bewusst oder unbewusst, kopiert wurden.⁷⁶ Bis zum Zweiten Weltkrieg wurden ausgesuchte Hollywoodfilme dem deutschen Publikum auch nicht vorenthalten, sogar Kritiker feierten einige dieser Filme und Stars aus Amerika. Zudem sei als kleines Detail erwähnt, dass Hitler selber ein großer Mickey Mouse und King Kong-Fan war und sich ausländische (verbotene)

⁷⁵ Vgl. Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, 16f.

⁷⁶ Vgl. Lowry, Stephen: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991, 117.

Filme über Umwege auch noch im Zweiten Weltkrieg heimlich über neutrale Länder und deren Botschaften liefern ließ.⁷⁷

Der Starkult war genau das, was die nationalsozialistische Regierung für ihre Propaganda brauchen konnte. Das Publikum verlangte in so schweren, instabilen Zeiten regelrecht nach heldenhaften Identifikationsfiguren, wie der Goebbels-Biograph Felix Moeller beschreibt:

„Da die NS-Größen keine eigentlich vorzeigbar ‚höhere Gesellschaft‘ konstruierten, nahmen die Filmstars eine Art Ersatzfunktion wahr. Mangels einer öffentlich sichtbaren Adelsgesellschaft oder eines höfischen Milieus musste das Publikum sein Sensations-, Identifikations- und Glamourbedürfnis auf sie konzentrieren.“⁷⁸

Laut einer großen Leserbefragung der Zeitschrift *Der deutsche Film* gaben 32% der Befragten zu Protokoll nur wegen einer bestimmten Schauspielerin oder eines Schauspielers in einen Film zu gehen.⁷⁹ Den Glamour konnte man dann gleich explizit oder implizit zur Propaganda nutzen, so Andrea Winkler-Mayerhöfer:

„Wenn Propaganda die Beeinflussung von Gedankengut und Handlungsweisen ist, welche durch Vorbild, Leitbild, Identifikation, Idealisierung und insbesondere Imitation erreicht werden kann, empfiehlt sich der Starkult aufgrund dieser ihn bestimmenden Faktoren als Mittel zur Realisierung propagandistischer Ziele. Berücksichtigt man an den Appell an die emotionalen Triebkräfte des Menschen als Charakteristikum der Propaganda, erscheint der Starkult für diese Aufgabe geradezu prädestiniert.“⁸⁰

Gemäß der amerikanischen Praxis schuf man daraufhin in einem Vertragssystem spezifische Heldenrollen, die von Darstellerinnen und Darstellern gespielt werden mussten. Zudem wurde zusätzlich 1942 noch ein Erlass des RMVP „zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“ erlassen, der „jede Produktionsgesellschaft“ zwang, „durch vertragliche Bindung einen Stamm prominenter Künstler in ihre Hausgemeinschaft“⁸¹

⁷⁷ Vgl. Koop, Volker: *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite*. Berlin-Brandenburg: be.bra Verlag GmbH 2015. 7f. und 25.

⁷⁸ Moeller, *Der Filmminister*, 408.

⁷⁹ Vgl. ebenda, 92.

⁸⁰ Winkler-Mayerhöfer, Andrea: *Schwere Zeiten, leichte Filme, Starkult und Propaganda im Nationalsozialismus*, in: *Filmforum. Zeitschrift für Film und andere Künste*, Heft 17, Nr. 2, Mai/Juni 1999, 21.

⁸¹ „Erlass des RMVP zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“, zitiert in: Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, 99.

aufzunehmen. Dabei nützte man wie in Hollywood der 1930er und 1940er die Publicity für die Erschaffung und Erhaltung dieser jeweiligen Stereotype. Auch im Nationalsozialismus wurden alle Medien genützt, allerdings mit dem großen Unterschied, dass diese alle vom Staat reglementiert bzw. gesteuert worden sind. Dies war von erheblichem Vorteil, da das Image des Stars somit nicht durch irgendeinen Artikel oder Sonstiges zerstört werden konnte, was in Hollywood schnell möglich war. Wie in den USA waren auch hier Hintergrundinformationen über einzelne Stars wie zahlreiche Interviews, Geschichten und Anekdoten sowie Autogrammwünsche wichtig und mehrfach in der Presse vertreten. Die UFA drehte pro Star in einem Jahr maximal zwei Filme mit diesem, damit sich das Publikum förmlich nach ihm verzehrte. Zudem musste die Presse auf Anweisung des Propagandaministers noch vor Veröffentlichung, den Inhalt öffentlicher Reaktionen genehmigen lassen, da die Imageerhaltung ebenfalls ein wichtiger Punkt für das System sein sollte. So waren Anordnungen wie „die Presse wird gebeten, von der Ausbürgerung der Filmschauspielerin Lilian Harvey keine Notiz zu nehmen“⁸², keine Seltenheit. Der große Unterschied zwischen dem amerikanischen und dem nationalsozialistischen Starsystem lag darin, dass Hollywood primär Profit aus dem Filmwesen schlagen wollte, während Goebbels vorrangig den Starkult für propagandistische und ideologische Zwecke genützt hat.⁸³

3.2 Der (weibliche) Starkult der UFA

Offiziell kämpfte man gegen das „Starunwesen der liberalistischen Zeit“⁸⁴, um inoffiziell genau dieses Starwesen für sich zu nützen. „Der Star muss sterben, damit der Film leben kann!“⁸⁵, so der Theaterkritiker Erik Krünes 1933. Ganz das Gegenteil war jedoch der Fall, „wollte der deutsche Film wieder attraktiv werden, mussten Idole her, an denen man nicht sparen durfte.“⁸⁶

Der Star durfte auch nicht „verborgt“ werden, damit er als Einnahmequelle weiterhin nur für die UFA Geld einbrachte und damit das aufgebaute Image nicht durch irgendwelche Auslandsfilme zerstört werden konnte. Pola Negri z.B. dachte, es würde das Ansehen der

⁸² Presseanweisung des Reichspropagandaamtes, vom 09.10.1942. Zitiert in: ebenda, 106.

⁸³ Vgl. ebenda, 97f.

⁸⁴ Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritten Reich*, 344.

⁸⁵ Krünes, Erik: *Das Star-Unwesen im Film*, in: Kolb; Richard, Siekmeier Heinrich: *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*. Düsseldorf: Friedrich Floeder Verlag 1933.

⁸⁶ Beyer, *Die Ufa-Stars im Dritten Reich*, 29.

UFA steigern, wenn Hollywood parallel einen Film mit ihr drehen würde. Stattdessen verbat Goebbels ganz bewusst die Zusammenarbeit mit *Metro Goldwyn Mayer*.⁸⁷

Eindrucksvoll schrieb auch Zarah Leander in ihrer Autobiographie von der „Operation Zarah Leander“, die schon kurz nach der Unterzeichnung der UFA-Verträge 1936 durchgeführt wurde. Kinder und Ehemann wurden in den Hintergrund geschoben und sollten möglichst nicht Erwähnung finden, denn die „Diva“ sollte für das Publikum allein da sein. Auch Anordnungen bzgl. ihrer Kleidung wurden gemacht. Sie durfte etwa, obwohl halbbblind, keine Brille gegen ihre Kurzsichtigkeit tragen, denn diese würde zu männlich und intellektuell wirken. Stattdessen wurden ihr absurderweise Leibwächter zur Seite gestellt, die ihr sagen sollten, wenn sich etwas im Weg befand oder eine hohe Persönlichkeit direkt auf sie zuschritt.⁸⁸ Die Premiere zu ihrem Film *Zu neuen Ufern*⁸⁹ wurde dann schließlich in Berlin mit „langen Polizeiketten, kleinen Kinder mit blaugelben Wimpeln, Scheinwerfer wie auf der Eishockeybahn, Polizeieskorte auf Motorrädern“⁹⁰ und mit „der Diva im offenen Auto und ihrer Ehrengarde“⁹¹ inszeniert.

Ebenso wurde mit dem von der UFA aufgebauten „Traumpaar“ Lilian Harvey und Willi Fritsch verfahren, welches nicht nur in den Filmen als solches auftreten sollte, sondern auch

„(...) bei öffentlichen Veranstaltungen, Bällen, Theater und Kinopremieren gemeinsam zu erscheinen, Händchen haltend, lächelnd, Autogramme verteilend. Sie fuhren gemeinsam nach Hause und wurden am Haustor von unzähligen Fans erwartet, Diese zerstreuten sich dann irgendwann, und niemand merkte, dass Willy kurze Zeit später still und leise das Haus verließ.“⁹²

Neben glamourösen Auftritten sollten die Stars auch mit gutem Beispiel vorangehen und als Vorbild der Allgemeinheit einen guten Dienst erweisen. Dies zeigen die zahlreichen Zwangsverpflichtungen wie das Sammeln von Spenden für die Stiftung *Winterhilfswerk des Deutschen Volkes*, das dann unter großer Medienpräsenz begleitet wurde.⁹³ „Ganz Berlin schien unterwegs zu sein, Tausende aber Tausende pilgerten durch die Straßen, um zu sehen,

⁸⁷ Vgl. Negri, Pola: *Memoirs of a Star*. New York: Doubleday & Company 1970, 378f.

⁸⁸ Vgl. Leander, *Es war so wunderbar!*, 138f.

⁸⁹ *Zu neuen Ufern*. R: Detlev Sierck, Deutschland 1937.

⁹⁰ Zitiert nach: Jacobi, Jutta: *Zarah Leander. Das Leben einer Diva*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 2006, 157.

⁹¹ Zitiert nach: ebenda

⁹² Cziffra, *Es war eine rauschende Ballnacht.*, 37.

⁹³ Vgl. Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel?*, 95.

wer alles sammelt und um zu geben und bilden große Ansammlungen um die Plätze der Prominenten“⁹⁴, so der *Film-Kurier* im Winter 1934.

Verschiedene Auszeichnungen wie Orden, Titel und Preise, die mit Geldgeschenken einhergingen, wurden eingesetzt, um die Filmschaffenden an das System zu binden. Bereits vor 1933 wurde der Titel „Staatsschauspieler“ oder „Kammerschauspieler“ verliehen, vor dem Ersten Weltkrieg der Titel „Hofschauspieler“. Im Nationalsozialismus ernannte Hermann Göring zum ersten Mal im April 1934 u.a. Gustaf Gründgens und seine spätere Frau Emmy Sonnemann zum „Staatsschauspieler“ bzw. zur „Staatsschauspielerin“. Die Verleihung dieses Titels stieg aber in kürzester Zeit so exponentiell an, dass Hitler 1937 durch ein Gesetz verfügte, in letzter Distanz zu entscheiden, wer diesen Titel tragen dürfe. Wer sich besonders hervorbrachte konnte sogar vom Führer den Titel „Professor“ erlangen. Neben den Titeln gab es für Schauspielerinnen und Schauspieler noch die „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“, die man zumeist bei einem Jubiläum erhalten konnte sowie dem „Adlerschild des Deutschen Reiches“, der für besonders hohe Verdienste verliehen wurde. Mit beiden Auszeichnungen wurden tatsächlich aber nie weibliche Darsteller ausgezeichnet. Darüber hinaus erlangten manche, männlichen Darsteller auch hohe, öffentliche Posten im Theater, Film und Staatswesen.⁹⁵

Die Schauspielerinnen wurden dafür wohl öfters von Hitler persönlich beschenkt. Der Chefadjutant Julius Schaub gab an, dass er eine Menge an Dankesbriefen und Geschenklisten von Hitler verbrannte:

„Hitler schickte zu Weihnachten persönlichen Bekannten und Freunden, aber auch Schauspielerinnen (...) regelmäßig Geschenke. Die Bedachten bedankten sich dafür natürlich mit enthusiastischen Briefen. Die ‚Bretter, die die Welt bedeuten‘ wären 1945 noch weit gründlicher entvölkert worden, als dies ohnedies geschah, wenn diese Geschenklisten und die jeweiligen Dankschreiben jemals an die Öffentlichkeit gekommen wären.“⁹⁶

Dazu waren vor allem die auf großem Fuß organisierten Künstlerempfänge eine gute Möglichkeit der Präsentation, da sie die (scheinbar) innige Verbundenheit von

⁹⁴ „Film-Kurier“ vom 10.12.1934. Zitiert in: Klöckner-Draga, Uwe: *Renate Müller. ihr Leben, ein Drahtseilakt*. Bayreuth: Verlag Kern 2006, 173f.

⁹⁵ Vgl. August, *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*, 139f.

⁹⁶ Schaub, Julius, zitiert in: Joachimsthaler, Anton: *Hitlers Liste. Ein Dokument persönlicher Beziehungen*. München: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2003, 567.

Künstlerinnen und Künstlern mit dem NS-Staat zeigten. Die Nazi Funktionäre sonnten sich im Glanz ihrer Stars und ließen sich gerne mit der ein oder anderen Darstellerin ablichten. Obgleich manche Schauspielerinnen und Schauspieler diese Empfänge sicherlich gerne abgesagt hätten, die Popularität und die Protektion wurden zweifellos dadurch weiter gesteigert. Einige Schauspielerinnen wie Olga Tschechowa, die unter der Nazielite als klug und elegant galten, sollen bei Empfängen ausländischer Politiker gerne für diplomatische Zwecke mitgenommen worden sein.⁹⁷ Einige der Parteispitzen waren auch privat mit den Darstellerinnen liiert. Das bekannteste Beispiel ist Herrmann Göring, der die frühere Theaterschauspielerin Emmy Sonnemann heiratete. Der Reichsorganisationsleiter Robert Ley war mit der Schauspielerin und Sängerin Inga Hansen verheiratet. Weitere Gerüchte über Liaisons mit Schauspielrinnen hielten sich hartnäckig, viele konnten jedoch nie wirklich bestätigt werden. Als gesichert gilt die Beziehung des Berliner Polizeipräsidenten und späteren Widerstandskämpfer Wolf Heinrich Graf von Helldorf mit der Filmschauspielerin Else Elster, mit dem sie auch ein Kind hatte ⁹⁸ Auch die Beziehung Joseph Goebbels mit der tschechischen Filmschauspielerin Lida Baarova gilt als gesichert und wird in *Kapitel 4.3.2* weiter behandelt.

Neben den großen Empfängen lud Hitler, als ganz große Ehre, vor allem weibliche Künstler gerne zum Tee oder zu Filmvorführungen ein. Als Mäzen und Kunstversteher wollte er dabei weniger sexuelle Beziehungen, sondern viel mehr gute Unterhaltungen und genoss die Anwesenheit der gut gekleideten Damen, die vor allem für die Repräsentation äußerst wichtig waren.⁹⁹ Herrmann Göring, der ein großer Bewunderer der Schauspielkunst war, gab wiederum Feste für Kunstschaaffende der *Preußischen Staatstheater*, die ihm als preußischen Ministerpräsident unterstanden. Und auch Joseph Goebbels gab große und kleine Einladungen, insbesondere für hübsche junge Schauspielerinnen. Nicht selten entstanden daraus sehr intime Verbindungen, die wiederum auch für die Filmbesetzung eine Rolle gespielt haben.¹⁰⁰

⁹⁷ Vgl. August, *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*, 152f.

⁹⁸ Vgl. Meyhöfer, *Die Schauspielerin im Dritten Reich*, 358., vgl. auch: Reichardt, Sven: *Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadristismus und in der deutschen SA*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2009, 679.

⁹⁹ Vgl. Joachimsthaler, *Hitlers Liste*, 562.

¹⁰⁰ Vgl August, *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*, 217f.

4. Einflussfaktoren für eine erfolgreiche Karriere beim Film

4.1 Wirtschaftlicher Erfolg

In den ersten Jahren des Nationalsozialismus waren die Besucherzahlen und die Produktionsmittel besonders niedrig, was beides auf die Weltwirtschaftskrise zurückzuführen war. Auch die Emigration jüdischer Filmschaffender, sowie die Verdrängung des jüdischen Publikums, dürfte eine entscheidende Rolle gespielt haben. Zudem forderten männliche wie weibliche Filmstars hohe Filmgagen, die die Produktionsfirmen viel Geld kosteten. Deshalb waren Schauspielerinnen, die vor allem beim Publikum gut ankamen und somit tausende Zuschauer in die Kinos locken konnten, für die Filmindustrie und Goebbels besonders wichtig. Weibliche Darsteller spielten statistisch viel weniger in Propagandafilmen mit, sondern waren zum größten Teil in Unterhaltungs-, Musik- und Liebesfilmen auf der Leinwand zu sehen. Da diese Filme aber aufgrund ihrer Fülle einen viel größeren Anteil an der Filmindustrie ausmachten als die Propagandafilme, spielten sie aufgrund so mancher bekannten Darstellerin hohe Erträge ein.¹⁰¹ Prominent galt laut Goebbels jemand, der mehr als 100.000 Reichsmark pro Kalenderjahr einspielen konnte.¹⁰² Aufgrund der großen Beliebtheit mancher Darstellerinnen schickte man diese zu großen Tourneen ins Ausland und ließ Schauspielerinnen wie Zarah Leander oder Marika Rökk sogar in den Kriegsjahren noch für Aufführungen ins Ausland fliegen.¹⁰³ Zudem konnten sich viele Kinobesucherinnen mit deren Figuren auf der Leinwand identifizieren. Ein noch so seichter Unterhaltungsfilm konnte unterschwellig stets ideologische Botschaften und ein bestimmtes Weltbild verkörpern, und dies gelang am besten mit solchen Stars als „Zugpferde“.¹⁰⁴

Dabei kam es häufig vor, dass Goebbels von manchen dieser Vorbilder persönlich überhaupt nichts hielt, besonders dann, wenn sie ihm „politisch charakterlos“¹⁰⁵ erschienen. Als Beispiel soll hier die Darstellerin Sybille Schmitz vorgestellt werden, die von Goebbels absolut nicht gern gemocht, aber trotzdem viel beschäftigt wurde. Sie spielte in zwei Dutzend Filmen mit, davon in jedem zweiten Film die Hauptrolle. Jedoch galt sie als

¹⁰¹ Vgl. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 201f., vgl. auch: Beyer, Koshofer, Krüger, *UFA in Farbe*, 16.

¹⁰² Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film*, 151.

¹⁰³ Vgl. Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritten Reich*, 345.

¹⁰⁴ Vgl. Quanz, Constanze: *Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels*. Köln: Teiresias Verlag 2000, 90.

¹⁰⁵ Zitiert nach: ebenda, 91.

„rassisch nicht einwandfrei“¹⁰⁶ und machte sich zudem nichts aus Interviews und offiziellen Auftritten.¹⁰⁷ Ihr Privatleben hingegen lebte sie recht öffentlich und frei und hatte mehrere Liebhaber und vor allem Liebhaberinnen, was Goebbels missfiel. Aber sie war bereits vor der Machtübernahme 1933 eine bekannte Schauspielerin und dann nicht mehr aus der Filmindustrie wegzudenken. Ihr erster Film war ein Wahlvideo für die SPD, es folgten weitere Film- und Theaterauftritte, u.a. bei Otto Falckenberg in den *Münchener Kammerspielen*. Ihren großen Durchbruch hatte Schmitz durch den international produzierten Horrorfilm *Vampyr*¹⁰⁸. Die Kritiken überboten sich mit dem Lob für die deutsche Schauspielerin, die UFA reagierte prompt und nahm sie unter Vertrag. Der Erfolg ging mit *Abschiedswalzer*¹⁰⁹ weiter, in dem sie die maskuline George Sand spielte. Damit gelang ihr auch im neuen System der Durchbruch. In ihren Filmen vermittelte sie mit ihrer tiefen Stimme und den dunklen Augen meist etwas Verruchtes und Androgynes, was sie zu einem Anziehungsmagneten für männliches und weibliches Publikum machte, welches ihr förmlich die Türen der Kinosäle einrannte.¹¹⁰

Schmitz spielte, bis auf ein paar Fehlbesetzungen, in ihren Rollen Femmes fatales, Hosenrollen, Starfliegerinnen und kleine Kriminelle. Dies waren starke Frauenrollen, die der nationalsozialistischen Doktrin nicht immer unbedingt entsprachen. Die Filme jedoch verzeichneten Erfolgsquoten. Mit *Fährmann Maria*¹¹¹ gelang ihr 1936 ein weiteres Filmepos, in dem sie als armes Bauernmädchen gegen den Tod kämpft und ihn durch einen Trick besiegt. Die Kritiken dieses im Expressionismus-Stil gehaltenen Film waren überragend, nur Goebbels zeigte sich nicht begeistert. Nach Streitereien mit dem Propagandaminister wegen Steuerschulden wackelte ihre Filmkarriere Anfang 1938, sie konnte aber durch den Zuspruch von Göring schnell wieder Filme drehen. Mit *Tanz auf dem Vulkan*¹¹² entstand im selben Jahr sogar ein Historienepos, welches zwar oberflächlich antifranzösisch, tiefgründig jedoch stark systemkritisch und antimilitaristisch war.¹¹³

Im Zweiten Weltkrieg entstanden weitere Filme. 1940 heiratete Schmitz den Drehbuchautoren Harald G. Petersson, mit dem sie auch nach dem Ehe-Aus noch ein paar

¹⁰⁶ Meyhöfer, *Die Schauspielerin im Dritten Reich*, 352.

¹⁰⁷ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 112.

¹⁰⁸ *Vampyr- Der Traum des Allan Gray* R: Carl Theodor Dreyer, Deutschland 1932.

¹⁰⁹ *Abschiedswalzer*. R: Geza von Bolvary, Deutschland 1934.

¹¹⁰ Vgl. Werner, *Die Skandalchronik*, 251f., vgl. auch Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 112f.

¹¹¹ *Fährmann Maria*. R: Frank Wysbar, Deutschland 1936.

¹¹² *Tanz auf dem Vulkan*. R: Hans Steinhoff, Deutschland 1938.

¹¹³ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 132.f.

Jahre zusammen lebte. Nach dem Zweiten Weltkrieg bekam sie jedoch kaum noch Filmangebote und konnte nicht mehr an frühere Erfolge anknüpfen. Gezeichnet von Alkohol und Drogenproblemen nahm sie sich schließlich 1955 das Leben durch eine Überdosis an Schlafmitteln, die ihr eine Ärztin verschrieben hatte.¹¹⁴ Die Münchner Abendzeitung analysierte: „Sybille Schmitz scheiterte an der Backfischsucht des deutschen Films.“¹¹⁵ In ihrem Abschiedsbrief bestätigte sie das: „Ich habe so versucht, wieder Anschluss zu finden, aber man kann mich nicht mehr brauchen.“¹¹⁶

Sybille Schmitz verdiente mit einer Tagesgage von 1000 Reichsmark genauso viel wie Lilian Harvey und Marika Rökk, obwohl sie nicht gerade gern bei Goebbels gesehen wurde.¹¹⁷ Auch andere Darstellerinnen konnten sich hoher Gagen sicher sein, weil sie durch die Beliebtheit beim Publikum engagiert werden mussten. Zarah Leander führte die Spitze der Einspielergebnisse und der Gagen an. „Die Geschäftserfolge mit ihr sind enorm“¹¹⁸, schrieb Goebbels 1937 in sein Tagebuch, obwohl er zu Anfangs alles andere als begeistert von ihr war, wie ebenfalls ein Tagebucheintrag zeigt. Goebbels verzeichnete: „Weidemanns Zarah Leander entpuppt sich als Deutschfeindin“¹¹⁹ und spielte damit auf Leanders jüdische Freunde und Kollegen an, sowie: „Ich halte die Frau für sehr überschätzt.“¹²⁰ Dies bestätigte auch Goebbels Geliebte Lida Baarova, die von Goebbels keine großen Hochachtungen über die Leander zu hören bekam, der Minister mochte auch ihre Stimme nicht sonderlich.¹²¹ Ein Jahr später, nach den ersten Rekordsummen, schlug Goebbels jedoch schon ganz andere Töne an, indem er sie als eine „sehr ernste und reife Künstlerin. Ein wahrer Gewinn für den deutschen Film“¹²² bezeichnete. Auch Kristina Söderbaum wurde zu einer der Kassenmagneten schlechthin, an deren Erfolg sicherlich auch ihr Mann Veit Harlan, durch seine großen Filmprojekte, nicht ganz unschuldig war. Ihre Filme brachten der NS-Spielfilmproduktion über 200 Millionen Reichsmark ein.¹²³ Die Schauspielerin gab z.B. selber in ihrer Autobiographie zu, dass die unbekanntere Käthe Gold für den Erfolgsfilm *Die*

¹¹⁴ Vgl. Beyer, Friedemann: *Schöner als der Tod. Das Leben der Sybille Schmitz*. München: belleville Verlag 1998, 126f.

¹¹⁵ Münchner Abendzeitung 1955, zitiert in ebenda, 185.

¹¹⁶ Schmitz, Sybille, zitiert in: ebenda, 185.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, 155.

¹¹⁸ Tagebucheintrag Joseph Goebbels aus dem Jahr 1937. Zitiert in: Koop, *Warum Hitler King Kong liebte*, 99.

¹¹⁹ Tagebucheintrag Joseph Goebbels aus dem Jahr 1937. Zitiert in: Seiler, *Zarah Leander*, 29.

¹²⁰ Tagebucheintrag Joseph Goebbels aus dem Jahr 1937. Zitiert in: Beyer, *UFA in Farbe*, 22.

¹²¹ Vgl. Baarova, Lida: *Lida Baarova. Die süße Bitterkeit meines Lebens*. Koblenz: Kettermann&Schmidt 2001, 105.

¹²² Tagebucheintrag Joseph Goebbels aus dem Jahr 1938. Zitiert in: Beyer, *UFA in Farbe*, 22.

¹²³ Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film*, 137.

*goldene Stadt*¹²⁴ viel besser geeignet gewesen wäre, man dann die Rolle wegen dem Widererkennungswert jedoch abermals ihr gegeben hätte.¹²⁵ Laut Lida Baarova soll Goebbels auch von ihr persönlich recht wenig gehalten haben und blamierte sie vor anderen Anwesenden. Er wollte, sie zunächst sogar ausweisen lassen. Gemäß Baarova soll Goebbels zudem ein Bewunderer Veit Harlans erster Frau Hilde Körber gewesen sein.¹²⁶ Aber Kristina Söderbaum brachte schon bald hohe Summen ein und eignete sich zudem hervorragend als Vorbild für ein weibliches arisches Idealbild, wie in Kapitel 6.2.3 näher beleuchtet wird.

Schon vor dem „Anschluss“ Österreichs ans Deutsche Reich versuchte man die bereits sehr bekannte Theater- und Filmschauspielerin Paula Wessely für deutsche Produktionen zu gewinnen. Sie war, abgesehen von ihrer Theaterkarriere, durch Walter Reischs und Willi Forsts Film *Maskerade*¹²⁷ über Österreich hinaus zu einem Filmidol und Werbeträger für Österreich und dessen Filmindustrie geworden. Frauen begannen ihre Haare durch einen tiefen, braven Haarscheitel so zu tragen wie sie und sie sonst auch in Stimme und Tonfall nachzuahmen. Goebbels erkannte das. Paula Wessely drehte zwischen 1933 und 1938 vier österreichische und zwei deutsche Produktionen, deren Premieren allerdings schon alle in Berlin stattfanden, was zeigt, in welcher Abhängigkeit die österreichische Filmproduktion bereits zur deutschen stand. Zudem spielte sie in den 1930er Jahren am *Deutschen Theater Berlin*. Für das NS-Regime diente sie gleich in doppelter Hinsicht dem System. Zum einen war sie bei Publikum sehr beliebt und ein Kassenmagnet, zum anderen wirkte sie durch ihre, laut Kritikern, „gewöhnliche Erscheinung“ und dem „durchschnittlichen Aussehen“ wie eine Art Vorbild für das nationalsozialistische Frauenbild.¹²⁸ Ironisch aber treffsicher drückte dies der Filmmacher und Kulturkritiker Bernhard Frankfurter aus:

„Während in den amerikanischen Filmen der gleichen Zeit die weiblichen Stars sozusagen als Sexbomben tickten, machte im deutschen Film die Wessely Karriere: ein wenig pummelig, ein wenig weinerlich, eine Verdrängungsbombe

¹²⁴ *Die Goldene Stadt*. R: Veit Harlan, Deutschland 1942.

