

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 7 (1955)
Heft: 19

Artikel: Deutschlands Weltkrieg auf der Leinwand : zu neueren deutschen Filmen [Fortsetzung]
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962730>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Deutschlands Weltkrieg auf der Leinwand

Zu neueren deutschen Filmen

(Fortsetzung)

IV.

KM. In einem Zwischenkapitel sei, soweit dies unser Hauptthema berührt, ein kurzer Vergleich von Käutners Film mit der literarischen Vorlage angestellt. Die Beförderung und Aufwertung von Schmidt-Lausitz des Bühnenstückes zum SS-Gruppenführer und Gegenspieler von Gewicht brachte dem Film den Gewinn einer grundsätzlicheren Auseinandersetzung zwischen Harras und dem Regime. Oderbruch, der Saboteur aus Scham über Deutschlands Schande — tragische Sinnfigur eines Deutschen, der sein Vaterland liebt und doch dessen Sieg nicht wünschen kann —, erscheint im Film noch mehr daneben geraten als im Stück.

Zwei Retouchen aber fallen stärker ins Gewicht. Beide, die zweite entschiedener als die erste, berühren jenen schwierigen Komplex, den Gerd Gaiser in die schon zitierten Worte «Deine Mutter oder dein Weib aufgeben, weil sie der Teufel hat ...» gefaßt hat. Zur ersten Retouche: Im Film macht sich Anne Eilers über den Tod ihres Gatten, des Kommodore, Selbstvorwürfe, weil sie nicht an ihres Gatten Ideale glaubte, ihn aber doch auch nicht desillusionieren wollte; so beklagt sie nun seinen sinnlosen Tod. Im Stück aber ist sie, die mit Eilers an die Nazi-Ideale glaubte und nun mit ihm zugleich den Glauben verlor, der «schwarze Engel aus der Tiefe», der von Harras Rechenschaft fordert und kein Verzeihen kennt für ihn, der Freunde für ein Verbrecherregime in den Tod schickt, das er verabscheut und doch fördert. Auf die Frage, was sie zu seinem Tode sagen werde, erwidert sie «Nichts» und geht. Damit ist dem General das Kainsmal auf die Stirne gebrannt.

Noch wesentlicher ist die zweite Retouche. Dem Pützchen des Films fehlt die Kontrastfigur, welche die Welt dieser Person erst in die richtige Perspektive rückt. Der «entartete» Maler Schlick ist im Stück diese Kontrastfigur, ein dämonisch verstörter Mensch, der in seinem Zyklus «Blut und Boden» die Schrecken der Zeit festzuhalten versucht. Angesichts Pützchens sagt er: «Die — die hat mir noch gefehlt. Die brauch ich. NS-Blocksberg. Dazu reicht keine Phantasie.» Und auf die ahnungslose Frage Pützchens, was ihn an ihr reizte, erwidert er: «Das Böse. Die Fleischwerdung des Bösen im Geschlecht. Uniform überm Körper — nackter Schoß im Gesicht», worauf er dann seine Urformel des