¹²⁵ Vgl. Söderbaum, Kristine: *Nichts bleibt immer so. Erinnerungen*. München: Herbig Verlag 1992, 152.

¹²⁶ Vgl. Baarova, *Die süße Bitterkeit meines Lebens*, 110f.

¹²⁷ *Maskerade*. R: Willi Forst, Österreich 1943.

¹²⁸ Steiner, Maria: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996, 15f.

mit entschärftem Unterleib und dem Gang einer Grazie, dem Appeal einer Internatstante...das Schneuztuch als Halteriff immer in Reichweite.“¹²⁹

Paula Wessely zählte dank ihres immensen Erfolges an österreichischen und deutschen Kinokassen zu den *top five* der bestverdiensten Künstlerinnen und Künstler im nationalsozialistischen Film. Waren in der Zeit meistens die Männer wesentlich besser bezahlt als ihre weiblichen Kollegen, galt dies für Paula Wessely nicht. Auch ihr Ehemann und Schauspielkollege Attila Hörbiger verdiente weitaus weniger als sie. Dabei zeigte sich, dass sie auch knallhart verhandelte. Dies zeigt ein Beispiel aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges: Da sie genau um ihren Marktwert wusste, forderte sie für den Propagandafilm *Heimkehr*¹³⁰ 150.000 Reichsmark anstatt der 100.000, andernfalls würde sie nicht mitspielen. Für ihre Erfolge im „Dritten Reich“ wurde sie 1939 mit dem Titel „Staatschauspielerin“ ausgezeichnet.¹³¹

4.2 Politische Haltungen der Schauspielerinnen

In der Theorie sollten die Künstlerinnen und Künstler als Repräsentantinnen und Repräsentanten für das Deutsche Reich stehen. Nationalsozialistische Ideologien sollten verinnerlicht und im Film zum Ausdruck gebracht werden. Goebbels ging darüber noch hinaus, indem er proklamierte, dass es einen unpolitischen Schauspieler gar nicht geben dürfte.¹³² Sehr widersprüchlich ist dazu jedoch eine Aussage, die Hermann Göring im *Theater-Tagblatt* gemacht hatte, indem er sich klar für das Talent aussprach:

„Keinen Künstler schützt die lange Parteizugehörigkeit, denn der Kampf auf politischem Gebiet allein kann das künstlerische Feuer, das Begabung ist, nicht ersetzen. Man kann vielmehr die Künstler nur nach ihrem Können beurteilen. Dann kann man mit allen Mitteln sie zu guten Nationalsozialisten zu machen suchen.“¹³³

¹²⁹ Frankfurter, Bernhard: *Rund um die Wien-Film Produktion. Staatsinteressen als Impulsgeber des Massenmediums eines Jahrzehnts*. Zitiert in: Waechter-Böhm, Lisbeth (Hg.): *Wien 1945 davor/danach*. Wien: Verlag Christian Brandstätter 1985, 193.

¹³⁰ *Heimkehr*. R: Georg Uicky, Deutschland 1941.

¹³¹ Vgl. Loacker, *Im Wechselspiel*, 158., vgl. auch Steiner, *Paula Wessely*, 22. und 105.

¹³² Vgl. Quanz, *Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels*, 95.

¹³³ Theater-Tagblatt vom 21.09.1935, Berlin, S.1. Zitiert in: August, *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*, 202.

Und auch Goebbels äußerte sich im *Theater-Tageblatt*: „Im Vordergrund jeder Beurteilung hat die künstlerische Leistung zu stehen.“¹³⁴

Politische Zuverlässigkeit war ein Kriterium für die Ausübung des Schauspielerberufes, auch wenn natürlich nicht jeder in der Partei Mitglied war und viele Kunschtchaffende sich in (positiv wie negativ) nobler Zurückhaltung übten. Dennoch war die Mitgliedschaft in der NSDAP eine gute Möglichkeit an Rollenangebote zu kommen. Auch ein paar Schauspielerinnen, die sich in ihren Autobiographien als politisch uninteressiert gegeben haben, scheinen Parteimitglieder gewesen zu sein. Die Schauspielerin Hilde Krah! trat 1936 der NSDAP bei und begann eine Musterkarriere in Film und Theater.¹³⁵ Die kroatisch-österreichische Darstellerin, die eigentlich Hildegard Kolacny hieß, schreibt in ihrer Autobiographie *Ich bin fast immer angekommen*, dass ihr die „politischen Ursachen und Begründungen nach wie vor so fremd waren wie die Vegetation auf der Venus.“¹³⁶ Dass sie jedoch Mitglied in der Partei war, wird von ihr mit keinem Wort erwähnt. Wohl aber wählte sie eine typische Verteidigungsstrategie, indem sie schrieb, dass viele „auch politische Köpfe während des Dritten Reichs als auch danach Schwierigkeiten hatten den Durchblick zu finden.“¹³⁷ Allerdings sparte sie nicht mit Kritik an dem System und seinen Funktionären, auch die Konzentrationslager fanden Erwähnung. Sie gab zudem zu, dass der Wechsel der Direktion von Max Reinhardt zu Heinz Hilpert am *Deutschen Theater* in Berlin ihr Vorteile einbrachte, da Produktionen aus wirtschaftlichen Gründen zunächst in Berlin und dann nach Wien weitergetragen wurden.¹³⁸ Es half bestimmt auch, dass ihr späterer Mann Wolfgang Liebeneiner, mit dem sie viel gedreht hatte, u.a. Propagandafilme produzierte. Trotzdem, so resümiert der Goebbels-Biograph Felix Moeller, darf man annehmen, dass Hilde Krah! eher aufgrund ihrer hohen Anziehungskraft beim Publikum erfolgreich war, als aufgrund ihrer Mitgliedschaft in der Partei.¹³⁹

Auch die Charakterdarstellerin Elisabeth Flickenschildt trat 1932 der NSDAP bei. Leider weiß man recht wenig darüber, da bis jetzt nur wenig über Schauspielerin veröffentlicht wurde. Jedoch lassen sich weder in der Bilddokumentation *Elisabeth Flickenschildt*.

¹³⁴ Theater-Tageblatt vom 05.10.1935, S.1. Zitiert in: ebenda, 203.

¹³⁵ Vgl. Berkholz, Stefan: *Goebbels` Waldhof am Bogensee. Vom Liebesnest zur DDR-Propagandastätte*. Berlin: Ch. Links Verlag 2004, 67.

¹³⁶ Krah!, Hilde: *Ich bin fast immer angekommen. Erinnerungen*. München: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH 1998, 21.

¹³⁷ Ebenda, 64.

¹³⁸ Vgl. ebenda, 41 und 65.

¹³⁹ Vgl. Moeller, *Der Filmminister*, 440.

„*Theater ist Leidenschaft*“¹⁴⁰, noch in ihrer Autobiographie *Kind mit roten Haaren* Hinweise auf eine Parteimitgliedschaft finden. Allerdings begründete sie ihre anfänglichen Probleme im Schauspielberuf damit, dass die Bühnengenossenschaft sie zunächst mehrmals mit den Worten „Sie sind kein deutscher Typ“¹⁴¹ abwies. Ein Eintritt in die Partei war vielleicht das Ticket für ihre Karriere, denn Flickenschildt spielte bald sowohl erfolgreich am Theater, u.a. bei ihrem guten Freund Gustaf Gründgens, als auch in vielen Filmen des Nationalsozialismus mit, wie z.B. in *Der zerbrochene Krug*¹⁴² und vor allem im Zweiten Weltkrieg in Tendenzfilmen wie z.B. *Trenck, der Pandur*¹⁴³ und *Romanze in Moll*¹⁴⁴. 1944 wurde sie sogar noch auf Hitlers *Gottbegnadeten Liste* gesetzt.¹⁴⁵ In ihrer Autobiographie wurden politische Haltungen generell ausgespart, lediglich Goebbels nannte sie „diabolisch“ wegen der Ermordung seiner eigenen Kinder und sie erwähnte die antinationalistische Haltung ihres Vaters.¹⁴⁶ Ihr Exmann und jahrelanger Freund, der Theaterwissenschaftler Rolf Badenhausen, äußerte sich zu Flickenschildts Einstellung wie folgt:

„Ich habe ihr gesagt ‚Ohm Krüger das ist ein böser Film!‘ Aber was wollen sie machen. Gustaf Gründgens bekam sogar den dienstlichen Befehl mitzuwirken. Flicki sagte immer, ich muss das tun. Und begründete das: ‚Lieber so was machen, als die ganzen Leute gegen uns zu haben.‘“¹⁴⁷

Allerdings betonte Badenhausen auch, dass sie keinerlei Kontakt zu den Nationalsozialisten gehabt hätte und sich vor lauter Scham und Trauer diesbezüglicher Verdächtigungen mit 25 Tabletten (erfolglos) versucht hätte das Leben zu nehmen, als sie von amerikanischen Alliierten verhört wurde.¹⁴⁸ Ob aus Scham oder doch schlechtem Gewissen kann natürlich nicht geklärt werden. Dennoch zeigen die Aussagen wie widersprüchlich und opportunistisch die Haltungen vieler Künstlerinnen und Künstler gewesen sein mussten. Nach kurzer Internierung im Zuge der Entnazifizierung spielte Flickenschildt in einigen

¹⁴⁰ Neumann, Nicolaus; Voss, Jörn: *Elisabeth Flickenschildt „Theater ist Leidenschaft“*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1978.

¹⁴¹ Flickenschildt, *Kind mit roten Haaren*, 13.

¹⁴² *Der zerbrochene Krug*. R: Gustav Ucicky, Deutschland 1936.

¹⁴³ *Trenck der Pandur*. R: Herbert Selpin, Deutschland 1940.

¹⁴⁴ *Romanze in Moll*. R: Helmuth Käutner, Deutschland 1943.

¹⁴⁵ Vgl. Klee, Ernst: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007, 157.

¹⁴⁶ Vgl. Flickenschildt, *Kind mit roten Haaren*, 32 und 48.

¹⁴⁷ Badenhausen, Rolf. Zitiert in: Neumann/ Voss, *Elisabeth Flickenschildt*, 70.

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, 83.

Filmen und vor allem am Theater weiterhin große Rollen, bis zum Tod von Gründgens war sie Ensemblemitglied des *Düsseldorfer Schauspielhauses*.¹⁴⁹

Auch ohne Parteizugehörigkeiten konnten politische Aussagen dem NS-System dienlich sein und die eigene Karriere vorantreiben oder zumindest nicht gefährden. Auch Paula Wessely zeigte sich opportunistisch, als sie zum „Anschluss“ bzw. der Pseudo-Volksabstimmung ihr Statement mit den Worten abgab:

„Ich freue mich, am 10. April 1938 das Bekenntnis zum großen volksdeutschen Reich mit Ja ablegen zu können und so die von mir immer betonte Kulturverbundenheit der österreichischen Heimat mit den anderen deutschen Gauen zu bekräftigen.“¹⁵⁰

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass sie von der damaligen Gaubehörde schriftlich zu einem Kommentar aufgefordert wurde.¹⁵¹ Recht treffend kommentierte die Journalistin und Autorin Annette Meyhöfer solche Aussagen von Schauspielerinnen in der Zeit:

„Dies mögen Lippenbekenntnisse gewesen sein, ausgesprochen unter dem Druck der Verhältnisse und dem Eindruck der herrschenden Parolen. Doch auch wenn der Zeitgeist ihr politisches und moralisches Gewissen aussetzen ließ, so konnten diese sensiblen Künstlerinnen, die nur der Kunst dienen wollten, nicht missverstehen, welche Rolle die Nazis ihnen zugedacht hatten (...)“¹⁵²

Paula Wessely zumindest wusste um die schreckliche Wirkung und entschuldigte sich nach 1945 für ihren Auftritt im anti-polnischen Propagandafilm *Heimkehr*. Sie habe sich wegen ihrer katholischen Gesinnung und den jüdischen Bekannten damals nicht getraut die Rolle abzulehnen. Tatsächlich stand das Ehepaar Wessely/Hörbiger auf einer Denunziationsliste von Goebbels, auf der die starke katholische Bindung und auf jüdische Freunde hingewiesen wurde. Das bestätigt auch ein Tagebucheintrag von Goebbels: „Mit Attila Hörbiger Frage Paula Wessely gesprochen. Sie hat zu viele Judenfreundschaften. Ich nehme Hörbiger ernsthaft ins Gebet (...)“.¹⁵³ Kollegen wie Hans Jaray verbürgten sich auch nach 1945 für

¹⁴⁹ Braun, Bernd: *Elisabeth Flickenschildt*. In: Kopitzsch, Franklin; Brietzke, Dirk: Hamburgische Biografie, Band 5. Göttingen: Wallstein Verlag 2010, 116f.

¹⁵⁰ Wessely, Paula. Zitiert in: Loacker, *Im Wechselspiel*, 107.

¹⁵¹ Vgl. ebenda

¹⁵² Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritte Reich*, 349.

¹⁵³ Tagebucheintrag Joseph Goebbels vom 01.04.1938, zitiert in: Fröhlich (Hg.): *Die Tagebücher des Joseph Goebbels*, Ausg. 1998, 240.

das Schauspielerehepaar, welches im privaten Umfeld Betroffenen versuchte zu helfen.¹⁵⁴ Trotzdem hätte Paula Wessely auch ohne politisches Statement und mit Ablehnung der Rolle in *Heimkehr* weiterhin überleben können, dann vielleicht nicht als großer Filmstar, aber weiterhin als anerkannte Theaterschauspielerin. Dies zeigen auch private Notizen von Attila Hörbiger, in denen von einem Treffen zwei Wochen nach dem „Anschluss“ zwischen Goebbels und ihm beschrieben ist. Aus diesem geht hervor, dass Goebbels „größten Wert darauf“ legte, beide Schauspieler zu behalten und „auch der Führer sie überaus schätzt und sie auf der Bühne und im deutschen Film nicht missen möchte.“¹⁵⁵ Darüber hinaus beschwichtigte Goebbels die Angst von Attila Hörbiger, nicht politisch auf einer Ebene zu sein, in dem er diesem sagte: „Es ist selbstverständlich, dass wir die Künstler nicht mit jenem strengen Maßstab messen und beurteilen wie die anderen Menschen.“¹⁵⁶

Mögen Parteieintritt oder politische Zuverlässigkeit ein Kriterium für eine Starkkarriere beim nationalsozialistischen Film gewesen sein, so wäre dennoch zu diskutieren, inwieweit man eine Rolle aus ideologischen Gründen ablehnen konnte. Oliver Rathkolb kommt zum Entschluss, dass zwar viel in der nationalsozialistischen Filmbranche reglementiert und überwacht wurde, von „einer These der Pflichterfüllung für die Filmbranche“¹⁵⁷, sowie von „einem Zwang eine Rolle anzunehmen“¹⁵⁸ kann jedoch nicht gesprochen werden.

Auffällig oft lauteten die Verteidigungsstrategien auch, man habe sich nur für die Kunst interessiert und nicht für die dahinter stehenden politischen Botschaften. „Schauspieler sind nun mal Zirkuspferde, die, kaum dass sie in der Manege - also im Atelier - sind, ihre Kunststückchen zeigen.“¹⁵⁹, so Kristina Söderbaum, die hier stellvertretend für zahlreiche Begründungen vieler Kolleginnen der damaligen Zeit steht.

Insbesondere die weiblichen Stars konnten durch das vorherrschende Frauenbild, vor aber auch nach 1945, mit ihrem angeblichen politischen Unwissen und Desinteresse „punkten“, so wie Hilde Krahle es in ihrer Autobiographie tat. Oder auch Lida Baarova, die verzweifelt in ihrer Autobiographie angab sich „doch nie um Politik gekümmert“¹⁶⁰ zu haben und „die

¹⁵⁴ Vgl. Steiner, *Paula Wessely*, 87f., sowie 157.

¹⁵⁵ Zitiert nach Hörbiger, Attila; Biografisches Manuskript, verfasst 1945/46. Zitiert in: Loacker, *Im Wechselspiel*, 107f.

¹⁵⁶ Zitiert in: ebenda

¹⁵⁷ Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, 243.

¹⁵⁸ ebenda

¹⁵⁹ Söderbaum, *Nichts bleibt immer so*, 135.

¹⁶⁰ Baarova, *Die süße Bitterkeit meines Lebens*, 177.

Geschichte mit Goebbels doch rein privater Natur“¹⁶¹ gewesen sei. Marika Rökk stellte ebenfalls in ihrer Autobiographie da: „Ich bin unpolitisch. Durch und durch. Ich wähle nie, war nie in einer Partei, ich bin froh wenn man mich in Ruhe lässt (...). In meiner Mädchenzeit wurde man auch nicht für solche Interessen erzogen.“¹⁶² Im selben Absatz schrieb sie, dass sie eigentlich wegen der kleinen NSDAP Anstecknadel in die Partei eintreten wollte, weil er ihr so gut gefiel.¹⁶³ Ähnlich auch Zarah Leander: „Die Politik geht mich nichts an, und ich werde mich nie dazu zwingen lassen, mich dafür zu interessieren.“¹⁶⁴ Kristina Söderbaum verteidigte sich in ihrer Autobiographie ebenfalls mit dieser Strategie, dass ihr Mann doch immer für sie gehandelt habe.¹⁶⁵

Dies trifft bei Olga Tschechowa offensichtlich nicht zu, wenn man sich ihre Autobiographie durchliest. Als sie z.B. von einer Kollegin gefragt wurde, wie sie zur Judenfrage stünde, sagte sie: „Gott wenn man im Kloster lebt, muss man sich den Ordensregeln anpassen.“¹⁶⁶ Diese Aussage tat sie zwar in jungen Jahren, man kann daraus jedoch unzweifelhaft herauslesen, dass ihr die nationalsozialistische Doktrin sehr wohl bewusst war.

Marianne Hoppe hingegen gab mehrfach in Interviews zu, dass sie nicht wisse, warum sie damals geblieben sei und sagte über sich selber, dass es „verwerflich ist, dass man geblieben ist.“¹⁶⁷ Und: „Ja wir wussten von den Konzentrationslagern. Viel zu viele von uns saßen doch drin. In der Konsequenz, in dem Wahnsinn der Judenvernichtung haben wir es wohl erst zum Schluss gewusst. Aber wir wussten, dass Auschwitz ein Schrecken war.“¹⁶⁸ Auch Lil Dagover gab zu, dass man sehr wohl wusste „warum sich die Reihen der Schauspieler lichteten“ und dass sich „jeder hinter seiner Arbeit verschanzte und die Augen vor der beklemmenden Gegenwart verschloss.“¹⁶⁹

Ob aus politischer Überzeugung, aus Karrieregründen, aus Zwang oder doch aus reiner Naivität heraus: Fakt ist, dass die Schauspielerinnen durch ihren Opportunismus den Machthabern dienlich sein konnten.

¹⁶¹ ebenda

¹⁶² Rökk, Marika: *Herz mit Paprika. Erinnerungen*. München: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1988, 133.

¹⁶³ Vgl. ebenda

¹⁶⁴ Leander, *Es war so wunderbar!*, 209.

¹⁶⁵ Vgl. Söderbaum, *Nichts bleibt immer so*, 88.

¹⁶⁶ Tschechowa, *Ich verschweige nichts!*, 172.

¹⁶⁷ Hoppe, Marianne, zitiert in: Kohse, Petra: *Marianne Hoppe. Eine Biografie*. München: Ullstein Verlag 2001, 105.

¹⁶⁸ ebenfalls, 254.

¹⁶⁹ Dagover, *Lil Dagover. Ich war die Dame*, 205.

4.3 Persönliche Präferenzen

Neben Beliebtheit und politischer Haltung, haben die meisten Schauspielerinnen wahrscheinlich deswegen eine Filmrolle bekommen, weil sie durch persönliche Beziehungen oder durch ihre Erscheinung den Produzenten bzw. den Verantwortlichen aufgefallen sind. Manche Darstellerinnen waren sogar mit den bekannten Regisseuren zu dieser Zeit verheiratet, wie es die Beispiele Kristina Söderbaum (Veit Harlan), Marika Rökk (Georg Jacoby), Hilde Krahle (Wolfgang Liebeneiner) und Marianne Hoppe (Gustaf Gründgens) zeigen. Alle drehten entweder ausschließlich oder sehr viel mit ihren Ehemännern und spielten selbstverständlich die Hauptrolle.¹⁷⁰ Grethe Weiser beneidete ihre Kollegin Marika Rökk dafür: „Du weißt gar nicht, wie gut du es hast mit Jacoby, einem Regisseur der alles für dich regelt und richtig macht. Ich muss immer die Regisseure wechseln, mich umstellen, habe keinen Mann vom Fach zur Seite.“¹⁷¹ Goebbels hingegen sah die persönlichen Beziehungen der Regisseure zu ihren Darstellerinnen weniger gern, obwohl gerade er oft nach persönlichem Geschmack auswählte: „Ich sehe eine Gefahr darin, dass unsere großen Regisseure nur mit ihren Frauen oder Verlobten im Film arbeiten wollen. Das hemmt den Zufluss neuer künstlerischer Kräfte für den Film.“¹⁷²

Wie wichtig persönliche Beziehungen in der Filmbranche zu den nationalsozialistischen Machthabern waren, zeigen die Beispiele in den folgenden Kapiteln. Im daran anschließenden Kapitel 4.3.3 wird anhand der Biographien zweier Darstellerinnen verdeutlicht, in welche Notlage man geraten konnte, wenn man den Propagandaminister verärgerte.

4.3.1 Hitlers Lieblingsliste

Neben Goebbels war auch Hitler ein großer Filmfreund, wenn auch hauptsächlich leichte Unterhaltungsfilme bevorzugt wurden. Revuefilme „mit vielen nackten Beinen konnten seines Beifalls sicher sein“¹⁷³, so der Architekt und Rüstungsexperte Albert Speer. Enge Parteigenossen, wie Albert Speer oder der Reichsjugendführer Baldur von Schirach, wurden zu allabendlichen Filmvorführungen gebeten, bei denen manchmal bis zu drei Filme nacheinander gezeigt wurden. Beide erzählten später, dass teilweise die Filme dazwischen

¹⁷⁰ Vgl. Lowry, *Pathos und Politik*, 60f., vgl. auch Romani, *Filmdiven des Dritten Reichs*, 173.

¹⁷¹ Zitat nach Rökk, *Herz mit Paprika*, 118.

¹⁷² Tagebucheintrag Joseph Goebbels vom 10.04.1942, Beyer, *Ufa in Farbe*, 32.

¹⁷³ Speer, Albert. Zitiert in: Koop, *Warum Hitler King Kong liebte*, 21.

auch noch (wenn auch oberflächlich) besprochen wurden, wobei Hitler stets die Schauspielerinnen, Eva Braun die Schauspieler unter die Lupe nahm.¹⁷⁴ Bei seinen vielen Künstlerempfangen und Einladungen, so Hitlers Adjutant Fritz Wiedemann,

„saß er dann wie ein braver Hausvater auf einem Sofa, um sich herum eine Schar junger, hübscher Mädchen von Film und Ballett, die ihn anhimmelten. Die Unterhaltung war so nichtssagend wie nur denkbar, aber darauf kam es auch gar nicht an. Hitler begnügte sich mit der Augenweide, die er hatte, und die jungen Künstlerinnen mit der Auszeichnung, in seiner Nähe gesehen zu werden.“¹⁷⁵

Hitler war schon vor seiner Machtübernahme ein begeisterter Cineast, den persönlichen Zugang zu den Kuntschaffenden soll er, wie mehrere Quellen zeigen, allerdings von Goebbels persönlich haben, der diesem auf seinen privaten Einladungen viele Schauspielerinnen vorgestellt hatte. Seine Lieblingsdarstellerinnen waren die großen Damen der Filmszene, wie Lil Dagover und Olga Tschechowa, die stets etwas Mütterliches an sich hatten. Hitler, dem nachgesagt wurde sich zwar für Schönheit, aber nicht für Erotik zu interessieren, war durch sein überhöhtes Mutterbild von diesen Darstellerinnen begeistert.¹⁷⁶ Von den Herren soll er, laut Hippler, allerdings recht wenig gehalten haben und lästerte über „die müden Typen von Filmheinis“¹⁷⁷. Wenn man Probleme hatte, konnte man sich nicht nur an Goebbels, sondern auch eventuell an Hitler wenden. Als sich Veit Harlan von Hilde Körber trennte, bekam diese keine Rollen in seinen Filmen mehr, da dieser jetzt seine neue Frau Kristina Söderbaum vermehrt einsetzte. Laut Söderbaum reichte jedoch ein Schreiben an Hitler und Harlan war verpflichtet, Hilde Körber wieder Filmrollen anzubieten.¹⁷⁸ „Als Künstler konnte man mit Hitler überhaupt ausgezeichnet auskommen. Er interessierte sich für alles, oft für die lächerlichsten Kleinigkeiten und bewunderte rückhaltlos, wenn es etwas zu bewundern gab“, so auch Olga Tschechowa in ihrer Autobiographie.¹⁷⁹

Als ungewöhnliches Beispiel soll hier der Stummfilmstar Pola Negri vorgestellt werden. Ungewöhnlich deswegen, weil sie so gar nicht Hitlers Ideal einer mütterlichen Salondame oder eines blonden, deutschen Mädchens entsprach und er sich dennoch persönlich für die Filmbesetzung der Schauspielerin einsetzte. Die gebürtige Polin, deren Mutter angeblich

¹⁷⁴ Vgl. Koop, *Warum Hitler King Kong liebte*, 17f.

¹⁷⁵ Wiedemann, Fritz. Zitiert in: ebenda, 89.

¹⁷⁶ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 9f., vgl. auch Koop, *Warum Hitler King Kong liebte*, 87.

¹⁷⁷ Hippler, Fritz. Zitiert in: Koop, *Warum Hitler King Kong liebte*, 90.

¹⁷⁸ Vgl. Söderbaum, *Nichts bleibt immer so*, 108.

¹⁷⁹ Tschechowa, *Ich verschweige nichts!*, 259.

eine polnische Aristokratin und der Vater ein kroatisch-ungarisch Abstämmiger war, wurde nach ersten polnischen Filmen von Max Reinhardt entdeckt. Mit ihrem Schönheitsfleck, dem weißem Gesicht und den schwarz umrandeten Augen wurde sie in den 1920er Jahren durch ihre vielen Stummfilme mit Ernst Lubitsch in Deutschland und ganz Europa bekannt. Durch ihre Verkörperung einer Femme fatale par excellence wurde sie zum Sexsymbol, welches sie auch in Hollywood zu einer gefragten Person machte. In den USA war sie hingegen wesentlich bekannter für ihre berühmten Männerliebschaften, u.a. mit Charlie Chaplin und Roberto Valentino. Mit dem Aufkommen des Tonfilms sank ihr Stern am Hollywoodhimmel jedoch rapide, was zum Teil an ihrem starken Akzent gelegen haben mag. Als Willi Forst ihr durch die *Cine-Allianz* ein Angebot machte in *Mazurka*¹⁸⁰ mitzuspielen, zog sie nach Deutschland zurück und war zunächst von den neuen politischen Umständen schockiert. Zudem legte Goebbels die Produktion lahm, weil er Pola Negri nicht ausstehen konnte und sofort nach einem Grund suchte, die Schauspielerin zu ersetzen. Nach intensiven Nachforschungen fand er heraus, dass Pola Negri einen jüdischen Urgroßvater gehabt haben soll. Man vermutet, dass der Propagandaminister beleidigt war, dass sie damals in die USA gegangen ist.¹⁸¹ Ihre Kollegen am Set hingegen begründeten die Ursache damit, dass sie ihre alte jüdische Sekretärin eingestellt hätte. Sie selber schrieb in ihrer Autobiographie, dass Goebbels beleidigt gewesen wäre, weil sie grundsätzlich Filme mit Propagandainhalt ablehnte. Sie soll bereits am Koffer packen gewesen sein, als die Produzenten per Dekret die Anweisung von Hitler erhielten, dass Pola Negri in Deutschland Filme drehen dürfe, da sie eine arische Polin sei, was Goebbels wiederum zähneknirschend akzeptieren müsste.¹⁸²

Die nächsten Filme wurden ein Hit und Pola Negri gelang ein zweites Mal eine Filmkarriere in Deutschland. Ihr kam zu Ohren, dass der Führer in schlaflosen Nächten ihren Film *Mazurka* mehrere Male angeschaut hätte. Hitler war offenbar ein großer Fan von ihr, was sie damit begründete, dass die Mutterliebe in ihrer Rolle in *Mazurka* ihn zum Weinen gebracht hätte.¹⁸³ Eine These, die zumindest gut zu Hitlers Mutterkomplex gepasst hätte. Mit dem Erfolg und Hitlers Protektorat sollen aber auch negative Gerüchte aufgekommen sein. So hätte eine französische Zeitschrift getitelt, dass sie luxuriös in Berchtesgarden leben würde und dort die Geliebte von Hitler sei. Pola Negri konnte, nach eigenen Angaben,

¹⁸⁰ *Mazurka*. R: Willi Forst. Deutschland, 1935.

¹⁸¹ Vgl. Werner: *Die Skandalchronik*, 223f.

¹⁸² Vgl. Negri, *Memoirs of a Star*, 371. und 384.

¹⁸³ Vgl. Negri, *Memoirs of a Star*, 375.

dagegen jedoch erfolgreich klagen. Als die Darstellerin ein anderes Mal für ein paar Wochen erkrankt war wurde gemutmaßt, dass sie bereits tot wäre, weil die mütterliche Freundin Hitlers Winifried Wagner, sie aus Eifersucht vergiftet hätte.¹⁸⁴

Pola Negri verließ zu Beginn des Zweiten Weltkriegs - aufgrund der politischen Lage - Deutschland und ließ sich wieder in den USA nieder, wo ihr nie wieder so eine Karriere gelang. Nicht zuletzt standen ihr da die negativen Gerüchte in den Medien im Wege, die aus ihr eine Geliebte Hitlers gemacht hatten. Trotzdem ist festzuhalten, dass Pola Negri eine Menge Geld beim deutschen Film verdient hatte, weil Hitler ein großer Fan ihrer Schauspielkunst gewesen war. Der Film *Mazurka* schaffte es sogar in sein Privat-Archiv auf dem Berghof.¹⁸⁵

4.3.2 Goebbels` Liebschaften in der Filmbranche

Zahlreiche Rollenbesetzungen beim Film kamen durch Goebbels Wohlwollen und Interesse an den Schauspielerinnen zustande. Auch hier konnte man offenbar versuchen, bezüglich der Besetzungsliste zu tricksen, wie Rabenalt schilderte:

„Bei Schauspielern- und vor allem bei Schauspielerinnen-, die er nicht kannte, musste ihm ein Fotosatz vorgelegt werden, was dazu führte, dass man ihm ein Material einreichte, das speziell für seinen Geschmack angefertigt wurde. Kannte man im Vorhinein seine Wünsche oder ‚Vorschläge‘, so konnte man weniger vorteilhaftes Bildmaterial der Betreffenden in die Besetzungsliste einschmuggeln, ein Trick, der gelegentlich seinen Zweck erfüllte und ihn von seinem Vorhaben Abstand nehmen ließ. Vom Filmnachwuchs verlangte er Probeaufnahmen, wenn es sich um eine größere oder eine Hauptrolle handelte.“¹⁸⁶

Die sogenannten Probeaufnahmen konnten jedoch auch anders verlaufen. Paul Werner witzelt in seiner *Skandalchronik des deutschen Films* über die Ersetzung der Besetzungscouch durch ein Bett in Goebbels Hinterzimmer seines Büros, sowie zwei Betten auf seinen Grundstücken in Schwanenwerder und Lanke am Bogensee. Durch seine Größe und den Hinkefuß litt Goebbels schon zu Studentenzeiten unter Minderwertigkeitskomplexen, sowie unter der Zurückweisung der Damen. In seinem

¹⁸⁴ Vgl. ebenda, 382f., sowie 385f.

¹⁸⁵ Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film*, 632., vgl. auch Werner: *Die Skandalchronik*, 229f.

¹⁸⁶ Rabenalt, *Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 168.

Tagebuch schrieb er 1926: „Jedes Weib reizt mich bis aufs Blut. Wie ein hungriger Wolf rase ich umher. Und dabei bin ich schüchtern wie ein Kind. Ich versteh mich manchmal selbst kaum.“¹⁸⁷ Nun an der Macht nutzte Goebbels seine Position schamlos aus und so manche Nachwuchsdarstellerin konnte nur Karriere machen, wenn sie sich vorher auf eine Affäre mit dem „Schirmherr des deutschen Films“ einließen. Die späteren, geheim gehaltenen Besetzungslisten kamen zum Teil auch nur so zustande. Auch ältere Filmstars wurden zu privaten Treffen eingeladen, hatten aber manchmal aufgrund ihres schon bestehenden Status bessere Karten ihm zu entkommen.¹⁸⁸

So z.B. die Geschichte von Marianne Hoppe, die spätestens nach der Premiere von *Der Schimmelreiter*¹⁸⁹ ein gefragter (Film-) Star war und von einem persönlichen Besuch Goebbels erzählte. Er soll diese eines Tages besucht und ihr ein eindeutiges Angebot gemacht haben. Im Gegenzug könne sie zusammen mit ihm im Privatjet auf Reisen gehen und er würde in tollen Hotels auf sie warten. Besonders prekär war, dass im Hinterzimmer ihr damaliger Freund Carl Dreyfuss, selbst Jude und Soziologe im Kreise der Frankfurter Schule, Bücher einsortiert haben soll. Als Hoppe Goebbels abwies, soll er mit einem Karriere-Aus gedroht und sie wutentbrannt in das Ministerium beordert haben. Dort soll er ihr einen Haufen Geld auf den Schreibtisch gelegt haben; die Schauspielerin soll aber, mit den Worten sie ließe sich von niemanden kaufen, gegangen sein.¹⁹⁰ Sollte diese Anekdote von Marianne Hoppe so oder so ähnlich abgelaufen sein, so zeigt es, wie willkürlich gehandelt wurde. Der Vorteil war, dass Marianne Hoppe zum einen sehr erfolgreich war und zum anderen durch Göring, zumindest am *Preußischen Staatstheater*, immer ihren Beruf ausüben konnte, denn hier war Goebbels machtlos.

Auffallend ist es, dass Goebbels selber sexuell stets entweder burschikosere oder dunkelhaarige und exotisch aussehende Frauen bevorzugt hat. Fast ironisch machte er sich über die „politisierenden Frauentypen, treu- deutsch- neudeutscher Suffragetten, so wie Himmler und Genossen sich das Vorbild einer deutschen Frau vorstellen“¹⁹¹ lustig. Dabei wurde 1933 angeordnet, dass ausländische Darstellerinnen und Darsteller nur mitspielen dürften, „wenn solches aus künstlerischen oder kulturellen Erwägungen gerechtfertigt

¹⁸⁷ Tagebucheintrag Joseph Goebbels 1926, zitiert in Werner: *Die Skandalchronik*, 258.

¹⁸⁸ Vgl. ebenda, 258f.

¹⁸⁹ *Der Schimmelreiter*, R: Hans Deppe/ Curt Oertel, Deutschland 1934.

¹⁹⁰ Vgl. Hoppe, Marianne, zitiert in: Kohse, *Marianne Hoppe*, 122f.

¹⁹¹ Schaumburg-Lippe, Friedrich Christian: *Dr. Goebbels. Ein Porträt des Propagandaministers*. Arndt Verlag: Kiel 1990, 109f.

erscheint.“¹⁹² Der „Reichspropagandaminister“ wählte „seine“ Schauspielrinnen jedoch nach seinem Gefallen aus allen Teilen Europas aus und war wohl nicht wählerisch: „Ich habe Frauen nötig zum Ausgleich. Besonders an kritischen Tagen wirken sie wie Balsam auf Wunden. Aber ich muss deren verschiedenste Charaktere um mich haben.“¹⁹³ Besonders junge osteuropäische Schauspielerinnen im Alter von 20-30 Jahren hatten es ihm angetan, was auch der Grund dafür sein könnte, dass er neben Filmdarstellerinnen aus Österreich auch solche aus dessen ehemaligen Kronländern bevorzugte.¹⁹⁴

Goebbels Rendezvous machten innerhalb der Filmbranche die Runde, so dass er unter vorgehaltener Hand bald der „Bock von Babelsberg“ genannt und das Wort „Nachwuchsschauspielerin“ schnell zu einem Begriff für eine Goebbels- Affäre deklariert wurde, wie Friedmann Beyer aus gleich mehreren Quellen erfuhr.¹⁹⁵ Ein Witz unter den Filmleuten, den man sich laut Paul Werner gerne erzählte, lautete: „Der Weg zum deutschen Film führt nicht länger durch die Betten der Regisseure - er führt jetzt durch meins.“¹⁹⁶ Das Personal wusste ebenfalls bestens Bescheid, die sexuellen Abenteuer fanden zwischen zwei Besprechungen oder in der Mittagspause statt und gingen meist nicht länger als 10 Minuten und höchstens 2 Stunden. Von Affären konnte eigentlich auch keine Rede sein, denn Goebbels traf die selbe Person höchstens einige wenige Male.¹⁹⁷ Friedemann Beyer geht bei seiner Analyse über die Rollenbesetzungen sogar so weit, dass er vermutet, dem „Schirmherren des deutschen Films“ ging es nie um das Talent der jeweiligen Darstellerin, sondern nur um das persönliche Gefallen an ihr. Andernfalls wurde die Besetzungsliste nicht genehmigt.¹⁹⁸ Auch bei Rabenalt kommt das zum Ausdruck, wenn er schreibt: „Goebbels war kein Förderer, der an das filmkünstlerische Talent glaubte, sondern ein Förderer, ein Gläubiger, der den weiblichen Künstlerdank ungeniert einkassierte, ein Holofernes, der auf das Judithopfer recht nachdrücklich beharrte.“¹⁹⁹ Wie oben bereits in einigen Beispielen dargestellt, gab es natürlich auch andere Gründe eine Schauspielerin zu besetzen. Persönliche Präferenzen machten aber mit Sicherheit einen großen, wenn nicht den größten, Teil der Rollenbesetzungs-Politik von Goebbels aus. Am Rande sei erwähnt, dass die

¹⁹² Zitiert in: Koop, *Warum Hitler King Kong liebte*, 92.

¹⁹³ Goebbels, Joseph, Tagebucheintrag vom 05.03.1930. Zitiert in: Gathmann, Peter; Paul, Martina: *Narziss Goebbels. Eine psychohistorische Biografie*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2009, 183.

¹⁹⁴ Vgl. Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 126f.

¹⁹⁵ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 12f.

¹⁹⁶ Zitiert in Werner, *Die Skandalchronik*, 261.

¹⁹⁷ Vgl. ebenda, 261.

¹⁹⁸ Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 12f.

¹⁹⁹ Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 122.

Jungdarstellerinnen zum Teil auch als Spioninnen eingesetzt wurden, da sich Goebbels sehr für Privat- und die Sexualleben der Kunstschaffenden in den Filmstudios und seine Wirkung auf die Künstlerinnen und Künstler interessierte. Auch auf Linientreue und politische Zuverlässigkeit konnte damit der ein oder andere Star überprüft werden.²⁰⁰

Die einzige Affäre von Goebbels, die länger anhielt war die Liaison mit der jungen, tschechischen Schauspielerin Lida Baarova, die er wohl wirklich geliebt hatte. Der Jungstar der UFA war eigentlich mit Gustav Fröhlich liiert gewesen und wohnte mit ihm in Schwanenwerder am Wannsee, sehr nahe an Goebbels Haus, zusammen. Die Affäre war dem Schauspieler nach eigenen Angaben lange nicht aufgefallen, bis er früher von einer Premiere kommend seine Freundin beim Haus des „Reichspropagandaministers“ sah, die gerade mit diesem in einen Wagen stieg. Fröhlich stellte sie zu Rede und beschimpfte den, bereits im Wagen sitzenden, Goebbels zutiefst. Ins Reich der Legenden soll aber, laut Fröhlich, die Ohrfeige gehören, die er dem Minister verpasst haben soll. Zur Strafe wurde der Schauspieler später als einer der wenigen Darsteller nicht vom Kriegsdienst befreit, soll aber durch Hilfe von Olga Tschechowa wieder Dreherlaubnis erhalten haben.²⁰¹ Zarah Leander kommentierte in ihrer Autobiographie, dass Lida Baarova „zwar bildhübsch, aber total unbegabt sei“ und äußerte sich an dieser Stelle zu Goebbels, dass er „auf billigste und schmierigste Weise jene Prostitutionsbereitschaft karrierebeflissener Mädchen genutzt habe, die bei Film und Theater Rolle, Vertrag und Erfolg im Bett sich zu erringen hoffen.“²⁰² Dazu muss gesagt werden, dass die damals erst 20-Jährige Lida Baarova bereits vor dem ersten Treffen mit Goebbels ein Jungstar war, auch wenn ihre Karriere natürlich dank Goebbels weiterhin vorangetrieben wurde. Sie spielte bereits in Tschechien kleine Rollen und wurde von der tschechischen Außenstelle der UFA nach Berlin geholt, da man einen „fremden Akzent“ für die Rolle einer Italienerin in *Barcarole*²⁰³ brauchte. Der Akzent passte und Baarova soll die Rolle erhalten haben, unter der Voraussetzung, nur drei Äpfel am Tag zu essen um der Rolle der schlanken, schönen Italienerin *Giacinta* gerecht zu werden.²⁰⁴

Auch bei Hitler soll sie zunächst sehr beliebt gewesen sein, weil sie ihn, laut Baarova, so an seine Nichte Geli Raubal erinnern würde, die sich unter zweifelhaften Umständen das Leben

²⁰⁰ Vgl. ebenda, 156f.

²⁰¹ Vgl. Fröhlich, Gustav: *Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben*. München/Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1983, 157f. und 192f.

²⁰² Leander, *Es war so wunderbar!*, 166.

²⁰³ *Barcarole*. R: Gerhard Lamprecht, Deutschland 1935.

²⁰⁴ Vgl. Baarova, *Die süße Bitterkeit meines Lebens*, 42f.

genommen hatte.²⁰⁵ Kennengelernt hatten sie sich bei einem Empfang von Hitler, Goebbels war sofort von ihr angezogen und begann, sie bei weiteren öffentlichen Veranstaltungen zu umwerben und auch privat anzurufen. Dies gefiel der jungen Schauspielerin sehr und nach vielen platonischen Privattreffen entwickelte sich eine Romanze. Der Minister war so glücklich, dass er, laut dem Professor für Psychiatrie und Goebbels-Biograph Peter Gathmann, an Scheidung dachte um mit seiner jungen Freundin nach Japan zu gehen.²⁰⁶ Lida Baarova betonte in ihrer Autobiographie, dass sie von Goebbels nie zu etwas gedrängt worden sei. Das große Interesse vom Minister an ihrer Person und an ihrem Beruf imponierte ihr. Zudem hätte Goebbels stets kritisch Stellung zu ihr als Schauspielerin eingenommen und soll ihr so auch zur Karriere geholfen haben: „Durch seine konstruktive Kritik bin ich sicherlich eine bessere Schauspielerin geworden.“²⁰⁷

Nach einiger Zeit gestand Goebbels die Affäre seiner Frau, die diese mehr oder weniger dulden musste, weil sie fürchtete, ihr Mann würde sie und die Familie sonst verlassen. Schon bald hielt es Magda Goebbels jedoch nicht mehr aus und holte sich Hilfe bei Karl Hanke. Der Privatsekretär von Joseph Goebbels hatte seit längerer Zeit Probleme mit dem Propagandaminister und war zudem ein Bewunderer seiner Ehefrau Magda Goebbels. Aus diesem Grund erstellte er eine Liste, in der 36 Schauspielerinnen aufschienen, die von Goebbels bedrängt worden sein sollen. Ein Teil dieser Frauen hätte sogar gegen ihn unter Eid ausgesagt, wenn dies gefordert worden wäre. Zudem fertigte Hanke Kopien der Liebesbriefe an die Baarova an, da der Propagandaminister seine Liebesbekundungen ausgerechnet ihm als Übermittler zusteckte. Ein angeordnetes Treffen von Hitler mit u.a. Magda und Joseph Goebbels sowie Hanke und weiteren Parteifunktionären besiegelte das Ende seiner Liaison. Der Führer ordnete an, dass der „Reichspropagandaminister“ zu seiner Frau zurückzukehren hätte und Lida Baarova nie wieder sehen dürfe. Als Goebbels sich zwangsläufig von ihr trennte, soll sie, laut der Schauspielerin Anneliese Born, versucht haben sich umzubringen.²⁰⁸

Das Ende ihrer Filmkarriere in Deutschland begann mit der Premiere ihres Films *Der Spieler*²⁰⁹, in welchem sie sich Geld bei einem „Doktor“, der ihr Verehrer ist, ergaunert. Das

²⁰⁵ Vgl. Baarova, *Die süße Bitterkeit meines Lebens*, 60f.

²⁰⁶ Vgl. Gathmann/Paul, *Narziss Goebbels*, 168.

²⁰⁷ Baarova, *Die süße Bitterkeit meines Lebens*, 102.

²⁰⁸ Vgl. Körner, Torsten: *Ein guter Freund. Heinz Rühmann*. Berlin: Aufbau Verlag 2000, 195., vgl. auch Werner, *Die Skandalchronik*, 270.

²⁰⁹ *Der Spieler*. R: Gerhard Lamprecht, Deutschland 1938.

Publikum bezog diesen Filminhalt unweigerlich auf die Affäre der Darstellerin mit Dr. Goebbels und buhte daraufhin während des Filmes.²¹⁰ Lida Baarova erhielt ein Spielverbot und ihre früheren Filme wurden in Deutschland ebenfalls verboten. Darüber hinaus wurde sie von der Gestapo überwacht und durfte nicht ausreisen. Nach ihrer Flucht über die tschechische Grenze drehte sie noch ein paar sehr bekannte Filme in Tschechien und Italien. Sie musste sich 1945 in Tschechien vor dem Kriegsgericht verantworten und saß eine Zeit lang im Gefängnis, in dem ihre Mutter während eines Verhörs starb und ihre Schwester wegen ihrer „Nazischwester“ Selbstmord beging. Sie konnte nach zwei Jahren entlassen werden, da sie vor dem Zweiten Weltkrieg bereits Deutschland den Rücken kehrte und dort zudem selber festgehalten wurde. Sie nahm die österreichische Staatsbürgerschaft an und spielte noch in einigen Theaterstücken mit, litt aber, nach eigenen Angaben, stets unter ihrer Vergangenheit. Eine kritische Distanzierung oder Reflexion in ihrer Autobiographie fehlt vollständig.²¹¹

Goebbels Präferenzen hinsichtlich mancher Schauspielerinnen ging so weit, dass der Leiter der Filmabteilung des RMVP und „Reichsfilmdramaturg“ Fritz Hippler befürchtete, dass überhaupt kein Film mehr zustande kommen würde, da Goebbels bei jedem Film seine persönlichen Präferenzen hinsichtlich der Besetzung durchsetzen wollte. Deswegen stellte er 1942 ein Besetzungslistensystem zusammen, welches die Besetzungen von Filmrollen erleichtern sollten. Auf Liste 1 standen ca. 10-12 Schauspielerinnen und Schauspieler, die stets und ohne Rückfragen von den Produktionsfirmen besetzt werden konnten. Zarah Leander und Lil Dagover standen auf dieser privilegierten Liste. Auf Liste 2 fand man einige hundert bekannte und weniger bekannte Stars, die ebenfalls ohne Bewilligung aus dem RMVP eingesetzt werden konnten. Liste 3 enthielt die Nachwuchstalente, über die persönlich entweder durch Goebbels oder Hippler entschieden wurde. Die ungefähr 10 Kunstschaaffenden der Liste 4 durften nur noch durch eine genaue Begründung der Produzenten für einen Film besetzt werden. Darstellerinnen und Darsteller der Liste 5 durften auf keinen Fall für einen Film besetzt werden, weil sie aus welchen Gründen auch immer dem Regime nicht (mehr) passend erschienen. Dazu zählte das Ehepaar Gottschalk.²¹²

²¹⁰ Vgl. Werner, *Die Skandalchronik*, 271.

²¹¹ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reichs*, 167., vgl. auch Baarova, *Die süße Bitterkeit meines Lebens*, 281f.

²¹² Vgl. Beyer, *Die Ufa-Stars im Dritten Reich*, 25.

4.3.3 Aufstieg und Fall zweier Filmkarrieren

Natürlich ging nicht jede Schauspielerin mit Goebbels ein intimes Verhältnis ein. In den Garderoben der weiblichen Darstellerinnen wurde oft darüber diskutiert, wie man sich von dem „Bock von Babelsberg“ fernhalten konnte, ohne ihn menschlich zu erzürnen. Da gab es, laut Rabenalt, Tipps wie sich einfach am Filmset nicht mehr zu waschen, oder bei seinen Einladungen mit eingegipstem Bein oder einer Krankenschwester zu erscheinen, um diesen loszuwerden.²¹³ Eine amüsante Anekdote erzählt der Regisseur Geza von Cziffra von Sybille Schmitz und Goebbels. Dieser wäre von der Darstellerin Anfang der 1930er Jahre noch recht angetan gewesen und solle sich per Telefon zu einem Besuch im Hotel Kaiserhof aufgedrängt haben. Sybille Schmidt soll an dem Abend jedoch mit ihrer Affäre, einer Ehefrau eines Großindustriellen, im Bett gelegen und zudem keine Lust auf den „Schirmherren des deutschen Films“ gehabt haben. Deswegen hätte sie eine andere Hotelzimmernummer angegeben, woraufhin Goebbels, zur Freude der ganzen Filmcrew, bei einem japanischen Wirtschaftsdelegierten im Zimmer gelandet wäre.²¹⁴

Sybille Schmitz machte ihre Karriere, wie bereits in Kapitel 4.1 erläutert, trotzdem. Wie schnell es damit aber auch vorbei sein konnte, wenn man sich Goebbels oder Hitler verweigerte, zeigen zwei sehr unterschiedliche Beispiele.

Die damals junge Anneliese Uhlig berichtete in ihren Memoiren von mehreren Empfängen mit bzw. bei Joseph Goebbels. Bereits bei einer Einladung des Staatssekretärs Karl Hanke soll sie, wohl nicht zufällig, neben den Propagandaminister platziert worden sein. Dieser hätte sich zunächst beim Essen über eine Schauspielerin aufgeregt, die Deutschland den Rücken gekehrt hatte. Bei einem von Goebbels injizierten Spaziergang durch den Park soll er von ihr und ihrer Stimme geschwärmt haben. Er selber hätte sie aus 36 Probeaufnahmen für den Film *Die Stimme aus dem Äther*²¹⁵ ausgesucht. Anneliese Uhlig beschrieb in ihrer Biographie, dass sie bis dato nichts davon gewusst hätte und sehr erschrocken gewesen wäre. Nach weiteren Empfängen, soll sie am 30. September 1938 in das Propagandaministerium bestellt worden sein. Nach anfänglichem oberflächlichen Geplauder soll Goebbels sie zu einer Spritzfahrt in seinem Auto überredet haben, die in seinem Domizil Waldhof am Bogensee geendet haben soll. Dort habe er sie - je länger der Abend wurde - immer mehr bedrängt, so dass ihr nichts anderes übrig geblieben wäre, als laut zu schreien und sich von

²¹³ Vgl. Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 133f.

²¹⁴ Beyer, *Schöner als der Tod*, 113f.

²¹⁵ *Die Stimme aus dem Äther*. Harald Paulsen. Deutschland 1938.

ihm abzuwenden. Sehr zerknirscht wären sie und er nach dem Vorfall zurück in die Stadt gefahren und zum Abschluss soll Goebbels ihr nur zugezischt haben, dass sie durch so ein Verhalten keine Karriere machen würde.²¹⁶ In seinem Tagebuch ist für diesen Tag folgender Beitrag zu lesen: „Das war heute ein trauriger, wehmütiger Tag für mich persönlich. Aber sonst ein großer Erfolgstag. Einmal fehlt uns der Wein - und einmal fehlt uns der Becher.“²¹⁷

Für Anneliese Uhlig ergaben sich nach dem Vorfall tatsächlich Konsequenzen. Bereits am nächsten Drehtag hatte man ihr am Set erklärt, dass erst einmal nicht weitergedreht werden würde. Werbeanzeigen für den Film wurden daraufhin ebenfalls eingestellt. Ihr Glück war jedoch, dass die Affäre von Goebbels mit der Schauspielerin Lida Baarova genau zu diesem Zeitpunkt von Hitler ein für alle Mal für beendet erklärt worden war und Goebbels sich kurzzeitig zurückzog. So konnte der Film doch weitergedreht werden und hatte mit einem halben Jahr Verspätung im Mai 1939 Premiere. Uhligs Vertrag bei der *Tobis* wurde hingegen nach 2 Jahren nicht mehr verlängert, und bis auf ein paar eher kleinen Aufträgen bei der UFA war für sie die Karriere beim deutschen Film beendet. Sie spielte dann in einigen bekannten Filmen in Italien mit und lebte den Rest ihres Lebens in den USA. Sie war sich bis zuletzt sicher, dass das Ausbleiben der Rollen bzw. die Beendigung des Vertrages auf den Vorfall in seinem Domizil zurückzuführen ist.²¹⁸

Im zweiten Beispiel kostete das Widerstreben der Schauspielerin nicht nur die Karriere, sondern auch das Leben. „Das Idol der damaligen Weiblichkeit“²¹⁹ war am Anfang der 1930er Jahre die Schauspielerin Renate Müller, „sozusagen ein zeitlich vorgezogenes deutsches Fräuleinwunder.“²²⁰ Sie traf zwar nicht Goebbels persönlichen Geschmack, verkörperte aber durch ihren Typus das Vorbild für alle „deutschen“ Frauen und Hitler persönlich war von ihr hingerissen.²²¹ Renate Müller gelang zunächst eine steile Karriere. Durch ihre liberalen und einflussreichen Eltern bekam sie bei Max Reinhardt Schauspielunterricht und wurde nach ihrem Abschluss sofort an mehreren Theatern engagiert. 1928 brillierte sie in ihrem ersten Film *Peter der Matrose*²²² mit Reinhold Schünzel in der Hauptrolle. Nach diesem Erfolg kamen weitere Filme dazu, in denen sie sich

²¹⁶ Vgl. Berkholz, *Goebbels` Waldhof am Bogensee*, 21f.

²¹⁷ Tagebucheintrag Joseph Goebbels am 30.09.1938, zitiert in: ebenda, 24.

²¹⁸ Vgl. Ebenda, 24f.

²¹⁹ Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 183.

²²⁰ Ebenda, 183.

²²¹ Vgl. Werner, *Die Skandalchronik*, 245f.

²²² *Peter, der Matrose*. R: Reinhold Schünzel, Deutschland 1929.

mit bekannten Schauspielern wie Emil Jannings oder Olga Tschechowa messen musste. Mit *Die Privatsekretärin*²²³ wurde sie schließlich 1931 zum gefeierten Star. Darin spielte sie eine Sekretärin, die ihren Chef um den Finger wickelt bis er sie heiratet. Ein Wunschtraum, mit dem sich viele arbeitende Frauen zur Zeit der Wirtschaftskrise identifizieren konnten. Das fröhliche Lied „Ich bin ja heut so glücklich“, sowie ihre Beine beindruckten die Massen. Noch gab es aber Gegenwind, die *Arbeiterbühne und Film* beklagte sich in ihrer Kritik über das Welt- und Frauenbild, welches hier vorgestellt wurde.²²⁴ Kritik, die zwei Jahre später wohl in keiner Filmzeitung mehr erlaubt worden wäre.

Kurz vor dem „Anschluss“ verliebte sich Renate Müller in den Berliner Bankier Georg Deutsch, mit dem sie ab 1933 aufgrund der politischen Ereignisse eine Fernbeziehung führte. Goebbels wusste davon zunächst nichts. Er soll jedoch die Idee gehabt haben, die gefeierte Schauspielerin, die so sehr den nationalsozialistischen Idealen entsprach, mit dem „Führer“ näher bekannt zu machen. Diese wurde zweimal als Tischdame neben Hitler gesetzt und langweilte sich bei dessen Monologen, weswegen sie bei der dritten Einladung, zu Goebbels Erstaunen, ablehnte. Statt auf Empfänge zu gehen drehte sie währenddessen weiterhin Filme wie den Spielfilm *Walzerkrieg*²²⁵ über zwei Wiener Komponisten mit Willy Fritsch und die bekannte Travestie- bzw. Verwechslungskomödie *Viktor und Viktoria*²²⁶ mit Hermann Thimig, die zu großen Erfolgen und Dauerbrennern wurden. Privat war sie jedoch länger schon nicht mehr glücklich, ihr Freund weilte in England, sie hatte Steuerschulden und nahm immer wieder Morphium, welches sie wegen einer gynäkologischen Operation nie wieder ganz abgesetzt hatte. Zudem schlug sie weitere Einladungen von Goebbels aus, woraufhin der „Propagandaminister“ eine Akte über sie anlegen ließ. Renate Müller zog sich ein Jahr später erneut den Zorn des Ministers zu, als sie in der fünften Drehwoche den vermeintlich harmlosen Film *Freut euch des Lebens*²²⁷ als unterschwelligen Propagandafilm entlarvte und nicht mehr am Set auftauchte. Dabei handelte es sich inhaltlich um die nationalsozialistische Huldigung eines Weltkriegsoffiziers. Sie wurde daraufhin von der linientreuen Newcomerin Dorit Kreysler ersetzt und in den Medien (und auch heute fälschlicherweise noch) als gesundheitlich angeschlagen dargestellt.²²⁸ In einem Interview musste sie, laut ihrer

²²³ *Die Privatsekretärin*. R: Wilhelm Thiele, Deutschland 1931.

²²⁴ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 131., sowie 136f.

²²⁵ *Walzerkrieg*. R: Ludwig Berger, Deutschland 1933.

²²⁶ *Viktor und Viktoria*. R: Reinhold Schünzel, Deutschland 1933.

²²⁷ *Freut euch des Lebens*. R: Hans Steinhoff, Deutschland 1934.

²²⁸ Vgl. Klöckner-Draga, *Renate Müller. ihr Leben, ein Drahtseilakt*, 139f.

Biographien Renate Klöckner-Draga, daraufhin verkünden: „Der plötzliche Klimawandel, die dünne Luft da oben waren zu viel für mich. Als wir wieder in Berlin waren, klappte ich im Atelier zusammen. Statt sich des Lebens zu freuen, musste ich ins Bett.“²²⁹

Die UFA verlängerte daraufhin ihren Vertrag nicht mehr, sie hatte aber aufgrund ihrer Beliebtheit im In- und Ausland noch Filmangebote und blieb für ihr Publikum weiterhin ein Star. Ab nun verfolgte sie jedoch die Gestapo jeden Tag. Sie bekam eine Anzeige wegen unerlaubten Musikhörens, zudem wurden Auslandsaufenthalte und „unpassende“ Leute in ihrem Haus registriert. Goebbels besetzte daraufhin die Auslandsversionen ihrer erfolgreichen Filme mit einer anderen Schauspielerin. Auch ihr Vater verlor als liberaler Journalist seinen Job und Renate Müller musste nun die ganze Familie durchfüttern. Sie begann darauf wieder mit den Rauschmitteln und auch von Alkohol am Set war immer wieder die Rede. Die *Nürnberger Gesetze* 1935 verschärften zudem die Lage, ihre Beziehung zu ihrem jüdischen Freund konnte zu einem ernsthaften Problem für sie werden. Eine Bitte an Goebbels, ihr einen Reisepass und ein Visum zu genehmigen, wies Goebbels ab. Zudem hatte sie mitbekommen, dass ihr Freund längst eine andere Partnerin hatte. Traurig und erschöpft versuchte sie sich weiterhin auf ihre Filmrollen zu konzentrieren, aber auch das klappte nicht mehr so gut. Zunächst wurde ihr von Goebbels die Hauptrolle in *Die ganz großen Torheiten*²³⁰ entzogen und an Paula Wessely weitergegeben. Darauf zwang der Minister sie im Propagandafilm *Togger*²³¹ an der Seite von Paul Hartmann und Fritz Rasp mitzuspielen. Renate Müller schaffte es nicht mehr sich dem zu entziehen, spielte unter Drogeneinfluss und konnte am Set kaum mehr gehen und sprechen. Im September 1937 stürzte sie unter ungeklärten Umständen aus dem Fenster und starb einige Tage später im Krankenhaus an einem epileptischen Anfall. Ob es sich bei dem Sturz um einen Unfall, Selbstmord oder Fremdeinwirkung handelte, konnte nie geklärt werden. Zur Beerdigung zu kommen war ihren Bekannten aus der Schauspielszene eigentlich verboten zu ihrem Begräbnis zu kommen, einige kamen trotzdem, darunter Sybille Schmitz, Willy Fritsch und Lilian Harvey mit Paul Martin. Renate Müllers Haus und Nachlass wurde von der Gestapo komplett beschlagnahmt und durchsucht, manche Dinge auf Auktionen versteigert.²³²

²²⁹ Müller, Renate in „Filmwelt“ vom 20.05.1934: *Sie lewet noch*. Zitiert in: ebenda, 160.

²³⁰ *Die ganz großen Torheiten*. R: Carl Froelich, Deutschland 1937.

²³¹ *Togger*. R: Jürgen von Alten, Deutschland 1937.

²³² Vgl. Klöckner-Draga, *Renate Müller. ihr Leben, ein Drahtseilakt*, 161f.

Die Geschichte der jungen Schauspielerin, die so früh ihren Tod gefunden hatte und stets in Verbindung mit Hitler gesehen wurde, beflügelte die Fantasie der weiteren Jahrzehnte. Während man im „Dritten Reich“ keine Vermutungen über den Tod des beliebten Stars mehr anstellte, griff die Nachkriegszeit das Thema bald wieder auf. Der Produzent Arthur Brauer plante 1960 zusammen mit Gottfried Reinhardt, dem Sohn des Förderers von Renate Müller Max Reinhardt, das Filmprojekt *Liebling der Götter*²³³. Die Verwandten klagten gegen das Skript, welches Theorien über ihre Sucht und ihren Selbstmord beinhalteten. Nach monatelangem, öffentlichen Streit wurde der Film genehmigt, unter der Voraussetzung alle Fragen offen zu lassen. In den 1970er Jahre wurde dafür die nie stattgefundene Beziehung zwischen Hitler und Renate Müller als Thema aufgenommen und in sämtlichen Printmedien diskutiert. Ein amerikanischer Psychiater bescheinigte Hitler sogar ein sadomasochistisches Verhältnis zu der Schauspielerin, welches aber allein schon zeitlich nie stattgefunden haben kann.²³⁴

²³³ *Liebling der Götter*. R: Gottfried Reinhardt, BRD 1960.

²³⁴ Vgl. Werner, *Die Skandalchronik*, 255f.

5. Sondergenehmigungen für (jüdische) Filmschauspielerinnen

Wie stark jeweils persönliche Präferenzen, Parteizugehörigkeiten und finanzieller Erfolg auch eine Rolle spielen konnten, erkennt man besonders gut an den Sonder- und Ausnahmeregelungen, die besonders im künstlerischen Bereich nach undurchsichtigen Kriterien vergeben wurden.

Da gab es z.B. „politische Bewährungsfristen“, die für zwei oder vier Jahre vergeben wurden oder „kulturpolitische Bewährungsfristen“ für Emigrantinnen und Emigranten, die aufgrund mangelnden Erfolges aus dem Ausland reimmigriert sind. Die größte Zahl an Sondergenehmigungen wurden an „nicht-arische“ oder „jüdisch- versippte“ Kunstschaaffende und solche aus „Mischehen“ verteilt. Laut eigenen Angaben von Goebbels wurden bis 1937 ca. 3000 Kunstschaaffende jüdischer Abstammung aus der Kulturszene ausgeschlossen. Viele jedoch, die hier nicht mit eingerechnet worden sind, verließen bereits vor 1933 oder mit der Machtübernahme fluchtartig das Land. Im Jahr 1939 gab es noch für ca. 320 jüdische oder „jüdisch versippte“ Künstlerinnen und Künstler Sondergenehmigungen. Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges reduzierte sich diese Zahl durch weitere „Entjudungsmaßnahmen“ höchstwahrscheinlich erneut.²³⁵ Anders als andere Sondergenehmigungen, mussten jüdische Kunstschaaffende oder ihre Partnerinnen und Partner in „Mischehen“ vierteljährlich um erneute Verlängerungen dieser ansuchen. Hohe Auflagen und „politische Zuverlässigkeit“ wurden verlangt und bestimmte „Fehler“, wie z.B. die Ablehnung einer Rolle, konnten das Ende einer solchen Berufsgenehmigung bedeuten.²³⁶ Statistiken und Unterlagen zu diesen inoffiziellen Sondergenehmigungslisten fehlen leider bis heute. Oliver Rathkolb schätzt, dass ca. die Hälfte aller „jüdischer“ Sondergenehmigungen aufgrund der Ehe mit einem Partner oder einer Partnerin jüdischer Abstammung erteilt wurden. Die andere Hälfte betraf die jeweilige Schauspielerin oder den Schauspieler direkt aufgrund ihrer Abstammung und Klassifizierung in „Volljude“, „Halbjude“, „Vierteljude“ oder „Abstammung nicht eindeutig geklärt“.²³⁷

Frühere NSDAP-Angehörige, die auf Grund der Rassengesetze von der Parteizugehörigkeit ausgeschlossen worden waren, hatten bis zur Verschärfung der Sonderregelungen am

²³⁵ Vgl. August, *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*, 254f.

²³⁶ Vgl. ebenda, 257f.

²³⁷ Vgl. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*. 33f.

ehesten noch eine Chance eine solche zu erwerben, wie der Kampf der Kleindarstellerin Getrud Lück-Lingen zeigt. Sie war seit 1933 Mitglied der NSDAP und zunächst auch Mitglied in der *Reichsfilmkammer*, wurde aber aufgrund ihrer Herkunft als „Vierteljüdin“ aus der Kammer und der Partei ausgeschlossen. Die Kleindarstellerin wendete sich darauf jahrelang an verschiedene Bereiche und Menschen in der Filmbranche bezüglich der Wiederaufnahme in die Kammer, und musste jedoch immer wieder Absagen einstecken. Durch ihr Durchhaltevermögen und sicher auch durch Glück erhielt sie 1939 völlig unerwartet von dem „Reichskulturverwalter“ und späteren Leiter der *Reichsfilmabteilung*, Hans Hinkel, eine Sondergenehmigung und konnte wieder als Schauspielerin arbeiten.²³⁸

Die größten Chancen hatte man wohl, wenn man einen Protektor in den oberen nationalsozialistischen Reihen aufweisen konnte, wie der Theater und Filmhistoriker Wolf-Eberhard August vermutet.²³⁹ Auch Oliver Rathkolb vertritt die These, dass insbesondere der subjektive Geschmack eines Machthabers zu einer „Sondergenehmigung“ führen konnte.²⁴⁰ Das berühmteste Beispiel ist der Schauspieler und Regisseur Gustaf Gründgens. Er wurde von Hermann Göring und seiner Frau, der ehemaligen Schauspielerin Emmy Sonnemann, protegiert und zum Intendanten des *Staatlichen Schauspielhauses* ernannt, obwohl bekannt war, dass er eine sozialistische Vergangenheit hatte und seine Homosexualität kein Geheimnis war. Dies ging sogar so weit, dass Göring Gründgens hinterher telefonierte und Journalisten festnahm, als Gründgens wegen Verunglimpfungen in den Medien nach einer Theaterinszenierung nach Basel floh. Mit der Bitte zurückzukehren ernannte Göring den Intendanten nun auch zum „Preußischen Staatsrat“. Das Ehepaar Gründgens-Hoppe versuchte wiederum möglichst viele Kunstschaaffende am Theater durch Gründgens Einfluss bei Göring zu schützen, was Gründgens nach 1945 den Freispruch einbrachte, weil der von den Nazis als Kommunist verfolgte Schauspieler Ernst Busch für ihn aussagte.²⁴¹ Emmy Sonnemann versuchte auch frühere jüdische Kolleginnen und Kollegen zu schützen, worüber sich Goebbels in seinen Tagebüchern sehr echauffierte. Hitler wäre nicht sehr erfreut, dass Görings Frau sich immer in alle personellen Fragen

²³⁸ Vgl. Schrader, Bärbel: „Jederzeit widerruflich“. *Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen im Theater und Film des NS-Staates*. Berlin: Metropol Verlag 2008, 255f. und 290.

²³⁹ Vgl. August, *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich*, 254f.

²⁴⁰ Vgl. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, 37.

²⁴¹ Vgl. Giesen, Hobsch: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg*, 487., vgl. auch Kohse, *Marianne Hoppe*, 206f und Vgl. Pargner, *Marianne Hoppe*, 116f.

einmischen würde.²⁴² Görings bekannter, ihm zugeschriebener Ausspruch „Wer Jude ist, bestimme ich!“²⁴³ zeigt, dass er auch bei den jüdischen Kunstschaaffenden (willkürlich) Sondergenehmigungen verteilte. „Mit Hermann Göring konnte man derartige Dinge ausgezeichnet besprechen“²⁴⁴, so Olga Tschechowa in ihrer Autobiographie, die dem Seniorchef des Bankhauses Stern durch einen Passierschein in die Tschechoslowakei das Leben gerettet haben soll. Dieser soll ihr Jahre zuvor aus ihrer Schuldenfalle geholfen haben.²⁴⁵ Seine gute Freundin bzw. frühere Verlobte und Schauspielerin Käthe Dorsch konnte durch ihre guten Beziehungen zu Göring viele Menschenleben retten. Zudem erwirkte sie auch Sondergenehmigungen für jüdische Kolleginnen und Kollegen. In seiner Autobiographie äußerte sich der Kabarettist Werner Finck dankend über Käthe Dorsch und gab dadurch auch einen Einblick über die Rivalitäten der Nazi-Minister:

„Am 1. Juli wurden wir auf Anordnung Görings, der damit Goebbels offensichtlich eins auswischen wollte, von einem Tag zum anderen aus dem KZ entlassen. Die deutschsprachige Emigrantenzeitung in Paris, das *Pariser Tageblatt*, lüftete in einem Artikel vom 25. August ein wenig den Schleier über diesem Geheimnis. Es schrieb: 'Jetzt ist er (Finck) mit seinen Helfern... wieder frei. Auf Betreiben einer Dame, die wir heute nicht nennen wollen. Und auf dem Weg über Göring.' Die Dame, die ich heute nennen kann, war Käthe Dorsch.“²⁴⁶

Laut ihrem guten Freund, dem Schauspieler Hubert von Meyerinck, half Käthe Dorsch auch Künstlerinnen und Künstler, die sich wiederum nach dem Krieg Entnazifizierungsverhören unterziehen mussten und sagte für sie aus.²⁴⁷ Oliver Rathkolb resümiert in seinem Werk *Führertreu und gottbegnadet* über Käthe Dorsch, dass sie sich, als eine der wenigen prominenten Darstellerinnen, im Nationalsozialismus offen für verfolgte Kunstschaaffende einsetzte, auch wenn sie selber durchaus Karriere in diesem System machte.²⁴⁸

Aber auch Goebbels vergab Sondergenehmigungen, wenn auch bei zumeist weiblichen Darstellern, primär aufgrund der äußerlichen Erscheinung. Eine Schauspielerin, die trotz

²⁴² Vgl. Tagebucheintrag Joseph Goebbels vom 22.09.1943. Zitiert in: Koop, Volker: „Wer Jude ist, bestimme ich“: Ehrenarier im Nationalsozialismus. Köln/Wien: Böhlau Verlag 2014, 77f.

²⁴³ Göring, Hermann, zitiert in: *Wer Jude ist, bestimme ich*, 9.

²⁴⁴ Tschechowa, *Ich verschweige nichts!*, 168.

²⁴⁵ Vgl. ebenda

²⁴⁶ Finck, Werner: *Alter Narr was nun? Die Geschichte meiner Zeit*. Frankfurt/Berlin: Ullstein Verlag 1992, 73.

²⁴⁷ Vgl. von Meyernick, Hubert: *Meine berühmten Freundinnen. Erinnerungen*. Düsseldorf/Wien: Econ Verlag GmbH. 1967, 171., vgl. auch Berger, Ludwig: *Käthe Dorsch*. Berlin: Rembrandt Verlag 1957, 20f.

²⁴⁸ Vgl. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, 238.

jüdischer Abstammung ohne Probleme immer wieder besetzt wurde und mit einer Sondergenehmigung arbeitete, war die zweite Ehefrau von Heinz Rühmann. Besonders abstrus ist die Tatsache, dass Heinz Rühmanns erste Frau, Maria Bernheim, Halbjüdin war und Rühmann zunächst zwar noch mit einer Sondergenehmigung gespielt hatte, man ihm jedoch relativ bald, sowohl von Goebbels, als auch von Görings Seite nahelegte, sich scheiden zu lassen. Obwohl die Ehe schon längst zerrüttet war, zögerte Rühmann zum Wohle seiner Frau dies zu tun. Im Jahr 1938 einigten sich Rühmann und seine Frau, die Scheidung einzureichen. Sie heiratete den schwedisch-deutschen Schauspieler Rolf von Nauckhoff, mit dem sie eine Scheinehe einging. Dadurch war sie zumindest in Sicherheit und Rühmann dankte es ihm bei der Hochzeit mit einem Sportwagen. Zur Hochzeit von Heinz Rühmann und Hertha Feiler wiederum war Maria Bernheim anwesend, wie Fotos zeigen. Rühmann wurde daraufhin wieder in die *Reichsfilmkammer* aufgenommen und machte weiterhin Karriere. Sie hingegen war zwar in Sicherheit, konnte aber wegen mangelnder Sprachkenntnisse in Schweden nicht mehr als Schauspielerin Fuß fassen.²⁴⁹

Ganz anders stellte sich die Situation bei Hertha Feiler dar. Kennen gelernt hatte sie Heinz Rühmann zu den Probeaufnahmen für seinen Film *Lauter Lügen*²⁵⁰ im Jahr 1938, bei dem er Regie führte. Herta Feiler war gerade erst 22 Jahre alt, eine „zierliche Wienerin mit kirschförmigen Gesicht, lustig und listig, gescheit, unaufdringlich überlegen, nicht mondän, aber mit liebem, sozusagen melodischem Charme.“²⁵¹ Hertha Feiler bekam die Rolle und einen Vertrag bei der *Terra*. Sie gefiel Rühmann nicht nur für seinen Film, sondern auch privat, denn sie heirateten bereits im Juli des darauffolgenden Jahres. Unzählige Artikel, Berichte und Fanbroschüren wurden vom Schauspieler-Traumpaar veröffentlicht. Durch den „Anschluss“ Österreichs ans Deutsche Reich musste Hertha Feiler einen Aufnahmeantrag bei der *Fachschaft Film* der *Reichsfilmkammer* stellen. Ihr Abstammungsnachweis fehlte jedoch. Goebbels zeigte sich daraufhin interessiert und beantragte dies genauer überprüfen zu lassen. Das Ergebnis zeigte, dass sie einen jüdischen Großvater hatte, also eine „Vierteljüdin“ war. Goebbels veranlasste daraufhin, „dass in dieser Angelegenheit nichts zu unternehmen sei und der Vorgang zu den Akten genommen werden soll. Ferner sei strengste

²⁴⁹ Vgl. Görtz, Franz Josef; Sarkowicz: *Heinz Rühmann. Der Schauspieler und sein Jahrhundert*. München: Beck Verlag 2001, 183f. bzw. 191f.

²⁵⁰ *Lauter Lügen*. R: Heinz Rühmann, Deutschland 1938.

²⁵¹ Schumann, Karl, zitiert in: *Süddeutsche Zeitung* vom 05.11.1970. Zitiert in: Körner, *Ein guter Freund*, 194.

Amtsverschwiegenheit zu beachten.“²⁵² Es war kein Geheimnis, dass der Propagandaminister, nicht nur von Heinz Rühmann, sondern aufgrund ihrer Schönheit auch von Hertha Feiler ein großer Fan war. Ein paar Tage später wurde sie bereits in die *Fachschaft Film* aufgenommen und erhielt schon bald hohe Gagen von 20.000-25.000 Reichsmark pro Film. Auch private Einladungen von Goebbels sowie gegenseitige Besuche folgten.²⁵³

Umso erstaunlicher war es, dass der ehemalige Stummfilmstar Henny Porten wegen ihrer jüdischen Ehe Probleme bekam und stets um Rollen kämpfen musste. Die Tochter eines Opernsängers wirkte bis zum Ersten Weltkrieg in ungefähr 50 Filmen mit großem Erfolg mit. Ihr erster Mann, Curt A. Stark, war des Öfteren ihr Filmpartner, starb aber schon 1915 an der Front. Sie arbeitete bereits vor dem Ersten Weltkrieg mit dem späteren bekannten Regisseur Carl Froelich zusammen, der als Kameramann angefangen hatte. Die so genannten „Henny Porten-Filme“ wurden sogar zu einem feststehenden Begriff in Deutschlands früher Filmwirtschaft. Ab 1917 stand sie unter Vertrag mehrerer großer Filmkonzerne, u.a. bei der UFA.²⁵⁴ 1919 kam ihre Autobiographie *Wie ich wurde* auf den Markt, in der im Vorwort Henny Porten als der Idealtypus der deutschen Frau beschrieben wird mit „blondem, welligen Haar, weichen, schmiegsamen Körperformen und ihren sanften, großen, oft träumerisch versunkenen und dann wieder schelmisch blinzeln Augen.“²⁵⁵ Wahrscheinlich auch ein Grund, warum Hitler sie als eine seiner Lieblingsschauspielerinnen ansah und dieses „germanische“ Aussehen sie eigentlich zur perfekten Ikone eines späteren nationalsozialistischen Filmes machen hätte können.

In den 1920er Jahren ging ihr Erfolg weiter. Nach dem bekannten Film *Mutter und Kind*²⁵⁶ wurde sie von den Medien zur „Mutter der Nation“ gemacht und gründete mit Carl Froelich eine Filmproduktionsgesellschaft, die einige Jahre bestand. Ihr zweiter Mann, der jüdische Arzt Wilhelm von Kaufmann-Asser übernahm die Produktionsleitung vieler ihrer Projekte. Doch schon vor 1933 wurden ihre Filme in der Öffentlichkeit, aufgrund der jüdischen Abstammung ihres Mannes, zusehends vernichtend kritisiert.²⁵⁷ Henny Porten hatte bereits

²⁵² Aktennotiz der *Reichsfilmkammer* vom 21.09.1940 (Bundesarchiv). Zitiert in: Görtz, Sarkowicz: *Heinz Rühmann*, 203.

²⁵³ Vgl. Görtz, Sarkowicz: *Heinz Rühmann*, 200f.

²⁵⁴ Vgl. Schrader, „*Jederzeit widerruflich*“, 582f.

²⁵⁵ Vorwort „Zum Geleit“ zu Porten, Henny: *Wie ich wurde*. Berlin: Volkskraft Verlag 1919.

²⁵⁶ *Mutter und Kind*. R: Carl Froelich, Deutschland 1924.

²⁵⁷ Vgl. Schrader, „*Jederzeit widerruflich*“, 583.

1919 in ihrer Autobiographie ihre Bedenken gegenüber dem Film und der Richtung, in die er driften würde, geäußert:

„In den letzten Jahren hat man den Film auf alle mögliche Weise zum Propagandamittel gemacht. Man hat ihn benutzt, um zu verhetzen, um zu beruhigen, um aufzupeitschen. (...) Ein Propagandawerk, ein Tendenzwerk ist höchst selten ein Kunstwerk, und ein Kunstwerk soll auch der Film sein. Aber jedes Kunstwerk wirkt in irgendeiner Beziehung propagandistisch. In dieser Richtung ist daher auch die weitere Entwicklung des Tendenzfilm zu suchen.“²⁵⁸

1933 wurde die ehemals beliebte Schauspielerin zwar in der *Reichsfilmkammer* aufgenommen, ihr wurden aber keine Filmrollen mehr angeboten, da sie sich nicht von ihrem Ehemann trennen wollte. Als offiziellen Grund nannte man zu hohe Gagenforderungen und Starallüren. Prekär war die Tatsache, dass ihr Mann auch nicht arbeiten konnte, da er wegen den „Nürnberger Rassengesetzen“ nicht mehr als Arzt praktizieren konnte. Viele Sammelunterschriften und Bittbriefe gingen von Filmleuten und Fans vergebens bei der *Fachschaft Film* ein, mit der Bitte Frau Porten wieder zu besetzen. Erst durch die Unterstützung von Hermann Göring und seiner Frau durfte sie 1935 in Veit Harlans *Krach im Hinterhaus*²⁵⁹ eine Rolle übernehmen. Goebbels, überaus sauer über die Intervention Görings, bot ihr daraufhin einen Vertrag bei der *Tobis* an, bei dem sie zwar etwas verdiente, der aber für sie keine Rollen vorsah. Nach einem Bettelbrief an Göring konnte dieser durch den Stellvertreter der *Reichskulturkammer*, Walther Funk, zumindest kleine oder unbedeutende Rollen für sie erwirken.²⁶⁰

Als Henny Porten schlussendlich frustriert mit ihrem Mann ins Ausland zu emigrieren versuchte, wurde ihr das von Goebbels untersagt mit der Begründung, eine Ausreise bzw. Flucht aus Deutschland würde im Ausland schlecht ankommen.²⁶¹ In Deutschland selber war sie jedoch an Filmsets auch nicht mehr willkommen; wann immer der Propagandaminister an das Filmset kam, hatte Henny Porten zu verschwinden. 1939 war sie bereits wieder arbeitslos. Zudem wurde sie vorgeladen und aufgrund eines „belastenden Briefes“, in dem sie einer Freundin ihr Leid klagte, mit einer Verwarnung versehen. Darüber hinaus landete sie auf einer internen Liste, auf der Schauspielerinnen und Schauspieler aufgezählt waren,

²⁵⁸ Porten, *Wie ich wurde*, 68f.

²⁵⁹ *Krach im Hinterhaus*. R: Veit Harlan, Deutschland 1935.

²⁶⁰ Vgl. Schrader, „Jederzeit widerruflich“, 583f.

²⁶¹ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 47.

die - aus welchen Gründen auch immer - keine Hauptrollen mehr bekommen sollten. In *Komödianten*²⁶² z.B. erwirkte Goebbels, dass sie die wesentlich kleinere Rolle bekommen sollte und Hilde Krahel dafür die Hauptrolle. Erstaunlicherweise bekam die beliebte Darstellerin jedoch gegen den Willen des Propagandaministers im Zweiten Weltkrieg in zwei Filmen die Hauptrolle und wirkte dann, ebenfalls in der Hauptrolle, in Carl Froelichs Verfilmung des Romans *Familie Buchholz*²⁶³ mit. Dies zeigt, dass sich auch Filmproduzenten manchmal bei einer Filmproduktion gegen Goebbels durchsetzen konnten. In der *Reichskulturkammer* war sie intern immer mit der Bemerkung „Sondergenehmigung“ angeführt, im letzten Jahr vor Ende des Krieges erhielt sie dann sogar noch Berufsverbot.²⁶⁴ Ein Wunschtraum, den sie bereits in ihrer Autobiographie 1919 lang vor der Zeit des Nationalsozialismus geäußert hatte, blieb ihre Hoffnung, „dass der Film neben der Bühne das Ausdrucksmittel höchster und reinsten Kultur sein wird.“²⁶⁵

Stellvertretend für alle Schicksale, die nicht so viel Glück hatten, sei die Familie Gottschalk erwähnt. Anders als die oben genannten Kunstschauspieler, bekam dieses Schauspielerehepaar die veränderte Gesetzeslage mit aller Härte zu spüren. Obwohl Joachim Gottschalk zum einen sehr erfolgreich, zum anderen auch sehr beliebt beim Publikum war, versuchte Goebbels ihn zu überreden, sich von seiner Ehefrau Meta Gottschalk-Wolff zu trennen. Sie musste bereits nach der Machtergreifung wegen ihrer Abstammung den Schauspielberuf aufgeben. Die Ehe jedoch schützte sie und den gemeinsamen Sohn vor weiteren Schikanen. Nachdem Joachim Gottschalk seine Frau unerlaubterweise zu einer Film Premiere mitnahm und sich zudem die Lage Anfang der 1940er Jahre für jüdisch Abstämmige dramatisch zuspitzte, wurde Goebbels deutlicher und zwang den Darsteller, seine Ehe sofort aufzugeben. Meta Gottschalk-Wolff drohte das Konzentrationslager. Freunde wie Gustav Knuth und Brigitte Horney versuchten Gottschalk im Schauspielensemble von Gründgens unterzubringen. Unter dessen Leitung konnten Schauspieler mit jüdischen Ehefrauen einigermaßen normal weitermachen, der Intendant der *Berliner Volksbühnen*, Eugen Klöpfer, ließ ihn jedoch nicht aus dem Vertrag. Versuche die Familie Gottschalk unbemerkt über die Schweizer Grenze zu bringen und dort am *Schauspielhaus Zürich* spielen zu lassen, lehnte Gottschalk ab. Brigitte Horney vermutete,

²⁶² *Komödianten*. R: G.W. Pabst, Deutschland 1941.

²⁶³ *Familie Buchholz*. R: Carl Froelich, Deutschland 1943.

²⁶⁴ Vgl. Schrader, „Jederzeit widerruflich“, 584f., vgl. auch Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reichs*, 47.

²⁶⁵ Porten, *Wie ich wurde*, 69.

dass die Familie nicht mehr die nötige Kraft gehabt hatte. Ende 1941 kam Joachim Gottschalk nicht zu einer Probe, man fand die Familie Zuhause tot in der Küche durch Selbstmord mit Gas. Das Begräbnis wurde von Gottschalks Publikum mit großer Bestürzung und Anteilnahme begleitet, auch Freunde aus Schauspiel- und Filmkreisen waren anwesend, obwohl Goebbels dies eigentlich verboten hatte und alle Anwesenden durch die Gestapo observieren ließ.²⁶⁶

²⁶⁶ Vgl. Horney, Brigitte: *So oder so ist das Leben*. Bern/München/Wien: Scherz Verlag 1992, 109f., vgl. auch Offermanns, Ernst: *Die deutschen Juden und der Spielfilm der NS-Zeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften 2008, 28f.

6. Weibliche Filmfiguren im Kino des Nationalsozialismus

6.1 Das Frauenbild in der Realität und im Film

„Die deutschen Frauen wollen aber auch in der Hauptsache Gattin und Mutter, sie wollen nicht Genossin sein, wie die roten Volksbeglucker es sich und Ihnen einzureden versuchen.“²⁶⁷ Dieser Auszug aus einem Ideologieratgeber von 1933 zeigt, dass das im Nationalsozialismus propagierte Ideal der Frau das Bild der „guten“ Ehefrau und Mutter war. Dass die Realität oft, aus unterschiedlichen Gründen, nicht so aussah und man sogar antinatalistische Maßnahmen ergriff, wenn die Herkunft der Eltern nicht „passend“ erschien, wurde natürlich bewusst verschwiegen. Hier konnte der Film nützlich sein, indem er nicht die Realität abbildete, sondern versucht, die Realitätsrezeption des Publikums zu verändern, wie der Politikwissenschaftler Richard Taylor beschreibt:

„(...) in Nazi Germany the cinema (...) was concerned not to reflect reality in all its infinite variety but to change reality, to shape it in accordance with a predetermined mould, to convey (...) not reality as it is, but reality as it ought to be.“²⁶⁸

Der *Reichsfilmdramaturg* Fritz Hippler bestätigte das in seinen *Betrachtungen zum Filmschaffen* und betonte darin besonders die Rolle der Frau:

„Der Film erzeugt nämlich neben der persönlichen Verbindung des Zuschauers zum Hauptdarsteller während des Filmablaufes zugleich auch das Bestreben, diesem gleich zu sein. (...) Ebenso ist unbestreitbar, dass die im Film dargestellte Frau das Schönheitsideal der breiten Masse beeinflusst. Aus diesem Grunde kann der Besetzung von Filmrollen nicht genug Beachtung entgegengebracht werden. Nicht nur, dass die und die Frau in dem und dem Film gefallen soll. Nein, die Frau richtig ausgewählt in ihrem äußeren Habitus als auch nach ihren inneren Qualitäten und Attributen, kann dadurch mehrfach erfolgenden Einsatz im Film ganz unbewusst und doch nachdrücklich das allgemeine Geschmacksniveau und Schönheitsideal einer sehr großen Anzahl von Männern sehr vorteilhaft beeinflussen, als nicht nur allgemein bevölkerungspolitisch,

²⁶⁷ Rosten, Curt: *Das ABC des Nationalsozialismus*. Berlin: Schmidt & Co Verlag 1933, 162.

²⁶⁸ Taylor, Richard: *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. London: Croom Helm 1979, 231.

sondern auch in besonderen Sinn einer qualitativen Hochziehung wertvoll wirken.“²⁶⁹

Das erwünschte Frauenbild des nationalsozialistischen Systems unterschied sich hingegen nur allzu oft zum weiblichen Star. „Es ist und bleibt erstaunlich, wie bunt gemischt die Frauenpalette des Nazifilms bis zum bitteren Ende war, wenn man ihr gegenüber die allgemeine doktrinaire Ausrichtung und Gleichschalterei des Regimes betrachtet,“²⁷⁰ resümierte Rabenalt. Natürlich waren Schauspielerinnen wie Kristina Söderbaum durch ihren Typus prädestiniert, dieses Rosenberg'sche Ideal zu verkörpern. Angeschmachtet und gefeiert wurden aber mehr die erotischen Femmes fatales mit ihren tiefen Stimmen, wie Zarah Leander oder die internationalen Exotinnen wie Lilian Harvey.²⁷¹ Die Schauspielerei war eine gute Möglichkeit für Frauen im Nationalsozialismus Karriere zu machen. Nicht nur, dass sie aufgrund ihres Geschlechts zumeist mehr hofiert wurden als ihre männlichen Kollegen, sie wurden zumindest bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges auch von Pflichten wie Arbeitsgruppen und Haushaltsjahr entbunden.²⁷² Über diese Amtsenthebungen war Goebbels privat sehr froh, „damit wenigstens die Schauspielerinnen sich so eine gewisse Eleganz und Schönheit bewahren“²⁷³ konnten. Diese Widersprüchlichkeit bestätigt auch die Filmhistorikerin Antje Ascheid, die sich mit weiblichem Starwesen im Nationalsozialismus auseinandergesetzt hat:

„Remarkably, Nazi cinema is the cinema of the female star actress. Whereas the ‘exemplary females’ of National Socialist ideology were oppressed in many areas of the National Socialist everyday life, women triumphed on the silver screen.“²⁷⁴

Diese Ambivalenz, die weder Goebbels, noch das Publikum sonderlich störte, fiel jedoch zumindest einigen NS-Frauenvereinen auf. Die Frauenzeitschrift *NS-Frauenwarte* aus dem Jahr 1938 z.B. kritisierte das Frauenbild der Stardiva und der modernen Frau der 1920er Jahre. Auf einer Kollage sieht man auf der einen Seite glamouröse Damen und Künstlerinnen, die stark geschminkt sind und einen Champagner schlürfen. Auf der anderen

²⁶⁹ Hippler, Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin: Max Hesses Verlag 1943, 95.

²⁷⁰ Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 126.

²⁷¹ Vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 349.

²⁷² Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 30., vgl. auch Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritten Reich*, 350.

²⁷³ Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritten Reich*, 358.

²⁷⁴ Ascheid, *Hitler's Heroines*, 4.

Seite sind blonde, ungeschminkte Frauen in Sporttrikots abgebildet, die Volkstänze veranstalten. Darunter steht zu dem ersten Bild „Sie meinen: Apart und lustig? Wir denken: Schmutz und Krampf!“²⁷⁵ während beim zweiten Bild zu lesen ist: „Sie meinen: Langweilig? Wir denken: Gesund und schön!“²⁷⁶,

Wohl aber folgten die Filmrollen, die von den Darstellerinnen verkörpert werden sollen, stets durchdachten Rollenbildern. Das Frauenbild blieb nicht konstant bestehen und änderte sich aufgrund der kriegsbedingten Umstände ab 1939 drastisch. Neben der Ehefrau und Mutter kam nun die im Nationalsozialismus eigentlich negativ konnotierte Figur der Arbeiterin hinzu. Natürlich waren die Filme durchwegs antifeministisch angelegt, die Frauenrollen waren aber trotzdem nicht immer homogen. Die plumpe Beschränkung auf die reine Mutterrolle im Film wäre zu einseitig gewesen, da die Realität oftmals auch anders aussah. Entscheidend war, was inhaltlich und subversiv aus diesen Rollenbildern in den Filmen gemacht wurde. Zudem erfüllte jede Rolle, und sei sie noch so divergent, ihren Zweck.²⁷⁷

Bestimmte „Grundgesetze“ im Drehbuch bezüglich der Rollen wurden dennoch in jedem NS-Film eingehalten, die Lil Dagover in ihrer Biographie beklagte:

„Eine deutsche Frau betrügt nicht ihren Mann, ein deutscher Mann betrügt nicht seine Frau, ein deutsches Ehepaar bleibt nie kinderlos, ein deutsches Kind belügt seine Eltern nicht, ein deutsches Mädchen liebt keine Ausländer, ein deutscher Jüngling liebt keine Fremdländische.“²⁷⁸

Ambivalent mag die Tatsache sein, dass die Hosenrolle, die bereits in den 1920er Jahren, nicht zuletzt durch Vertreterinnen wie Marlene Dietrich oder international Greta Garbo, präsent war, auch im Nationalsozialismus der zumindest frühen 1930er Jahre immer wieder auftauchte. Berühmte Beispiele der Filmgeschichte sind z.B. der Film *Abschiedswalzer* mit der eher maskulinen Schauspielerin Sybille Schmitz, in dem sie die bekannte Dichterin George Sand mit Frack und Hose spielte oder *Capriccio*, in dem Lilian Harvey, als Junge erzogen, vor einer Hochzeit flüchtet und sich als *Don Juan* ausgibt.²⁷⁹ Auch wenn die Frauen keine Männer spielen sollten, wurden ihnen in einigen Filmen Attribute des männlichen

²⁷⁵ „Muß das sein?“, *NS-Frauenwarte*, Nr. 17, März 1938, 536. Zitiert in: Ascheid, *Hitlers's Heroines*, 1.

²⁷⁶ ebenda

²⁷⁷ Vgl. Lowry, *Pathos und Politik*, 71., vgl. auch Fox, Jo: *Filming Women in the Third Reich*. Oxford: Berg Publishers 2000, 76.

²⁷⁸ Dagover, *Ich war die Dame*, 209.

²⁷⁹ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reichs*, 33f.

Heroismus zur Seite gestellt. So zeigen beide Protagonistinnen in *Maria Stuart*²⁸⁰ nationalsozialistische männliche Ideale wie Stärke, Tapferkeit und Anführerpotential.²⁸¹ Es gilt dabei auch zu beachten, dass die „neue deutsche Frau“ keineswegs die schwache Frau des 19. Jahrhunderts imitieren sollte; denn der Nationalsozialismus brauchte sportliche, kräftige und gesunde Frauen, die viele Kinder gebären und ihren Männern im Leben und im Krieg den Rücken stärken sollten.²⁸² Der Filmhistoriker Enno Patalais schreibt in seinem Werk *Sozialgeschichte der Stars* über das Phänomen, dass in sicheren Zeiten die feminin bestimmten und in unsicheren Zeiten die eher maskulin bestimmten Stars beider Geschlechter den Trend dominieren.²⁸³ Wie stark der Männlichkeitskult im Nationalsozialismus war, zeigt eine schon fast parodistische Anekdote zu dem Filmdreh von *Die große Liebe*²⁸⁴. In einer Szene, in der Leander mit ihrer sehr tiefen Altstimme das berühmte Lied „Ich weiß es wird einmal ein Wunder geschehen“ singen sollte war angedacht, die Diva umringt von vielen Frauen aufzustellen. Das Problem war jedoch, dass sich laut dem Schauspieler Wolfgang Preiss keine Frauen finden ließen, „die genauso schön und groß“ waren wie Zarah Leander. Daraufhin griff man auf die persönliche Leibstandarte von Adolf Hitler zurück und steckte diese kurzerhand in elfengleiche Gewänder und positionierte sie mit Engelflügeln um Zarah Leander herum.²⁸⁵

6.2 Stereotype Charaktere und ihre Darstellerinnen

Obgleich es sicher schwierig ist, alle Frauenfiguren, die je im nationalsozialistischen Film gedreht worden sind, zu generalisieren, lassen sich vier bis fünf Rollenfiguren ausmachen, die immer wieder im nationalsozialistischen Film auftauchen. Diese beziehen sich sowohl auf das Aussehen, als auch auf Verhaltensmuster. Dies war offensichtlich auch der Plan der Filmmaschinerie, denn für die einzelnen Rollen nahm man stets die selben Darstellerinnen, denn „die Schauspielerin sollte sich nicht verstellen, sondern mit ihrer Rolle identisch sein, damit das Publikum sich mit ihr identifizieren konnte.“²⁸⁶ Ein Quiz in einer Ausgabe des *Stern* von 1938 stellt an die weiblichen Leser die Frage, ob sie z.B. so fotogen wie Brigitte

²⁸⁰ *Das Herz der Königin*. Carl Froelich . Deutschland 1940.

²⁸¹ Vgl. Fox, *Filming Women in the Third Reich*, 40.

²⁸² Vgl. Bechdolf, *Wunsch-Bilder?*, 108f.

²⁸³ Vgl. Patalais, Enno: *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1963, 131.

²⁸⁴ *Die große Liebe*. R: Rolf Hansen, Deutschland 1942.

²⁸⁵ Vgl. Jacobi, *Zarah Leander*, 179.

²⁸⁶ Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritten Reich*, 356.

Horney seien, so charmant wie Lilian Harvey, so ausdrucksstark wie Zarah Leander oder doch eher eine disziplinierte Arbeiterin wie Marika Röck.²⁸⁷

Die folgenden stereotypen Frauenfiguren sind an die Einteilungen von Cinzia Romani sowie Friedemann Beyer angelehnt, welcher in Bezug auf den Wiedererkennungswert und die selben Stereotypen auch von einer Art „type-casting“ spricht.²⁸⁸

6.2.1 Die „Dame von Welt“

„Werdet nie Damen, bleibt deutsche Mädchen und Frauen!“²⁸⁹, so die Aufforderung des Gauleiters und *Stürmer* Herausgebers Julius Streicher. Ein regimetreuer Ausspruch, der äußerst im Widerspruch zu einer der wichtigsten Filmstereotype im „Dritten Reich“ steht, „den Salondamen des deutschen Films.“²⁹⁰ Sie standen für Eleganz und den Ruhm längst vergangener Zeiten und sollten diese in verklärter Art und Weise darstellen. Die Frauen sind stets finanziell abgesichert und müssen nicht arbeiten, sie betreiben Konversation und stellen Beständigkeit dar. Die Darstellerinnen dienten nicht nur im Film, sondern auch im realen Leben dazu, möglichst diese Fassade aufrecht zu erhalten und sich als vorbildliche Gesellschaftsdamen auf Bällen und Empfängen der nationalsozialistischen Veranstaltungen darzustellen. Die beiden hier aufgeführten, bekannten Schauspielerinnen gehörten zu den Lieblingstischdamen von Hitler.²⁹¹

Die Vorzeigedame des Stummfilms Lil Dagover war so eine „prächtige und prunkvolle Frau von wahrhaft königlicher Anmut, die allen Erwartungen eines Filmschaffenden gerecht wird“.²⁹² Durch den frühen Tod ihrer Eltern heiratete die junge Darstellerin bereits mit 17 Jahren ihren ersten Mann, den Schauspieler Fritz Daghofer, durch den sie erstmals mit dem Film in Berührung kam und von dessen Namen sich Dagover ableitet. Der Stummfilmregisseur Robert Wiene sprach sie angeblich aufgrund ihres Gesichtes auf der Straße in Weimar an und drehte daraufhin mit ihr den berühmten Film *Das Cabinet des Dr. Caligari*²⁹³. Durch ihren Vertrag bei der *Decla* gelang ihr in den 1920er Jahren der Aufstieg zum Stummfilmstar durch das Drehen mit namhaften Regisseuren wie Fritz Lang, G. F.

²⁸⁷ Vgl. Ascheid, *Hitler's Heroines*, 38.

²⁸⁸ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 50.

²⁸⁹ Streicher, Julius, bei einer Veranstaltung für junge Mädchen 1937, zitiert in: Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 36.

²⁹⁰ Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 51.

²⁹¹ Vgl. ebenda, 51.

²⁹² Puccini, Gianni, zitiert in: Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 37.

²⁹³ *Das Cabinet des Dr. Caligari*. R: Robert Wiene, Deutschland 1920.

Murnau oder Karl Grönde. Sogar in Frankreich spielte sie in großen Filmprojekten mit und erlangte dort ihr Image der „selbstsicheren Dame“. Von nun an spielte sie Kaiserinnen, Königinnen, andere Adelige sowie Geliebte von Adligen. Zudem wurde Max Reinhardt auf sie aufmerksam. Dagover spielte daraufhin sechs Jahre bei den *Salzburger Festspielen* in Hugo von Hofmannsthal's *Jedermann*. Mit den Erfolgen der Filme *Die Tänzerin von Sansouci*²⁹⁴ und *Der Kongress tanzt*²⁹⁵ gelang ihr der Sprung zum Tonfilm.²⁹⁶

Lil Dagover beschrieb in ihrer Autobiographie das Schicksal immer schon die „Dame“ gewesen zu sein. Im expressionistischen Stummfilm wurde sie durch das Spiel von Licht und Schatten, sowie ihrem Gesicht stets als reifere, unnahbare oder anrühige Frau besetzt. „Die blasse, süße Unschuld“ musste sie hingegen von Anfang an nicht spielen. Als der Tonfilm kam hatte sie das Glück, dass ihre Stimme gut zu ihren Rollen passte und konnte so ihrem Image der „Dame“ auch im Tonfilm treu bleiben. Lediglich der „Salon“ hatte nicht mehr die bisherige Bedeutung.²⁹⁷ Und so spielte die Dagover weiterhin entweder Künstlerinnen oder reiche Damen, die von Haus aus nicht arbeiten mussten. Künstlerisch betätigte sie sich im Film z.B. als französische Schauspielerin in *Der höhere Befehl*²⁹⁸, als Modeschöpferin in *Das Mädchen Irene*²⁹⁹ oder als Pianistin in *Die Kreutzersonate*³⁰⁰. In *Es leuchten die Sterne*³⁰¹ spielte sie sich sogar selbst, als die Schauspielerin Lil Dagover. Große Damen verkörperte sie z.B. in *Lady Windermere's Fächer*³⁰², in dem sie die Mutter der selben spielte, in Leo Tolstois Vorlage *Schlusßakkord*³⁰³, in dem sie eine vermögende Gattin ist und eine Affäre hat (sich allerdings dann wegen geändertem Skript der nationalsozialistischen Doktrin umbringen muss), sowie in *Fredericus*³⁰⁴ und *Das Schönheitsfleckchen*³⁰⁵, in denen sie gleich beide Male die Madame de Pompadour spielte.

Über sie persönlich wurde vor allem, gemäß ihres Images, vom „Geheimnis“ ihrer Schönheit berichtet. Unzählige Rezepte und Berichte in Frauen-, aber auch in Filmzeitschriften zeugten

²⁹⁴ *Die Tänzerin von Sansouci*. R: Friedrich Zelnik, Deutschland 1932.

²⁹⁵ *Der Kongress tanzt*. R: Erik Charell, Deutschland 1931.

²⁹⁶ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 61f.

²⁹⁷ Vgl. Dagover, *Ich war die Dame*, 217.

²⁹⁸ *Der höhere Befehl*. R: Gerhard Lamprecht, Deutschland 1935.

²⁹⁹ *Das Mädchen Irene*. R: Reinhold Schünzel. Deutschland 1936.

³⁰⁰ *Die Kreutzersonate*. R: Veit Harlan, Deutschland 1936/37.

³⁰¹ *Es leuchten die Sterne*. R: Hans H. Zerlett, Deutschland 1938.

³⁰² *Lady Windermere's Fächer*. R: Heinz Hilpert, Deutschland 1935.

³⁰³ *Schlusßakkord*. R: Douglas Sirk, Deutschland 1936.

³⁰⁴ *Fredericus*. R: Johannes Meyer, Deutschland 1936.

³⁰⁵ *Das Schönheitsfleckchen*. R: Rolf Hansen, Deutschland 1936.

davon. Diese wurden dazu von Ärztinnen und Ärzten bekräftigt. Schon 1932 ist in der *Filmwelt* von Frau Dr. med. Alice Hirsch-Matzdorf zu lesen, dass „Frau Dagover zum Waschen des Gesichtes nie Wasser, sondern nur Gesichtswasser und Creme!“³⁰⁶ benutzen würde. Der medizinische Schriftsteller Dr. Heinz Graupner schrieb:

„Wie macht sie das nur die Dagover, dass sie noch immer so gut aussieht? Ein paar Rezepte kann ich verraten, die wichtigsten vielleicht. Diese Frau, die strahlend und schier unverändert durch die Jahre geht, lebt einfach. (...) Sie isst rein vegetarisch, meidet Alkohol, raucht nicht und schläft regelmäßig. Sie weiß genau, dass jede Stunde, um die der normale Schlaf verkürzt wird, an den Kräften zehrt und alt macht. (...)“³⁰⁷

1937 wurde ihr der Titel „Staatsschauspielerin“ von Goebbels verliehen. Im Zweiten Weltkrieg spielte Dagover nur noch in kleineren Rollen mit, vorwiegend in Historienfilmen wie *Friedrich Schiller*³⁰⁸ und *Bismarck*³⁰⁹. Nach 1945 folgten noch einige, weniger erfolgreiche Theaterauftritte. Filme drehte sie ein Leben lang immer wieder und wohnte direkt auf dem Gelände der *Bavaria Filmstudios*. Viele Auszeichnungen folgten. *Die seltsame Gräfin*³¹⁰ aus der Edgar Wallace-Reihe bescherte ihr 1961 nochmals großen Erfolg, sie blieb stets die meist aristokratische, jetzt älter gewordene „Dame“ in ihren Filmen.³¹¹

„Wenn Frauen ewig jung, vital und geistig rege bleiben wollen, müssen sie leben, denken und fühlen wie Olga Tschechowa!“³¹², so angeblich Adolf Hitler zu der großen Film-Dame des Nationalsozialismus. Dieser war ein Fan der ersten Stunde, nachdem er nach seiner Haft in Landsberg den Film *Brennende Grenze*³¹³ gesehen hatte, in dem Tschechowa als polnische Freischarenführer-Geliebte um ihre Nation kämpft.³¹⁴ Anders als ihre Schauspielkollegin Lil Dagover verkörperte Olga Tschechowa zunächst eher die Femme fatale, in Hollywood gab man ihr sogar den Namen „Sexy-Olga“, was nach der Rolle der lasziven Revuetänzerin Parysia in *Moulin Rouge*³¹⁵ nicht weiter verwunderlich sein dürfte.

³⁰⁶ Zitiert nach Dagover, *Ich war die Dame*, 295f.

³⁰⁷ ebenda, 294f.

³⁰⁸ *Friedrich Schiller-Der Triumph eines Genies*. R: Herbert Maisch, Deutschland 1940.

³⁰⁹ *Bismarck*. R: Wolfgang Liebeneiner, Deutschland 1940.

³¹⁰ *Die seltsame Gräfin*. R: Joseph von Baky, Deutschland 1961.

³¹¹ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 63., sowie vgl. Dagover, *Ich war die Dame*, 272f.

³¹² Zitiert nach: Tschechowa, *Ich verschweige nichts!*, 195.

³¹³ *Brennende Grenze*. R: Erich Waschneck, Deutschland 1927.

³¹⁴ Vgl. Tschechowa, *Ich verschweige nichts!*, 170.

³¹⁵ *Moulin Rouge*. R: E.A. Dupont, Großbritannien 1928.

Dabei hatte sie durch ihre Herkunft schon beste Voraussetzungen, die „Dame“ zu werden. Ihr Vater stammte ursprünglich aus Westfalen und war Eisenbahnminister unter dem Zaren, den die Familie gut kannte. Die Familie sonst war komplett künstlerisch tätig. Ihr Onkel war der berühmte Schriftsteller Anton Tschechow, ihre Tante die Schauspielerin Olga von Knipper-Tschechowa, ihre Mutter malte und die Großmutter war eine bekannte Sängerin. Nach einer kurzen, sehr frühen Ehe mit ihrem Cousin, dem Schauspieler Michael Tschechow, verließ Olga Tschechowa mit ihrer kleinen Tochter nach dem Krieg Russland, um in Deutschland schauspielerisch Fuß zu fassen. Dort vom UFA-Gründer Erich Pommer und F. W. Murnau entdeckt, gelang ihr bereits 1921 mit *Schloss Vogelöd*³¹⁶ der Durchbruch, in dem sie schon dort eine Adelige verkörperte. Weitere Filme im In- und Ausland folgten, u.a. spielte sie bereits Damen der besseren Gesellschaft in *Liebe im Ring*³¹⁷, *Liebling der Götter* und in *Die Drei von der Tankstelle*^{318, 319}.

Tschechovas erster Film unter dem neuen Regime kam nur wenige Tage nach der „Machtergreifung“ 1933 in die Kinos. *Der Choral von Leuthen*³²⁰ war einer der vielen Friedrich der Große-Filme, indem Otto Gebühr die Hauptrolle spielte. Sie verkörperte die Gräfin Mariann und führte damit im „Dritten Reich“ ihren Rollentypus der „Dame“ weiter. Dabei stand sie entweder als Adelige oder als (reiche) Künstlerin vor der Kamera. Nicht selten waren ihre Figuren auf der bösen Seite situiert, indem sie gegen jüngere Frauen intrigiert und sich in deren Geliebte verliebt. In *Liebelei*³²¹ hat sie als Baronin Eggersdorf ein Verhältnis mit einem Leutnant, der eigentlich in eine Kammermusiktochter verliebt ist, in *Regine*³²² ist sie die eifersüchtige, große Schauspielerin, die dem Dienstmädel Regine das Leben zur Hölle macht und in *Burgtheater*³²³ verkörpert sie die Baronin Seebach, die einen jungen Schauspieler fördert und auch bewundert, dieser liebt jedoch eine Schneidermeistertochter. In *Maskerade* ist sie als Exgeliebte des Malers sogar so eifersüchtig auf seine neue Liebe Josephine Dur, dass sie ihn versucht zu erschießen. Natürlich verkörperte sie auch Figuren, wie in dem Film *Rote Orchideen*³²⁴, indem sie eine Opernsängerin spielt, die in eine Spionagegeschichte gezogen wird oder in *Gewitterflug zu*

³¹⁶ *Schloss Vogelöd*. R: F.W. Murnau, Deutschland 1921.

³¹⁷ *Liebe im Ring*. R: Reinhold Schünzel, Deutschland 1930.

³¹⁸ *Die Drei von der Tankstelle*. R: Wilhelm Thiele, Deutschland 1930.

³¹⁹ Vgl. Tschechowa, *Meine Uhren gehen*, 116. sowie Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 53f.

³²⁰ *Der Choral von Leuthen*. R: Carl Froelich, Deutschland 1933.

³²¹ *Liebelei*. R: Max Ophüls, Deutschland 1933.

³²² *Regine*. R: Erich Waschneck, Deutschland 1935.

³²³ *Burgtheater*. R: Willi Forst, Deutschland 1936.

³²⁴ *Rote Orchideen*. R: Nunzio Malasomma/ Walter Janssen, Deutschland 1938.

*Claudia*³²⁵, in dem sie ebenfalls als Sängerin fälschlicherweise wegen Spionage festgenommen und ihr Kind weggenommen wird. Wie Lil Dagover hatte sie in *Es leuchten die Sterne* einen Gastauftritt als Olga Tschechowa. Im Zweiten Weltkrieg blieb sie ihrem Typus weitgehend treu, die veränderte politische Lage schlug sich jedoch auch in ihrem Rollenverhalten nieder. So geht sie z.B. in *Melusine*³²⁶ am Ende reumütig zu ihrem geschiedenen Ehemann zurück und verzichtet auf ihre junge Liebe oder spielt in *Der Fuchs von Glenarvon*³²⁷ die patriotische wohlhabende Irin, die sich gegen die Unterdrückung der Engländer und damit auch gegen ihren (bösen) Ehemann stellt.

Olga Tschechowa war privat u.a. mit ihrem Schauspielerkollegen Carl Raddatz liiert, der nicht gerade als Goebbels-Fan bekannt war. Sie selbst wurde gern als „Salondame“ bei jeglicher Art von Empfängen gesehen. Goebbels berichtete in seinen Tagebüchern auch von einigen Einladungen bei ihr, oft gab sie ihm auch ein Alibi, wenn er sich mit seiner Geliebten Lida Baarova traf.³²⁸ Sie schwärmte wiederum von Göring und seinen Einladungen. Sie leugnete ihre Kontakte zu den Parteispitzen nicht, sah sie aber als vorteilhaft an, um z.B. Kollegen wie Ferdinand Marian oder Carl Ludwig Diehl vor der Front zu bewahren.³²⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg bekam sie ein Jahr Spielverbot. Gerüchte sie sei eine Spionin der Russen gewesen, hielten sich hartnäckig, weil Olga Tschechowa aufgrund ihrer Familie und der Sprachkenntnisse relativ gut mit den russischen Aliierten auskam. Diese wiederum antworteten auf solche Gerüchte mit der gegenteiligen Geschichte und stellten die These in den Raum, dass sie für Hitler spioniert hätte. Beides konnte nie nachgewiesen werden. Sie schuf sich ein zweites Standbein, in dem sie eine internationale Kosmetikfirma gründete und Bücher zum Thema Schönheit verfasste. Olga Tschechowa war noch nach dem Krieg ein großer Star und für ihre makellose Schönheit bekannt, mit der sie sehr erfolgreich ihre Schönheitsprodukte vermarkten konnte.³³⁰

6.2.2 Die „Femme fatale“

Noch mehr als die „Dame von Welt“ ist die „Femme fatale“ das pure Gegenstück zu dem Idealbild der Frauen in der nationalsozialistischen Ideologie. Sie wurde jedoch als erotische

³²⁵ *Gewitterflug zu Claudia*. R: Erich Waschneck, Deutschland 1937.

³²⁶ *Melusine*. R: Hans Steinhoff, Deutschland 1944 (erschieden erst 2014).

³²⁷ *Der Fuchs von Glenarvon*. R: Max W. Kimmich, Deutschland 1940.

³²⁸ Vgl. Beevor, Anthony: *Die Akte Olga Tschechowa: das Geheimnis von Hitlers Lieblingsschauspielerin*. München: Bertelsmann Verlag 2004, 141f., sowie 160f.

³²⁹ Vgl. Tschechowa, *Ich verschweige nichts!*, 200f.

³³⁰ Vgl. Beevor, *Die Akte Olga Tschechowa*, 140f., sowie Romani: *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 55.

Projektionsfläche wohl genauso gebraucht wie z.B. das „Mädel von nebenan“, welches Werbung für die deutsche Ehefrau machen sollte. Zudem hatte Goebbels, wie bereits erwähnt, ein Faible für, in dieser Hinsicht, interessante Frauen. Nur kurz erwähnt sei hier die Schauspielerin Lida Baarova, in die sich Goebbels unsterblich verliebt hatte und ebenfalls vom Rollenklischee gerne der Femme fatale zugeordnet wird. Von anderen oft exotischen Frauen und vermeintlichen Liebschaften Goebbels, war bereits die Rede.

Der „Schirmherr des deutschen Films“ war zudem ein glühender Verehrer von Marlene Dietrich, die bereits mit der „Machtergreifung“ aus Deutschland wegging, was er sehr bedauerte: „*Sehnsucht*“³³¹ mit Marlene Dietrich und Gary Cooper, die beide großartige Schauspieler sind. Vor allem die Dietrich, die wir leider nicht mehr in Deutschland haben.“³³² In der Hoffnung, sie könnte wieder nach Deutschland zurückkehren, nahm er auch sämtliche Filmverbote ihrer Filme, die sie mit dem jüdischen Regisseur Josef von Sternberg drehte, zurück. Alle Bemühungen waren jedoch umsonst, Marlene Dietrich wurde Amerikanerin und später für ihre amerikanische Truppenbetreuung in Deutschland zur „Persona non grata“.³³³ Auch Greta Garbo, laut Goebbels „die größte Schauspielerin unter allen“³³⁴, hätte man gerne als Prototyp der Femme fatale bei der UFA unter Vertrag genommen. Als sie in den USA bereits längst Karriere machte, erhoffte sich der *Völkische Beobachter*: „Wir warten darauf, diese begnadete Künstlerin endlich einmal in einem Film zu sehen, (...) in einem Film, der dieser nordischen Garbo die große Möglichkeit gibt, einen nordischen Stoff zu gestalten.“³³⁵

Eine Schauspielerin, die zur rechten Zeit kam, als Marlene Dietrich Deutschland verließ, war die Berlinerin Brigitte Horney. Sie war vom Typus her der Inbegriff eines Vamps. Durch ihre hohen Wangenknochen, die dunklen Augen und Haare sowie eine tiefe Stimme strahlte sie eine geheimnisvolle Erotik aus. Brigitte Horney entstammte einer großbürgerlichen Familie, ihre Mutter Karen Danielsen war Leiterin des *Psychoanalytischen Instituts* in Chicago. Brigitte Horney begeisterte sich immer schon für das Theater und erhielt Schauspielunterricht bei Ilka Grüning, sowie Tanzunterricht bei Mary Wigman. Es gelang ihr wenig später die Aufnahmeprüfung am Max Reinhardt Seminar sowie der Gewinn des

³³¹ *Perlen zum Glück* (Original: *Desire*) R: Frank Borzage, USA 1936.

³³² Tagebucheintrag Joseph Goebbels vom 02.04.1936. In: Odenwald, *Der nazistische Kampf gegen das Undeutsche in Theater und Film 1920-1945*, 312.

³³³ Vgl. ebenda, 312f.

³³⁴ Goebbels, Joseph. Zitiert in: Koop, Warum Hitler King Kong liebte, 94.

³³⁵ „Der Völkische Beobachter“ aus dem Jahr 1933. Zitiert in: ebenda, 95.

Max Reinhardt Preises. Nachdem sie erfolgreich bei der UFA Probeaufnahmen machte, entstand kurz danach ihr erster Film *Abschied*³³⁶, der von einer unglücklichen Liebesgeschichte erzählt. Die UFA wollte sie daraufhin sofort vertraglich binden, Horney lehnte ab und konzentrierte sich zunächst aufs Theater und einige wenige Filme.³³⁷

Den Durchbruch ihrer Karriere erzielte sie im Film *Liebe, Tod und Teufel*³³⁸ im Jahr 1934, der auch ihren Rollentypus für die nächsten Jahre festigen sollte. Darin spielte sie ein laszives Hafenmädchen Rubby, welches das Meer lieber hat als die Liebe. Keine Hauptrolle, aber ihr Lied „So oder so ist das Leben“, welches sie mit rauchiger Stimme zum Besten gab, machte sie über Nacht zum Star.³³⁹ Brigitte Horney war zwar geehrt, jedoch auch gelangweilt, dass „jede Filmrolle, die ihr die UFA anbot jedoch eine Kopie der Rubby in *Liebe, Tod und Teufel*“³⁴⁰ war und drehte daher nicht ungern ab und zu im Ausland. Auch wenn sie unterschiedliche Figuren spielte und am Ende des Films - gemäß der NS-Doktrin - natürlich meistens entweder sterben oder heiraten musste, ihr Image blieb immer das selbe. Als starke, unabhängige Frau trat sie z.B. in *Der grüne Domino*³⁴¹ auf, indem sie versucht, dem Vater, der wegen Mordes im Zuchthaus sitzt, zu helfen. Im bekannten Kriminalfilm *Savoy-Hotel 217*³⁴² sah man sie als unglücklich verheiratete russische Dame, die im Hotel Intrigen spinnt, um dem Kellner des Hotels näher zu kommen. In der englischen Produktion *Secret Lives*³⁴³ verkörperte sie die Spionin Claude France, die gegen Mata Hari spionierte. Und in *Eine Frau wie du*³⁴⁴ ist sie eine promovierte Leiterin einer sozialen Beratungsstelle und finanziell abgesichert. Im Zweiten Weltkrieg blieb Brigitte Horney bei den starken Frauen, wie z.B. in *Illusion*³⁴⁵, in dem sie eine Sängerin spielte, die sich für ihren Beruf und gegen die Ehe entscheidet oder in der berühmten *Münchhausen*³⁴⁶ Verfilmung, in der sie die Rolle der Katharina der Großen verkörperte. 1940 spielte sie mit Willy Birgel im

³³⁶ *Abschied*. R: Robert Siodmak, Deutschland 1930.

³³⁷ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 69.

³³⁸ *Liebe, Tod und Teufel*. R: Heinz Hilpert/Reinhart Steinbicker. Deutschland 1934.

³³⁹ Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 69.

³⁴⁰ Heyerdahl, Gerd, zitiert in: Horney, *So oder so ist das Leben*, 47.

³⁴¹ *Der grüne Domino*. R: Herbert Selpin, Deutschland 1935.

³⁴² *Savoy-Hotel 217*. R: Gustav Ucicky, Deutschland 1936.

³⁴³ *Secret Lives*. R: Edmond T.Greville, Großbritannien, 1937.

³⁴⁴ *Eine Frau wie du*. R: Viktor Tourjansky, Deutschland 1939.

³⁴⁵ *Illusion*. R: Viktor Tourjansky, Deutschland 1941.

³⁴⁶ *Münchhausen*. R: Joseph von Baky, Deutschland 1943.

Propagandafilm *Feinde*³⁴⁷ mit, indem sie darin eine „volksdeutsche“ Polin darstellte, die deutschen Flüchtlingen über die Grenze hilft.

Privat war sie in erster Ehe mit dem russischen Kameramann Konstantin Irmen-Tschet verheiratet und pflegte viele Kontakte zu jüdischen Bekannten und auch Verwandten. Hervorzuheben sind die, laut ihren Angaben, engen Freundschaften mit Lili Palmer, die im Exil in England lebte, sowie Carl Zuckmayer und der Familie Gottschalk, zu dessen Begräbnis sie verbotenerweise ging. Zudem versteckte sie u.a. Erich Kästner, der unter einem Pseudonym bei ihr Zuhause das Skript für *Münchhausen* schrieb.³⁴⁸ Gegen Ende des Krieges verließ sie Deutschland und flüchtete in die Schweiz. Wegen ihrer Kuraufenthalte und Lungenproblemen, an denen sie seit ihrer Kindheit litt, erklärte man sie 1946 voreilig für tot, woraufhin sie die Kondolenzschreiben selber beantwortete. Nach ein paar Jahren Theater in der Schweiz, emigrierte sie nach Boston, um dort das Lebenswerk der verstorbenen Mutter weiterzuführen und heiratete einen Kunsthistoriker. Für Film- und Fernsehauftritte kam sie gelegentlich nach Deutschland zurück.³⁴⁹

Kaum eine Schauspielerin ist wohl von ihrem Typus her so konträr zu den Nazi-Idealen gewesen wie Zarah Leander und machte doch so eine Karriere dort. Mit ihrer stattlichen und vor allem großen Figur, dem eher kantigen Gesicht, der auffallenden Schminke und der unverkennbaren Altstimme war sie all das, was die „germanische“ Frau nicht sein sollte. Wie im vorigen Kapitel jedoch bereits erläutert, ist der Hang zum Maskulinen im Nationalsozialismus ja durchaus präsent gewesen. Es ist zu vermuten, dass genau diese verruchte Art eine gewisse Erotik ausstrahlte und gerade deswegen so erfolgreich war.³⁵⁰ „Die ungeschminkte, blond gezopfte Arbeitsmaid taugt nicht zu einer Leinwandgöttin, das weiß auch Goebbels“³⁵¹, so eine ihrer Biografinnen Jutta Jacobi. Außerdem war Zarah Leander auch unter den Homosexuellen sehr beliebt, da sie selber einige schwule Künstler-Freunde hatte und aufgrund ihrer tiefen Stimme und den markanten Zügen damals (illegal) und heute gerne in Travestieshows imitiert wurde.³⁵² Man suchte zudem eine „neue Marlene Dietrich“ oder eine „deutsche Greta Garbo“, die beide sich weigerten, im

³⁴⁷ *Feinde*. R: Viktor Tourjansky, Deutschland 1940.

³⁴⁸ Vgl. Horney, *So oder so ist das Leben*, 68., 109f., 115f., sowie 141.

³⁴⁹ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Deutschen Reiches*, 70.

³⁵⁰ Vgl. Ascheid, Antje: *Hitler's Heroines. Stardom and Womenhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003, 204f.

³⁵¹ Jacobi, *Zarah Leander*, 145.

³⁵² Vgl. Ascheid, *Hitler's Heroines*, 204f.

nationalsozialistischen Reich Filmrollen zu übernehmen. Die UFA wurde 1936 in Wien auf die Schwedin Zarah Leander aufmerksam, die dort in der Operette *Axel an der Himmelstür* ausgerechnet die Garbo persifliert hatte und damit große Erfolge feierte. Parallel drehte sie die österreichische Produktion *Premiere*³⁵³, in der sie einen Revuestar spielte. Nachdem die Lieder in diesem Film zu beliebten Schlagern wurden, entschied sich die UFA aus der Darstellerin einen Star zu machen. Pro Film zahlte man der Schauspielerinnen mehrere 100.000 Reichsmark, davon wurden ihr die Hälfte in Kronen ausbezahlt.³⁵⁴

In ihren Filmen spielte sie zumindest bis 1939 oft Ausländerinnen und Sängerinnen, wie z.B. den Revuestar Gloria Vane in *Zu neuen Ufern* oder die internationale Sängerin Maddalena dall'Orte in *Heimat*³⁵⁵. Oft gab sie die leidende Frau mit dunkler Vergangenheit, endete jedoch meistens in festen Händen eines Mannes und gibt ihren Beruf dann natürlich auf. Außerdem ist sie in ihren Rollen stets eine gute Mutter, so wie die Doktrin es verlangte. Durfte Leander vor dem Zweiten Weltkrieg noch Exotin oder sogar heimliche Geliebte spielen, wie in *Der Blaufuchs*³⁵⁶ mit Willy Birgel, änderte sich das nach 1939 zunehmend. In ihrem einzigen Propagandafilm *Die große Liebe* wartet sie auf ihren Verlobten, der pflichtgetreu in den Krieg gezogen ist. Die berühmten Lieder „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen“ und „Davon geht die Welt nicht unter“ wurden in dem Film gekonnt als Propagandamittel eingesetzt. Kurioserweise hatte der Textdichter Bruno Balz damit genau das Gegenteil gemeint und diese Lieder geschrieben, nachdem er, aufgrund seiner Homosexualität, nur knapp dem Konzentrationslager entgangen war. Er wollte damit die Hoffnung auf Frieden und eine bessere Welt ausdrücken. Laut seinem späteren Lebensgefährten wurde er nur durch den Einsatz des Komponisten Michael Jary und Zarah Leander gerettet. Auch in den Konzentrationslagern wurden diese Lieder von Sträflingen gehört, die wie der Texter darauf hofften, dass irgendwann diese schreckliche Zeit überwunden sein und sie überleben würden.³⁵⁷ Obwohl ihre Frauenfiguren sich an das System anpassten, blieb sie doch immer die *Femme fatale*, die für erotische Gedanken und Träume im Kino sorgte, wenn schon das offizielle Bild der „guten Hausfrau und Mutter“ wenig Erotik ausstrahlte. Dazu passt auch, dass man die Leander nie mit Kindern und

³⁵³ *Premiere*. R:Geza von Bolvary, Österreich 1937.

³⁵⁴ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 156f.

³⁵⁵ *Heimat*. R: Carl Froelich, Deutschland 1938.

³⁵⁶ *Der Blaufuchs*. R: Viktor Tourjansky, Deutschland 1938.

³⁵⁷ Vgl. Jacobi, *Zarah Leander*, 173f.

Ehemann öffentlich auftreten ließ, damit der Mythos dieser Diva erhalten blieb.³⁵⁸ So sehr man sie für den Glamour und die Realisierung großer, dramatischer Filme auch benötigte, Hitler durfte kein großer Fan von ihr gewesen sein. Sei es deswegen, dass sie Ausländerin war oder weil ihm der große, dunkelhaarige und dominante Typus nicht bekam. Hitler verweigerte, die Ernennungsurkunde zur „Staatsschauspielerin“ zu unterschreiben.³⁵⁹ Als sie im Krieg Deutschland fluchtartig verließ und nach Schweden zurückkehrte, war man in Deutschland mehr als erbost und verteufelte ihre Ausstrahlung. In Heinrich Himmlers Zeitung *Politischer Dienst für SS und Polizei* war 1942 zu lesen:

„Ihr Thema aber blieb die Liebe, dort war am meisten zu verdienen. Ob sie jemals hingebungsvoll und echt geliebt hat, sei dahingestellt. Es scheint, dass für diese importierte Schwedin, kühl, berechnend und raffiniert wie sie war, die Liebe nie mehr als ein Spiel gewesen ist, das sie auf der Leinwand und mit den verworrenen Gefühlen eines unzulänglich unterrichteten Publikums geschmeidig und finanziell sehr bekömmlich jahrelang betrieb. Erst hat sie eine mondäne Frau in Deutschland darstellen und dann fortschreitend die deutsche Frau verdrängen und ersetzen wollen. Wir haben sie dabei großgemacht. Ihre Bilder haben jeden Bunker geschmückt, und sie war für viele Landser der Inbegriff der Weiblichkeit geworden. Nun sitzt wohl der Iwan in den Bunkern und kann sich an ihrem polierten Lächeln ergötzen. Wir wünschen ihm gute Unterhaltung dabei! Zarah ist verschwunden. Sie ist davongefahren, als bei uns die Wiese der Erotik abgegrast und genug Geld verdient war. Man kann sie zwar noch ausleihen und mit ihr eventuell Devisen erobern, aber wir sind vor neuen Filmen bewahrt und die deutsche Frau kann wieder Atem holen.“³⁶⁰

Die teilweise selben Journalisten aus Schweden, die sie noch ein paar Jahre davor in den Himmel gelobt hatten, proklamieren um 1943, dass sie eine Landesverräterin ist. Auch sie spielten auf ihren Typus an und verwendeten dabei ähnliche Diffamierungsworte. Das folgende Zitat stammt vom Kritiker Carl Björkmann:

„Zarah Leander ist nun für alle Mal nicht mein Typ. Ich mag nicht ihre majestätische Weiblichkeit, die so weit entfernt, von alledem ist, was natürliche

³⁵⁸ Leander, *Es war so wunderbar!*, 138f.

³⁵⁹ Vgl. Drewniak, *Der deutsche Film*, 135.

³⁶⁰ Zitiert in: Seiler, *Zarah Leander*, 82.

Weichheit bedeutet (...) Vielleicht reicht es anzumerken, dass diese auffallende Dame, eine furchtbar stattliche germanische Frau, ein knappes Jahrzehnt lang das absolute Weiblichkeitsideal eines fremden Volkes repräsentiert.“³⁶¹

Nach einer Pause gelang Leander jedoch mit ihrem alten Komponisten Jary ein musikalisches Comeback, die nächsten Jahrzehnte tourte sie durch die deutschsprachigen Länder und sang ihre alten Lieder.³⁶²

6.2.3 Die „Opferbereite“

Diese Stereotype dürfte für das System eine äußerst wichtige gewesen sein, denn „dieser Rollentypus entsprach am stärksten der nationalsozialistischen Auffassung, nach der sich die Frau „bis zur Aufgabe ihres eigenen Seins“ aufopfern und darin ihre größte Erfüllung finden sollte“³⁶³. Frauen sollten sich ihrem Mann unterordnen und primär für (männliche) Nachkommen sorgen. Den Zweck der Unterordnung sieht Cinzia Romani darin, dass „die Rolle der Frau auf ihre angebliche, primäre biologische Funktion zu reduzieren ein Mittel ist, um ihr gefühlsmäßige und sexuelle Regungen abzusprechen.“³⁶⁴ Dies sollte auch im Film klar zum Ausdruck kommen.

Eine „Mustervorlage“ für das angedachte Frauenbild im Nationalsozialismus bot die damals junge Schwedin Kristina Söderbaum, die mit dem sehr bekannten Regisseur Veit Harlan verheiratet war. Dieser bekannte sich bereits 1933 öffentlich zum Nationalsozialismus und wurde in den nächsten Jahren ein erfolgreicher Regisseur, der auf literarische Vorlagen und später auch auf Propagandafilme spezialisiert war. In nahezu all seinen Filmen spielte sie ab 1938 durch ihren Durchbruch in *Jugend*³⁶⁵ die Hauptrolle und wurde binnen kürzester Zeit zu einem großen Nachwuchsstar des nationalsozialistischen Films. Mit ihrem blonden Haar, den stahlblauen Augen, dem rundlichen Gesicht und dem eher breiten Becken entsprach sie dem Idealtypus der „deutschen Frau“, der offiziell überall von Werbung, Kunst und Regime so propagiert wurde. Goebbels schlug damit zwei Fliegen mit einer Klappe, denn neben ihrer Erscheinung, brachte sie auch noch sehr viel Geld an den Kinokassen ein. Dementsprechend schnell begann man von Anfang an ihr Privatleben auf Postkarten und durch Interviews bei den Söderbaums zu präsentieren. Waren viele Stardiven wie Leander oder Harvey mehrere

³⁶¹ Björkmann, Carl. Zitiert in: Jacobi, *Zarah Leander*, 195f.

³⁶² Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reichs*, 86.

³⁶³ Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 52f.

³⁶⁴ Romani, *Filmdiven des Dritten Reichs*, 30.

³⁶⁵ *Jugend*. R: Veit Harlan, Deutschland 1938.

Male verheiratet, kinderlos oder sonst der nationalsozialistischen Doktrin „unpassend“, so wurde Kristina Söderbaums Musterprivatleben durch ihre Ehe mit dem großen Regisseur und den Kindern in der medialen Öffentlichkeit gerne ausgebreitet. Ob kochend oder bei sportlichen Aktivitäten, die blonde Schauspielerin sollte den Frauen ein Vorbild sein. Die Presse lobte von Anfang an, dass die junge Darstellerin gar keine Rolle bzw. Figur spielen müsse, sondern diese Rolle auch im wahren Leben verkörpere und all ihre Gestiken und Mimiken immer aus einer „gesunden Natürlichkeit“ entstehen würden.³⁶⁶

In ihren Filmen spielte sie stets eine naive, dem Manne untertänige Frau und nicht selten die Rolle des Opfers, was ihr bald den Namen „Reichswasserleiche“ einbrachte, weil sie so oft am Ende des Films den Freitod durch Ertrinken wählte. Bereits in *Jugend* ertränkt sich die junge Waise Annchen im Wasser, weil sie, anstatt ins Kloster zu gehen, sich in den Neffen des Vikars verliebt. Die Entscheidung für das Kloster war ihr von ihrem Onkel, dem Vikar, „empfohlen“ worden, um für die Mutter zu sühnen, die sie unehelich bekommen hatte. Die Message des Filmes ist klar: Eine deutsche Frau hat keine unehelichen Kinder zu bekommen und auch die sexuelle Liebe zum Adoptivcousin ist ein absolutes Tabu. Die Tochter handelt demnach völlig richtig, indem sie ehrbar den Freitod wählt. Auch ein Jahr später in *Die Reise nach Tilsit* spielte sie das Opfer. Ihr arroganter Mann hat eine Affäre mit einer Polin, aber sie hält weiterhin zu ihm und bleibt standhaft. Selbst als sie davon erfährt, dass ihr Ehemann sie umbringen will, hält sie zu ihm und ertrinkt beinahe bei einem Sturm auf dem Boot. In letzter Sekunde hilft ihr Mann ihr und entscheidet sich doch für sie. Im Zweiten Weltkrieg folgten dann weitere Filme wie *Opfergang*³⁶⁷ und *Die Goldene Stadt*, in denen Söderbaum jedes Mal heldenhaft freiwillig aus dem Leben schied. Ihren Ruf schädigte sie jedoch nachhaltig durch den antisemitischen Hetzfilm *Jud Süß*³⁶⁸, in dem sie sich als die schöne, blonde Dorothea, nach der Vergewaltigung durch den Juden Oppenheimer, erneut das Leben nimmt. „Über vierzig Jahre ist alles her. Aber noch immer holt das Leid die Wunden ein. Noch immer brechen Menschen über mich den Stab. Verzeihen sie diesen unseligen Film nicht. Eine Schuld, die niemals verjährt?“³⁶⁹, so Söderbaums Vorwort in ihrer Autobiographie.

³⁶⁶ Vgl. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, 231., vgl. auch Ascheid, *Hitler's Heroines*, 42f.

³⁶⁷ *Opfergang*. R: Veit Harlan, Deutschland 1944.

³⁶⁸ *Jud Süß*. R: Veit Harlan, Deutschland 1942.

³⁶⁹ Söderbaum, *Nichts bleibt immer so*, 1f.

Veit Harlan gefiel die Rolle seiner Frau wohl auch privat, Kristina Söderbaum klagte in ihrer Autobiographie, dass sie nicht ausgehen dürfe, denn „ihre Reinheit solle nicht durch die Einflüsse anderer beschmutzt werden - so drückte er sich aus und fuhr fort, sie zu 'verengeln'“³⁷⁰ Auch verbat er seiner Frau, mit anderen Regisseuren zusammenarbeiten und ließ sie, nicht nur immer den selben festgefahrenen Typus spielen, sondern stellte sie - z.B. durch voyeuristische Kameraführung - gleichzeitig als erotisches Objekt da. Zusammen mit der verkörperten, kindlich-unschuldigen Haltung war die Mischung aus „Vorzeigearierin“ und erotischer Projektionsfläche prädestiniert für eine Starkkarriere im „Dritten Reich“.³⁷¹ Aufgrund seiner „Vorzeigekarriere“ im „Dritten Reich“ hatte Veit Harlan sich nach 1945 mehreren Prozessen zu stellen, die am Schluss mit einem Freispruch endeten. In dieser Zeit nahm seine Frau keine neuen Filmrollen an. Wohl aber versuchte sie auf Theatertourneen zu gehen, wurde aber immer wieder von Störtrupps vor und während den Vorstellungen daran gehindert. Ab 1950 drehte das Ehepaar wieder, wurde aber lange nicht mehr so erfolgreich wie in der Zeit vor 1945. Nach Harlans Tod arbeitete Kristina Söderbaum, wie Leni Riefenstahl (nur weniger erfolgreich), als Fotografin.³⁷²

Eine zweite Stellvertreterin der „Opferbereiten“, die sich stets in ihren Filmen in Ehedramen verlieren und dabei immer die Unterwürfige verkörpern musste, ist Luise Ullrich. Zunächst spielte die noch sehr junge Wienerin, die bereits neben dem Gymnasium an der Wiener Kunstakademie lernte, mit einem Zweijahresvertrag erfolgreich am *Wiener Volkstheater*, bis sie am *Lessing-Theater* in Berlin engagiert wurde. Ins Filmmetier kam sie per Zufall, da Luis Trenker sie eines Abends am Theater in Berlin, in einem Stück von Richard Billinger, neben Werner Krauß brillieren sah und sie für seinen Film *Der Rebell*³⁷³ kurzerhand engagierte. Zwei weitere Nebenrollen in *Leise flehen meine Lieder*³⁷⁴ und *Liebelei* folgten, in denen sie sich profilierte.³⁷⁵ Privat war sie mit Ödon von Horvath befreundet und hatte sieben Jahre, bis zu ihrer Einjahresreise durch Latein- und Mittelamerika, eine Beziehung mit dem Schauspieler Victor de Kowa. Zusammen bildeten sie für die Medien ebenfalls ein

³⁷⁰ Ebenda, 88.

³⁷¹ Vgl. Lowry, *Pathos und Politik*, 60f.

³⁷² Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 99., vgl. auch Söderbaum, *Nichts bleibt immer so*, 217f.

³⁷³ *Der Rebell*, R: Luis Trenker, Deutschland 1932.

³⁷⁴ *Leise flehen meine Lieder*. R: Willy Forst, Deutschland 1933.

³⁷⁵ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 106.

Traumpaar.³⁷⁶ Sie selber beschrieb sich als emanzipiert und ansonsten „weder als Theaternsch noch als Filmmensch sondern als Mensch“³⁷⁷.

Bereits beim ersten Film wurde versucht, aus Luise Ullrich „ein sanftes Puppengesicht“ zu machen, da man sie für „zu herb“ empfand. Die Haare wurden kurzerhand blondiert und das Gesicht, welches „viel zu viel Ausdruck“ hatte wurde „ausdruckslos“ geschminkt.³⁷⁸ Nach dem Erfolg der Filme bekam sie die Hauptrolle in *Regine*. Darin verkörperte sie ein Hausmädchen, welches nach der Ehe mit dem Hausherrn durch seine gesellschaftlich höher stehende Exfreundin (beinahe) rausgeekelt wird. Sie erduldet alles und schämt sich, nachdem ihr eine Affäre angedichtet wird. Selbst dem alkoholisierten Bruder, der seinen Vater getötet hat, hilft sie aufopferungsvoll. Traurig über die Situation versucht sie sich am Ende umzubringen, wird jedoch gerettet. Der Film wurde ein großer Erfolg und Luise Ullrich sollte von nun an oft solche Frauen spielen, meistens an der Seite ihres Partners Victor de Kowa. In *Viktoria*³⁷⁹ ist sie zwar eine kühle Tochter eines Schlossherren, aber auch dieser Frauenfigur ist kein Glück beschieden. Sie verliebt sich in den Sohn des Müllers und stirbt später an gebrochenem Herzen wegen dieser unglücklichen Liebe, während er einen Preis für sein literarisches Werk bekommt. Auch in *Versprich mir nichts!*³⁸⁰ malt sie die Bilder ihres erfolglosen Malers und Ehemanns und wird dann damit auch noch von ihrem Gönner und Mäzen bedrängt und daraufhin fast von ihrem Mann verlassen. Im Gegensatz zu den Frauenfiguren, die Kristina Söderbaum immer spielen musste, gehen diese Filme meistens gut aus, sie blieb in ihren Rollen trotzdem stets die „Erduldende“.

Luise Ullrich selber beschwerte sich über die immer gleichen Rollen, die sie spielen musste: „Ein Drehbuch glich dem anderen (...) Ich kannte jeden Gesichtsausdruck von mir, jede meiner Möglichkeiten zu lächeln oder zu weinen. Ich konnte sie nummerieren.“³⁸¹ Aus diesem Grund versuchte sie 1938 nach Hollywood zu gehen und machte im Zuge dessen eine einjährige Reise durch Süd- und Mittelamerika. Einen Vertrag unterschrieb sie nicht, weil ihr dort, nach eigenen Angaben, von Exildeutschen abgeraten worden sei. Durch den „Anschluss“ würde man in der dortigen Filmindustrie als Österreicherin nun ebenfalls als „Nazideutsche“ gesehen werden. Aus Angst vor der ungewissen Zukunft kehrte sie reumütig

³⁷⁶ Vgl. Ullrich, *Komm auf die Schaukel Luise*, 106f., sowie 139f. und 181f.

³⁷⁷ ebenda, 159.

³⁷⁸ Vgl. ebenda, 100.

³⁷⁹ *Viktoria*. R: Carl Hoffmann, Deutschland 1935.

³⁸⁰ *Versprich mir nichts!*. R: Wolfgang Liebeneiner, Deutschland 1937.

³⁸¹ Ullrich, *Komm auf die Schaukel Luise*, 143.

nach Deutschland zurück. Um wieder bei der UFA unterzukommen soll sie zwar bei Goebbels im RMVP persönlich vorbeigeschaut haben müssen und dieser wäre auch nicht sehr erfreut gewesen, trotzdem wäre sie danach gleich wieder bei der UFA eingesetzt worden.³⁸² Dies zeigt nur umso mehr wie wichtig in Zeiten des Krieges für Goebbels bekannte Schauspielerinnen gewesen sind.

In den folgenden Jahren verstärkten sich noch die Opferrollen von Ullrich durch den Krieg. Besonders hervorzuheben sind die Filmfiguren in *Annelie*³⁸³ und *Nora*³⁸⁴. Im erstgenannten Film stellt die Mutter zum Wohle der Heimat alles hinten an, der Film ist geradezu ein Aufruf, die Söhne und Männer in den Krieg ziehen zu lassen. In *Nora* wird primär die Ehe über alles gestellt, die Hauptfigur hat die Hauptschuld zu tragen. Nach dem Krieg blieb Ullrich eine gefragte Schauspielerin in Film und Theater, meistens jedoch auf die Rolle der Mutter beschränkt. Ihr später Auftritt in Rainer Werner Fassbinders Serie *Acht Stunden kein Tag*³⁸⁵, in der sie eine junggebliebene Großmutter spielte, blieb eine Ausnahme. Mit dem Neuen Film konnte sie nur wenig anfangen: „Die haben keine Verwendung für mich, warum auch, in den heutigen Filmen gibt es doch hauptsächlich Huren und Terroristen.“³⁸⁶

6.2.4 Das „Mädchen von Nebenan“

Der nationalsozialistische Medienwissenschaftler und Publizist Gerd Eckart forderte in der Hitlerjugend-Zeitung *Wille und Macht*: „Unsere Besetzungsabteilungen sollten Menschen für die Filme auswählen, wie wir sie aus dem Leben kennen.“³⁸⁷ Diese Aufforderung verweist auf das Identifikationskriterium „Menschen wie du und ich“, welches bereits im frühen Starsystem Hollywoods verwendet wurde.³⁸⁸ Darum waren die meisten Darstellerinnen sicherlich in dieser Kategorie angesiedelt. Die Stereotypen sind zumeist nette, tüchtige Mädchen, die vielleicht sogar den Beruf einer Sekretärin oder Ähnliches ausüben, diesen aber für die Ehe sofort aufgeben werden. In dieser sind sie dann Ehefrau, Mutter und gute Kameradin zugleich. Als eine Art Gegenmodell zur „Femme fatale“ sollen sie weder erotisch, noch dominant herüberkommen. Zumal sind sie auch frech und dickköpfig, aber auch sie würden sich nie zu „unanständigen“ Dingen hinreißen lassen und

³⁸² Vgl. ebenda, 192f.

³⁸³ *Annelie*. R: Joseph von Baky, Deutschland 1942.

³⁸⁴ *Nora*. R: Harald Braun, Deutschland 1944.

³⁸⁵ *Acht Stunden kein Tag*. R: Rainer Werner Fassbinder, Deutschland 1972.

³⁸⁶ „Der Spiegel“: Nachruf Luise Ullrich, Ausgabe 5, 1985.

³⁸⁷ Eckert, Gerd: *Filmtendenz und Tendenzfilm*. In: *Wille und Macht-Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, Nr. 4 (15.02. 1938), 24. Zitiert in: Winkler-Mayerhöfer: *Starkult als Propagandamittel?*, 93.

³⁸⁸ Vgl. Winkler-Mayerhöfer: *Starkult als Propagandamittel?*, 93.

suchen am Ende ihr Glück in der Ehe. Und auch die Filme enden stets mit dem Läuten der Hochzeitsglocken, da Goebbels den Ehealltag bzw. den Alltag generell höchst ungern im Film darstellen wollte, man ginge ja davon aus, dass eine Hausfrau wisse wie der Alltag nun auszusähen hätte.³⁸⁹

Eine Schauspielerin, die hier als Beispiel genannt werden soll, passte perfekt in diese Kategorie. „Das Musterbild eines modernen deutschen Mädchens, eine Künstlerin von fast männlicher herber Art, Marianne Hoppe.“³⁹⁰ Vom Typ her war sie ruhig, immer etwas verschlossen und hatte kurze braune Haare. Durch ihre eher knabenhafte Figur spielte sie oft in Hosenrollen. Nach einer Schauspielausbildung bei Max Reinhardt war sie bereits gegen Ende der 1920er Jahre in vielen Rollen an mehreren Theatern zu sehen. Als sie 1933 für den ersten Film *Der Judas von Tirol*³⁹¹ als Newcomerin vorgestellt wurde, nahm man direkt eine Typenveränderung vor. Mit blond gefärbten Haaren und strahlendem Blick in die Kamera, wurde sie nun gleich in mehreren Damenzeitschriften abgelichtet.³⁹² Recht viel bekamen die Medien privat aber nicht zu hören außer, dass sie gerne Sport trieb und ihr Cabriolet liebte, aber auch das konnte man begründen: „Sie will kein Publikumsliebbling sein, keine Filmdiva, sondern Mensch unter Menschen.“³⁹³ Ihr Privatleben bedeckt zu halten, hatte wohl auch andere Gründe. Marianne Hoppe lebte zu Beginn mit dem jüdischen Soziologen Carl Dreyfuß zusammen und erwartete von dem antifaschistischen Schriftsteller Ödön von Horvath ein Kind, welches sie sich entschied, aufgrund der Umstände nicht zu bekommen; beide mussten emigrieren. Ab 1936 war sie zehn Jahre mit Gustaf Gründgens verheiratet, was in den Quellen immer wieder als Zweckehe angegeben wird. Gründgens Homosexualität war bekannt und beide lebten in ihrer Ehe in verschiedenen (bi-)sexuellen Beziehungen, gaben aber an, sich sehr gern gehabt zu haben. Für die Öffentlichkeit und die Medien bildeten sie das Traumpaar in Film und Theater. Marianne Hoppe wurde drei Jahre nach Gründgens 1937 zur „Staatsschauspielerin“ ernannt.³⁹⁴

In ihren Filmen deckte Marianne Hoppe die ganze Bandbreite an Filmrollen von heiter bis traurig ab, blieb aber dabei fast immer sie selber - ruhig und etwas unterkühlt wirkend. Obwohl kein pausbackiges, blondes und naives Dummchen, passte sie damit trotzdem in die

³⁸⁹ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 54f.

³⁹⁰ „Der Filmberater“, Luzern, Nr. 9. September 1941. Zitiert in: Drewniak, *Der deutsche Film*, 258.

³⁹¹ *Judas von Tirol*. R: Franz Osten, Deutschland 1933.

³⁹² Vgl. Kohse, *Marianne Hoppe*, 140., vgl. auch Romani, *Filmdiven des Dritten Reichs*, 141.

³⁹³ Lokalzeitung in Minden, zitiert in Kohse, *Marianne Hoppe*, 147.

³⁹⁴ Kohse, *Marianne Hoppe*, 77f., 103f., 209f.

nationalsozialistische Ideologie. Man brauchte Frauenfiguren, die bescheiden wirkten, natürlich blieben und anpackten. Die *Filmwelt* beschrieb sie mit den Tugenden: „Herz und Gemüt, Mut und Umsicht, eine Frau und eine Lebenskameradin zugleich.“³⁹⁵ Trotzdem ist es erstaunlich, wie unterschiedlich und manchmal auch „regimeunpassend“ ihre Filmrollen sein konnten. War sie in *Judas von Tirol* und *Der Schimmelreiter* auf ihre Art ein „gutes deutsches Mädel“, so spielte sie z.B. in *Schwarzer Jäger Johanna*³⁹⁶ einen verkleideten Husaren, der gegen Napoleon ins Feld zieht. In *Capriolen*³⁹⁷ wird sie zur Pilotin, die sogar nach ihrer Ehe ihren Beruf ausübt und sie hat eine Affäre in Gründgens Effi Briest Verfilmung *Der Schritt vom Wege*³⁹⁸. Auch im Zweiten Weltkrieg sollten ihre Figuren konträr bleiben. Im propagandistischen Film *Auf Wiedersehen Franziska*³⁹⁹ ist sie die treusorgende Ehefrau, die immer wieder auf ihren Ehemann verzichten muss, um in *Romanze in Moll* wiederum eine Affäre zu haben.

Marianne Hoppe waren ihre Filmfiguren stets zu oberflächlich und seicht, so dass sie sich vor allem nach 1945 mit großen Erfolgen wieder dem Theater widmete. Ab 1935 war sie bereits unter Gustaf Gründgens viel auch am *Preußischen Staatstheater* zu sehen, welches sie während Gründgens Abwesenheit an der Front auch leitete. Nach dem Krieg war sie ebenfalls unter Gründgens Intendanz am *Düsseldorfer Theater*. Sie bekam kein Auftrittsverbot, da den Aliierten der Fragebogen für den Eintritt in die *Fachschaft Film* vorlag, der derart dilettantisch und fast sarkastisch ausgefüllt wurde, dass wohl keine Entnazifizierung nötig war.⁴⁰⁰ Mit Gründgens verband sie eine lebenslange Freundschaft, obwohl man nach der Geburt ihres Kindes (mit dem Auslandskorrespondenten Ralph Izzard) eigene Wege ging und Hoppe später mit der Schauspielerin Anni Mewes zusammenlebte. Knapp 40 Jahre nach ihrer Karriere im Nationalsozialismus spielte Hoppe im Burgtheater bei ihrem guten Freund Thomas Bernard im damaligen „Skandalstück“ *Heldenplatz* in der Rolle der jüdischen Mutter mit.⁴⁰¹

³⁹⁵ „Filmwelt“, 24.06.1934, Nr.25. Zitiert in: Pargner, *Marianne Hoppe*, 58.

³⁹⁶ *Schwarzer Jäger Johanna*. R: Johannes Meyer, Deutschland 1934.

³⁹⁷ *Capriolen*. R: Gustaf Gründgens, Deutschland 1937.

³⁹⁸ *Schritt vom Wege*. R: Gustaf Gründgens, Deutschland 1939.

³⁹⁹ *Auf Wiedersehen Franziska*. R: Helmuth Käutner, Deutschland 1941.

⁴⁰⁰ Vgl. Kohse, *Marianne Hoppe*, 120., vgl. auch Pargner, *Marianne Hoppe*, 71f, sowie 102f.

⁴⁰¹ Vgl. ebenda, 286f. und 344f.

6.2.5 Das „Revuegirl“

Mit dem Aufkommen des Tonfilms gewann der Revuefilm bereits in den 1920er Jahren an Bedeutung. Von Kleinkunstauftritten bis zu großen Akrobatiknummern war alles dabei. Diese heiteren und nicht sehr in die Tiefe gehenden Gesangsfilme wurden von der UFA in den 1930er Jahren weitergedreht und mit Freuden vom Publikum angenommen.⁴⁰² „Man muss den Leuten auch einmal eine Pause geben“⁴⁰³ hatte Goebbels dazu gesagt und somit hatte der Revue- und Unterhaltungsfilm „mit seinen unzerbombten Salons und weißen Telefonen“⁴⁰⁴ und „seiner gut situierten Mittelbürgerwelt nicht die Aufgabe soziale Weltanschauung zu verbreiten“⁴⁰⁵, sondern zu unterhalten. Der *Film Kurier* schrieb dazu: „Wir brauchen Schauspieler und Schauspielerinnen die, abgesehen vom guten Aussehen, singen und tanzen können wie Eleanor Powell.“⁴⁰⁶ Offenbar wollte man auch im musikalischen Bereich es Hollywood gleich tun und suchte nach Nachahmerinnen, die es mit der damals bekannten Sängerin und Tanzpartnerin von Fred Astaire aufnehmen konnten.

Die internationale Lilian Harvey war die bekannteste Schauspielerin im musikalischen Genre zwischen 1924 und 1940. Durch ihre französische Mutter und den deutschen Vater spielte sie bereits in der Weimarer Zeit in ganz Europa in mehr als 30 Stumm- und Tonfilmen mit. 1933 zog sie zusammen mit jüdischen Kolleginnen und Kollegen nach Hollywood, um dort ihr Glück zu versuchen. Nach zwei Jahren mäßigen Erfolgs kehrte sie 1935 nach Deutschland zurück und wurde erneut eine der beliebtesten Tänzerinnen und Darstellerinnen der UFA.⁴⁰⁷ Lilian Harvey galt als Liebling sowohl des Publikums, als auch der NS-Spitze, auch wenn Goebbels in sein Tagebuch über Harvey in *Schwarze Rosen*⁴⁰⁸ mit „Scheußlich. Was hat man aus der in Amerika gemacht!“⁴⁰⁹, betitelte. Mit ihren 37 Kilo und sehr kleiner Statur war sie das „ewig süße Mädel und der blonde Traum im Kinderkleid der Alterslosigkeit“⁴¹⁰ Trotzdem glich sie durch ihre sehr androgyne Gestalt eher einem Knaben und nicht der femininen Frau, die doch im Nationalsozialismus so hochgelobt wurde. Ein paar Versuche wurden gestartet, sie deswegen in Dokumentationen zuhause, in Trachten

⁴⁰² Vgl. Rabenalt, *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*, 100f.

⁴⁰³ Goebbels, Joseph. Zitiert in: ebenda, 107.

⁴⁰⁴ Rabenalt, Arthur Maria. Zitiert in: ebenda, 107.

⁴⁰⁵ Ebenda, 107.

⁴⁰⁶ *Film Kurier*: „Export braucht Unterhaltungsfilme“. 22. May 1937. Zitiert in: Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, 67.

⁴⁰⁷ Vgl. Ascheid, *Hitlers Heroine's*, 98f.

⁴⁰⁸ *Schwarze Rosen*. R: Paul Martin, Deutschland 1935.

⁴⁰⁹ Tagebucheintrag Joseph Goebbels vom 17.12.1935. Zitiert in: Koop, *Warum Hitler King Kong liebte*, 68.

⁴¹⁰ Schulz, Bernd: *Die Unsterblichen des Kinos. Band 1; Stummfilmzeit und die goldenen 30er Jahre*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1982, 143.

gekleidet und mit hausmütterlichen Pflichten, darzustellen. Sie selber lebte hingegen einen luxuriösen Lifestyle, trug Designerkleider und züchtete auf ihrem ungarischen Schloss Lippizaner-Pferde. Bereits in der Weimarer Zeit schrieben Zeitungen, sie bade ausschließlich in Champagner. Im Grunde blieb Harvey das kesse „Flappergirl“ aus den 1920er Jahren und war wahrscheinlich gerade deswegen so beliebt.⁴¹¹

In ihren Filmen spielte sie zumeist ein lebenslustiges, tanzfreudiges, junges Mädchen wie z.B. in *Glückskinder*⁴¹² oder in *Fanny Elßler*⁴¹³. Oder man sah sie mit den selben Charakterzügen auch in einer Hosenrolle wie z.B. in *Capriccio*⁴¹⁴. Sie war meistens die Filmpartnerin von Willy Fritsch, mit dem sie als „Traumduo“ spätestens seit *Die Drei von der Tankstelle* und *Der Kongress tanzt* immer wieder zusammen drehte. Die Regisseure in Hollywood behielten diesen Typus der Weimarer Zeit bei. Nach ihrem Comeback spielte Harvey lediglich in *Schwarze Rosen* in einem ernsthafteren, tendenziell propagandistischen Film mit, bevor man sich dazu entschied, sie wieder bei der leichten Komödie anzusiedeln. Bei aller Keckheit darf aber auch hier nicht vergessen werden, dass sie in ihren Filmen am Schluss „da wo sie hingehört - in ihre Wohnung, hinter den Küchenherd und den Kinderwagen“⁴¹⁵ endete, wie hier eine Kritik zu *Frau am Steuer*⁴¹⁶ schrieb. Die meisten Filme entstanden unter der Regie ihres damaligen Lebensgefährten Paul Martin. Lilian Harvey rettete ihren Choreographen Jens Keith aus dem Zuchthaus, in dem er wegen dem homophoben Paragraphen 175 gesessen war. Von da an wurde sie von der Gestapo observiert, worauf sie sich bei Goebbels beschwerte. Dieser war offenbar ein großer Fan von ihr und versprach dies zu ändern.⁴¹⁷ Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und dem Versiegen an guten Rollenangeboten, sowie der erneuten Überwachung der Gestapo aufgrund jüdischer Freunde, verließ Lilian Harvey Deutschland fluchtartig und wurde stillschweigend von neuen Revue- und Tanzstars abgelöst. Ihr Vermögen wurde jedoch eingezogen, die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt, und eine Publikation der UFA schrieb gehässig, sie sei nach ihrem Abstieg in Amerika verstorben. Tatsächlich unterstützte Harvey in den USA das *Rote Kreuz* und spielte nach dem Krieg in Europa Theater und

⁴¹¹ Vgl. Ascheid, *Hitlers Heroine's*, 103f., vgl. auch Ascheid, *Hitlers Heroine's*, 103f.

⁴¹² *Glückskinder*. R: Paul Martin, Deutschland 1936.

⁴¹³ *Fanny Elßler*. R: Paul Martin, Deutschland 1937.

⁴¹⁴ *Capriccio*. R: Karl Ritter, Deutschland 1938.

⁴¹⁵ Filmwelt vom 13. Januar 1939, Nr. 2. Zitiert in: Habich, Habich, Christiane: *Lilian Harvey*. Frankfurt am Main: Haude & Spenerische Verlagsbuchhandlung GmbH 1990, 58.

⁴¹⁶ *Frau am Steuer*. R: Paul Martin, Deutschland 1939.

⁴¹⁷ Vgl. Habich, *Lilian Harvey*, 54.

veranstalte Gesangstourneen. Auch in Deutschland wurde sie wieder gut aufgenommen und bekam in ihren späten Jahren sogar eine Entschädigung von der BRD, erfolgreich war sie aber nicht mehr.⁴¹⁸

Kurz bevor Lilian Harvey Deutschland verließ, hatte man bereits eine Nachwuchsdarstellerin parat, die ebenfalls aus dem Ausland kam und sich auf Tanznummern spezialisiert hatte. Marika Röck, gebürtige Ungarin, vereinte das Fremdländische und Exotische sowie das Häusliche und Althergebrachte. Da Ungarn zu der „Arierrasse“ zählte, war die Darstellerin zwar ausländisch, aber eben nicht „fremdländisch“. Sie war sportlich und temperamentvoll, aber auch von extrem weiblicher Statur, was für das angedachte nationalsozialistische Frauenbild sicherlich noch viel geeigneter war, als z.B. der androgynere Tanzstar Lilian Harvey.⁴¹⁹ Sie war das neue „UFA-Baby“, welches 1934 unter Vertrag genommen wurde, tanzte aber als Kind bereits im *Moulin Rouge* und am Broadway und ernährte die gesamte Familie damit. Auch hier begann man bei der UFA schnell mit einer Vermarktung und Schaffung eines Idols. Sie musste, laut ihren eigenen Angaben, zunächst mal - wie viele andere weibliche Stars - einige Kilos abnehmen.⁴²⁰ Man stellte sie als emanzipierte Frau da, die aber dennoch eine stark traditionelle Seite aufweist. Das Singen, Tanzen und ihr feuriges Temperament wurden gerne hervorgehoben, sollten sie aber nicht als arbeitende Frau darstellen, sondern kämen aufgrund ihrer Herkunft ganz natürlich veranlagt. Man zeigte sie auf Fotografien in traditionellem ungarischen Gewand, in ihrer Heimat beim Turnen, Fahrrad fahren oder Reiten. Mit Interviewern tauschte sie traditionelle Gulasch-Rezepte aus, sprach über ihre Gemüsegärten und buk vor versammelter *Filmwelt*-Presse Neujahrs-Pan Cakes. Zuhause ließ sie sich gern mit ihrem Regisseur und Ehemann Georg Jacoby ablichten, umgeben von Haustieren und in Schürze gekleidet. Dies alles diente dazu, die Schauspielerin häuslicher zu machen.⁴²¹ Auch Hitler war von „der kleinen Ungarin“ begeistert, die „so viel könne. Reiten, Tanzen, Akrobatik“⁴²².

⁴¹⁸ Vgl. Habich, *Lilian Harvey*, 70f. , vgl. auch Ascheid, *Hitlers Heroine's*, 118f.

⁴¹⁹ Vgl. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, 68.

⁴²⁰ Vgl. Röck, *Herz mit Paprika*, 9f.

⁴²¹ Vgl. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, 69.

⁴²² Zitiert nach: Röck, *Herz mit Paprika*, 135.

Egal ob als Revuestar in *Gasparone*⁴²³ und *Hallo Janine*⁴²⁴, als Sängerin in *Und du mein Schatz fährst mit*⁴²⁵ oder als Tänzerin in *Es war eine rauschende Ballnacht*⁴²⁶, Marika Röck spielte die fröhliche, laute und freche Künstlerin, die sich damit immer am Ende des Films einen Mann angeln konnte. Die Freizügigkeit und ihr Temperament brachten dazu die nötige Erotik, was immer mit ihrer Herkunft begründet werden konnte. Sie blieb auch im Zweiten Weltkrieg bei ihrem Metier und sang und tanzte sich durch den Film, während draußen schon die Bomben flogen. Für tiefgründige Rollen und wechselnde Charaktere konnte sie aber aufgrund ihrer stämmigen Statur und dem lauten Temperament, nicht engagiert werden und damit auch international keine Maßstäbe setzen.⁴²⁷ Aber damit konnte sich zumindest ein Teil der - vor allem weiblichen - heimischen Bevölkerung sicher besser mit ihr identifizieren, als mit der mondänen Stardiva auf der Leinwand. Die *Filmwelt* schrieb dazu: „Eine von uns...die unsere Anliegen und Nöte, aber auch unsere Freuden und unser Glück teilt. Sie ist keine „Diva“. Sie ist eine erfolgreiche und wertvolle Partnerin, die an der Seite ihres Mannes wirkt.“⁴²⁸ Marika Röck blieb auch nach dem Krieg der Revuestar einer ganzen Generation und spielte sowohl in weiteren Filmen, als auch vor allem in Theatern und trat in Musicals und Shows auf. Ihre Tochter Gabriele Jacoby ist ebenfalls eine bekannte Film- und Theaterschauspieler.⁴²⁹

⁴²³ *Gasparone*, R: Georg Jacoby, Deutschland 1937.

⁴²⁴ *Hallo Janine*, R: Carl Boese, Deutschland 1939.

⁴²⁵ *Und du mein Schatz fährst mit*. R: Georg Jacoby, Deutschland 1937.

⁴²⁶ *Es war eine rauschende Ballnacht*. R: Carl Froelich, Deutschland 1939.

⁴²⁷ Vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 347f.

⁴²⁸ „Filmwelt“: „Tapfere kleine Frau“. 24. Januar 1941. Zitiert in: Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, 68f.

⁴²⁹ Vgl. Röck, *Herz mit Paprika*, 172., vgl. auch Nachwort Elvira Reitze, in: ebenda, 246.

7. Der Wandel der Filmindustrie im Zweiten Weltkrieg

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges veränderte sich die Lage der Schauspielerinnen beträchtlich. Wurden Zarah Leander und Pola Negri durch Verträge Mitte der 1930er Jahre die Gagen zum Teil in Devisen zugesichert, konnten die Schauspielerinnen Lilian Harvey und Marikka Röck dies 1939 nicht mehr erreichen.⁴³⁰ Manche Darstellerinnen wie Lilian Harvey oder Zarah Leander flüchteten vor bzw. im Zweiten Weltkrieg, andere wie Henny Porten fielen beim Regime in Ungnade. Für Nachwuchs wurde dennoch gesorgt, die es wie Ilse Werner in die Starriege des nationalsozialistischen Films schafften.⁴³¹ Ab 1941 reichte der *Paritätische Filmnachweis* nicht mehr aus. Es wurden stattdessen die bereits erwähnten Besetzungslisten mit Abstufungen von I-V entworfen, in denen Schauspielerinnen der Liste I auf jeden Fall und Schauspielerinnen der Liste V unter keinen Umständen besetzt werden sollten.⁴³² 1944 wurde zudem eine „Liste der Gottbegnadeten“ erstellt, auf denen Kuntschaffende aus allen künstlerischen Bereichen waren. Diese sollten vom Wehrdienst ausgenommen werden, damit sie sich weiter auf ihre Arbeit konzentrieren konnten. Laut Lil Dagover gab es zusätzlich u.a. eine „Liste der Himmlischen“ und eine Liste von Künstlern, die „überragendes nationales Kapital darstellten“.⁴³³ Alle Listen hatten gewisse Vorzüge, dabei wurden aber auch gewisse Verpflichtungen nicht ausgelassen: Schauspielerinnen mussten z.B. zur Truppenstärkung Durchhalteparolen an der Front oder im Radio zum Besten geben.⁴³⁴

Inhaltlich veränderten sich die Filme noch stärker in Richtung Propaganda und Durchhalteprogrammatik. Selbst Zarah Leander wurde vom Vamp buchstäblich zur „Soldatenfrau gemacht.“⁴³⁵ Aus der bis dato exotischen Sängerin wurde in *Die große Liebe* eine leidende Frau, die für den Krieg und das Vaterland ihren Verlobten opfern muss. Marianne Hoppe, die in ihren Liebesfilmen glücklich in die Ehe entlassen wurde, überließ auf einmal ihren Mann lieber dem Militär, wie z.B. in *Auf Wiedersehen Franziska*. Und Kristina Söderbaum, die in ihren Filmen bis dahin zwar immer das Opfer irgendeiner unglücklichen Liebe wurde, drehte auf Geheiß ihres Mannes fast ausschließlich nur noch

⁴³⁰ Vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 351., vgl. auch Negri, *Memoirs of a Star*, 375.

⁴³¹ Vgl. Romani, *Die Filmdiven des Dritten Reiches*, 147f.

⁴³² Vgl. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 214f.

⁴³³ Vgl. Dagover, *Ich war die Dame*, 224.

⁴³⁴ Vgl. Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritten Reich*, 362.

⁴³⁵ Kreimeier, *Die Ufa-Story*, 351.

Propagandafilme und wurde in den Filmen, entweder Opfer von Juden oder opferte sich für das Vaterland. Immer pröder und frauenverachtender schienen die Filme, aufgrund der zugespitzten Lage im Deutschen Reich, zu werden. So durfte Brigitte Horney 1934 in *Liebe, Tod und Teufel* lasziv und unbekümmert die Barfrau spielen, wenige Jahre später musste sie „als Männer ins Unglück stürzender Vamp“ in *Savoy – Hotel 217*⁴³⁶ dafür sterben.⁴³⁷ Als Marika Rökk mit einem großen Ausschnitt in *Die Frau meiner Träume*⁴³⁸ tanzte, kritisierte Goebbels dies erbost: „So tanzt eine deutsche Frau nicht.“⁴³⁹ Auch Verwechslungskomödien mit Hosenrollen wie *Viktor und Viktoria* oder *Capriccio*, die erstaunlich oft und gerne in den NS-Kinos zu sehen waren, wurden nicht mehr produziert. Goebbels veranlasste zudem die Ehe in den zukünftigen Filmen nur noch positiv darzustellen.⁴⁴⁰ Der Film *Romanze in Moll* sollte aufgrund der Affäre der Protagonistin als „ehe- und sittenzerstörendes“ Werk nur an der Front oder im Ausland gezeigt werden, Goebbels bekam jedoch zahlreiche Anschreiben von Soldaten, so dass der Film dann doch in die normalen Kinos kam.⁴⁴¹ Auch die Filmbetrachtung wurde deutlicher. So gaben z.B. die damaligen Kritiken zu der Effi Briest Verfilmung *Der Schritt vom Wege* dem eigentlichen Antagonisten Baron von Instetten als Bewahrer der Ehe recht.⁴⁴²

⁴³⁶ *Savoy-Hotel 217*. Gustav Ucicky. Deutschland 1936.

⁴³⁷ Vgl. Meyhöfer, *Schauspielerinnen im Dritten Reich*, 357.

⁴³⁸ *Die Frau meiner Träume*. R: Georg Jacoby, Deutschland 1944.

⁴³⁹ Zitiert nach: Möhrmann, *Die Schauspielerin*, 364.

⁴⁴⁰ Vgl. Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, 40.

⁴⁴¹ Vgl. Cornelsen, Peter: *Helmut Käutner. Seine Filme, sein Leben*. München: Heyne Verlag 1980, 56.

⁴⁴² Vgl. ebenda, 364.

8. Conclusio

Das NS-System war geprägt von Widersprüchen, die sich auch im Filmbereich bemerkbar machten. Einflussfaktoren wie Ideologie, wirtschaftlicher Erfolg oder persönlicher Geschmack der maßgeblichen NS-Führungselite bildeten dabei die Grundlage für die Karriere einzelner Schauspielerinnen.

Die ideologische Einstellung der Darstellerinnen allein war jedoch nicht ausreichend für eine Karriere beim NS-Film. Natürlich war es für das Regime nicht unvorteilhaft, linientreue Darstellerinnen für Propagandafilme oder öffentliche Kundgebungen einzusetzen, ohne Schauspieltalent oder die persönliche Gunst eines NS-Funktionärs war es aber für die Darstellerinnen zumeist schwierig, sich wirklich eine Starkkarriere aufzubauen.

Anders verhielt es sich da schon mit der Beliebtheit beim Kinopublikum. Durch die teure Umstellung von Stumm- auf Tonfilm, die wirtschaftliche Lage in der Zwischenkriegszeit und die Verdrängung jüdischer Kunstschafter, war man auf „Zugpferde“ beim Film angewiesen. Egal ob Nachwuchstalente oder Stars aus der Stummfilmzeit, man benötigte Schauspielerinnen, die möglichst viele Leute in die Kinos locken sollten, auch wenn Goebbels manchmal recht wenig von ihnen hielt.

Der größte Einflussfaktor für eine - vor allem weibliche - Karriere als Filmstar war der persönliche Geschmack des Propagandaministers. Er selbst wählte in der Regel die Besetzungen der weiblichen Filmrollen aus und besetzte sie nach seinem Gefallen. Nicht selten gingen junge Schauspielerinnen dafür sogar eine Affäre mit dem Minister ein. Darstellerinnen, die dies ablehnten oder ihm sonst missfielen, konnten sehr schnell nicht mehr besetzt werden und ihre Arbeit für immer verlieren. Aufgrund von persönlichen Präferenzen, zumeist von Seiten Goebbels, aber auch von Hitler oder Göring, wurden mitunter auch Sondergenehmigungen verteilt. Diese wurden an einzelne jüdische oder „nicht-arische“ Darstellerinnen vergeben, obwohl diese der nationalsozialistischen Doktrin nicht entsprachen.

Während in der Realität stets deutsche, „arische“ Jungmädels, Hausfrauen und Mütter propagiert wurden, wurde im Kino das Rosenbergsche Ideal weniger angehimmelt. Zwar benötigte man Schauspielerinnen wie Kristina Söderbaum für die Ideologie und die dazu passenden Propagandafilme, sie war aber eine der wenigen Darstellerinnen, die diese Rolle

wirklich verkörperte. Die meisten Filme sollten ja ohnehin mehr unterhalten und das Publikum durch Komödien, Abenteuer und Liebesromanzen im Kino träumen lassen. Hier konnten allenfalls die guten Kameradinnen und freundlichen „Mädchen von Nebenan“, wie z.B. die Figuren von Marianne Hoppe, die (erwünschte) Frauenrealität abbilden. Echte Glamourstars waren sie aber nicht. Dafür brauchte es exotischere Frauen, die auch ein internationales Flair in die heimischen Kinos brachten. Revuetänzerinnen, die wie die feurige Marika Röck oder die zierliche Lilian Harvey singen, tanzen und schauspielern konnten, waren beim Publikum äußerst beliebt. Waren Frauen wie Marika Röck (abgesehen von der Tatsache, dass sie Ungarin war) vom Aussehen noch halbwegs passend für die NS-Doktrin, so konnte man das von den androgynen „Flapper girls“, wie z.B. Lilian Harvey, nicht behaupten. Noch realitätsferner, dafür umso beliebter und glamouröser waren die „Femmes fatales“ unter den NS-Frauenfiguren, die diese Rolle nicht selten auch privat lebten. Verkörpert von Darstellerinnen wie Zarah Leander, Brigitte Horney und Lida Baarova waren sie meistens dunkelhaarige Ausländerinnen, die mit ihren tiefen Stimmen und ihrer dominanten Art die Erotik in die Kinos brachten und auch den Propagandaminister in ihren Bann zogen. Letzten Endes bildeten auch die „Salondamen“ des nationalsozialistischen Films, die z.B. von Lil Dagover und Olga Tschechowa dargestellt wurden, nicht das nationalsozialistische Frauenideal ab. Sie waren elegant und nicht selten finanziell unabhängig, verkörperten damit aber gerade nicht bürgerliche Hausfrauen, die für Familie und Staat ihr letztes Hemd geben würden. Dennoch schmückten sich die NS-Funktionäre umso lieber mit ihnen.

All diese Beispiele zeigen die Widersprüchlichkeit zwischen der propagierten nationalsozialistischen Ideologie einerseits und der tatsächlichen Rollenbesetzung von Schauspielerinnen andererseits bis 1939 auf. Mit Ausbruch und Fortgang des Zweiten Weltkrieges erfolgte dann eine zunehmend stärkere Einschränkung der stereotypen Charaktere auf die opferbereite Frau, was sich auch inhaltlich in einer deutlicheren Fokussierung des Films auf Propaganda mit Durchhalteprogrammatik widerspiegelte.

9. Literaturverzeichnis

Autobiographien, Memoiren und andere Primärquellen

Baarova, Lida: *Lida Baarova. Die süße Bitterkeit meines Lebens*. Koblenz: Kettermann&Schmidt 2001.

Cziffra, Geza von: *Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein Verlag 1987.

Dagover, Lil: *Lil Dagover. Ich war die Dame*. München: Schneekluth 1979.

Finck, Werner: *Alter Narr was nun? Die Geschichte meiner Zeit*. Frankfurt/Berlin: Ullstein Verlag 1992.

Flickenschildt, Elisabeth: *Kind mit roten Haaren. Ein Leben wie ein Traum*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1971.

Fröhlich, Elke (Hg.): *Die Tagebücher des Joseph Goebbels, Teil 1, Bd.5*, München: K.G. Saur Verlag 1998/2008.

Fröhlich, Gustav: *Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben*. München/Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1983.

Hippler, Fritz: *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin: Max Hesses Verlag 1943.

Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. München: Zentralverlag der NSDAP 1943 (855. Aufl.)

Horney, Brigitte: *So oder so ist das Leben*. Bern/München/Wien: Scherz Verlag 1992.

Kalbus, Oskar,: *Vom Werden deutscher Filmkunst, Band 2: Der Tonfilm*. Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst 1935.

Krahl, Hilde: *Ich bin fast immer angekommen. Erinnerungen*. München: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH 1998.

Krünes, Erik: *Das Star-Unwesen im Film*, in: Kolb; Richard, Siekmeier Heinrich: *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*. Düsseldorf: Friedrich Floeder Verlag 1933.

Leander, Zarah: *Es war so wunderbar! Mein Leben*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1973.

Meyernick von, Hubert: *Meine berühmten Freundinnen. Erinnerungen*. Düsseldorf/Wien: Econ Verlag GmbH. 1967.

Negri, Pola: *Memoirs of a Star*. New York: Doubleday & Company 1970.

Porten, Henny: *Wie ich wurde*. Berlin: Volkskraft Verlag 1919.

Rabenalt, Arthur Maria: *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*. München/Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1985.

Röck, Marika: *Herz mit Paprika. Erinnerungen*. München: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1988.

Rosten, Curt: *Das ABC des Nationalsozialismus*. Berlin: Schmidt & Co Verlag 1933.

Söderbaum, Kristine: *Nichts bleibt immer so. Erinnerungen*. München: Herbig Verlag 1992.

Tschechowa, Olga: *Ich verschweige nichts!*. München: Verlag Zimmer & Herzog 1952.

Tschechowa, Olga: *Meine Uhren gehen anders*. München: Herbig Verlag 1973.

Ullrich, Luise: *Komm auf die Schaukel Luise*. Percha/Kempfenhausen: Verlag R.S. Schulz 1973.

Sekundärliteratur

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

Ascheid, Antje: *Hitler`s Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003.

August, Wolf-Eberhard: *Die Stellung der Schauspieler im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung der Kunst und Gesellschaftspolitik in einem totalitären Staat am Beispiel des „Berufsschauspielers“*. München 1973, Diss.

Bechdorf, Ute: *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde E.V. 1992.

Beevor, Anthony: *Die Akte Olga Tschechowa: das Geheimnis von Hitlers Lieblingsschauspielerin*. München: Bertelsmann Verlag 2004.

Berger, Ludwig: *Käthe Dorsch*. Berlin: Rembrandt Verlag 1957.

Berkholz, Stefan: *Goebbels` Waldhof am Bogensee. Vom Liebesnest zur DDR-Propagandastätte*. Berlin: Ch. Links Verlag 2004.

Beyer, Friedemann: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1992.

Beyer, Friedemann: *Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1991.

Beyer, Friedemann: *Schöner als der Tod. Das Leben der Sybille Schmitz*. München: belleville Verlag 1998.

Beyer, Friedemann; Koshof, Gert; Krüger, Michael: *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München: Collection Rolf Heyne 2010.

Bruns, Jana F.: *Nazi Cinema's New Women*. New York: Cambridge University Press 2009.

Cornelsen, Peter: *Helmut Käutner. Seine Filme, sein Leben*. München: Heyne Verlag 1980.

Drewniak, Boguslaw: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste Verlag GmbH 1987.

Fox, Jo: *Filming Women in the Third Reich*. Oxford: Berg Publishers 2000.

Gathmann, Peter; Paul, Martina: *Narziss Goebbels. Eine psychohistorische Biografie*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2009.

Giesen, Rolf; Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg: Die Propagandafilme des Dritten Reichs*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag 2005.

Görtz, Franz Josef; Sarkowicz: *Heinz Rühmann. Der Schauspieler und sein Jahrhundert*. München: Beck Verlag 2001.

Habich, Christiane: *Lilian Harvey*. Frankfurt am Main: Haude & Spenerische Verlagsbuchhandlung GmbH 1990.

Heiber, Helmut: *Joseph Goebbels*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1965.

Jacobi, Jutta: *Zarah Leander. Das Leben einer Diva*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 2006.

Joachimsthaler, Anton: *Hitlers Liste. Ein Dokument persönlicher Beziehungen*. München: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2003.

Klee, Ernst: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007.

Klöckner-Draga, Uwe: *Renate Müller. ihr Leben, ein Drahtseilakt*. Bayreuth: Verlag Kern 2006.

Kohse, Petra: *Marianne Hoppe. Eine Biografie*. München: Ullstein Verlag 2001.

Koop, Volker: „*Wer Jude ist, bestimme ich*“: *Ehrenarier im Nationalsozialismus*. Köln/Wien: Böhlau Verlag 201.

Koop, Volker: *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite*. Berlin-Brandenburg: be.bra Verlag GmbH 2015.

Kopitzsch, Franklin; Brietzke, Dirk: *Hamburgische Biografie, Band 5*. Göttingen: Wallstein Verlag 2010.

Körner, Torsten: *Ein guter Freund. Heinz Rühmann*. Berlin: Aufbau Verlag 2000.

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien: Karl Hanser Verlag 1992.

Loacker, Armin: *Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2007.

Lowry, Stephen: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991.

Moeller, Felix: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin: Henschel Verlag 1998.

Möhrmann, Renate (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag 2000.

Neumann, Nicolaus; Voss, Jörn: *Elisabeth Flickenschildt „Theater ist Leidenschaft“*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1978.

Odenwald, Florian: *Der nazistische Kampf gegen das Undeutsche in Theater und Film 1920-1945*. München: Herbert Utz Verlag 2006.

Offermanns, Ernst: *Die deutschen Juden und der Spielfilm der NS-Zeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften 2008.

Pargner, Birgit: *Marianne Hoppe*. München: Henschel Verlag 2009.

Patalais, Enno: *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1963.

Quanz, Constanze: *Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels*. Köln: Teiresias Verlag 2000.

Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien: ÖBV-Publikumsverlag 1991.

Reichardt, Sven: *Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2009.

Romani, Cinzia: *Die Filmdiven des Dritten Reichs. Stars zwischen Kult und Terror*. Rom: Gremese 2001 (Erstauflage 1982).

Schaumburg-Lippe, Friedrich Christian: *Dr. Goebbels. Ein Porträt des Propagandaministers*. Arndt Verlag: Kiel 1990.

Schmidt, S.J.: *Texte verstehen-Texte interpretieren*. In: Eschenbach, Achim (Hg.): *Perspektiven des Verstehens*. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer 1986.

Schrader, Bärbel: *„Jederzeit widerruflich“*. *Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen im Theater und Film des NS-Staates*. Berlin: Metropol Verlag 2008.

Schulz, Bernd: *Die Unsterblichen des Kinos. Band 1; Stummfilmzeit und die goldenen 30er Jahre*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1982.

Seiler, Paul: *Zarah Leander. Ich bin eine Stimme*, Berlin: Ullstein Verlag 1997.

Steinbacher, Sybille: *Volksgenossinnen: Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007.

Steiner, Maria: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996.

Taylor, Richard: *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. London: Croom Helm 1979.

Waechter-Böhm, Lisbeth (Hg.): *Wien 1945 davor/danach*. Wien: Verlag Christian Brandstätter 1985.

Werner, Paul: *Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900-1945*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea: *Schwere Zeiten, leichte Filme, Starkult und Propaganda im Nationalsozialismus*, in: *Filmforum. Zeitschrift für Film und andere Künste*, Heft 17, Nr. 2, Mai/Juni 1999.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea: *Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München: Verlag Ölschläger GmbH 1992.

10. Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Masterarbeit „‘Die Besetzung ist das Kardinalproblem der Wirksamkeit eines Films!’ – Rollenbesetzung von Schauspielerinnen im 'Dritten Reich' bis 1939“ beschäftigt sich mit der Filmbesetzung bekannter und unbekannter Darstellerinnen im Nationalsozialismus bis zum Zweiten Weltkrieg. Aufgrund der politischen Lage im Jahr 1933 wurden viele Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland verdrängt oder emigrierten freiwillig. Der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels wusste um die Wichtigkeit einzelner Stars und begann ein Starsystem nach dem Vorbild Hollywoods aufzubauen.

Es stellte sich hierbei die Frage aus welchen Gründen und unter welchen Voraussetzungen eine Schauspielerin ein Rollenangebot beim Film bekommen hat. Dabei zeigte sich, dass Faktoren wie politische Zuverlässigkeit der Darstellerinnen zwar ein Kriterium sein konnten, Beliebtheit beim Publikum, sowie persönliche Präferenzen der nationalsozialistischen Führungselite jedoch besonders ausschlaggebend für eine Karriere beim Film gewesen sind. Dies zeigen auch die Sonder- und Ausnahmeregelungen einzelner jüdischer Künstlerinnen, die nach Belieben von Goebbels erteilt wurden.

In einer zweiten Forschungsfrage wurden die Filmfiguren analysiert, die von diesen Filmdarstellerinnen verkörpert werden sollten. Hierbei zeigte sich, dass die Figuren zwar sehr stereotyp, jedoch in keinerlei Hinsicht nur einen Frauentypus repräsentierten. Nur einige wenige Schauspielerinnen waren für die Rolle der stets unterwürfigen „Opferbereiten“ vorgesehen, die ein ideologiekonformes Aussehen und Verhalten in den Propagandafilmen bewerben sollten. Das reale Bild der damaligen Frau wurde am ehesten noch in den Rollenfiguren der „Mädchen von Nebenan“ abgebildet. Zu den echten Stars mutierten jedoch schwungvolle Tänzerinnen, elegante „Salondamen“ oder erotische „Femmes Fatales“, die das Publikum zum Träumen bringen sollten.

Die Beispiele in dieser Arbeit zeigen die Widersprüchlichkeit zwischen der propagierten nationalsozialistischen Ideologie einerseits und der tatsächlichen Rollenbesetzung von Schauspielerinnen andererseits bis 1939 auf.

Abstract

The master thesis „'Die Besetzung ist das Kardinalproblem der Wirksamkeit eines Films!' – Rollenbesetzung von Schauspielerinnen im 'Dritten Reich' bis 1939“ (“‘The casting is the cardinal problem of the effectiveness of a film!’ – Casting of Actresses in the ‘Third Reich’ until 1939”) investigates the casting of famous and unknown actresses during the time of National Socialism until World War II. Due to the political situation in 1933, a lot of artists have been driven out of Germany or emigrated voluntarily. Reich Propaganda minister Joseph Goebbels was aware of the importance of individual stars and started building a star system based on the model of Hollywood.

This raised the question, why and based on which premises an actress was offered a role in a film. It was discovered that factors like political reliability could play a part, but weren't as important as popularity among the audience and personal preferences of the Nazi elite to make a career in the film business. This is also demonstrated by the exceptions and special regulations for some Jewish actresses that were granted at Goebbels's discretion.

The second research question analyses the film characters that were played by these actresses. Here it becomes apparent that the characters are highly stereotyped. However, they do not represent only one type of woman. Only a few actresses played the role of the “submissive woman” in propaganda films that was supposed to advertise an ideology conformal look and behaviour. The depiction closest to the reality of women was the type of “the girl next door”. However, swinging dancers, elegant “salon ladies” and erotic “femmes fatales” who were supposed to make the audience dream, became the real stars.

The examples in this thesis show the contradictions between the National Socialist ideology that was propagated and the nature of the casting of actresses until 1939.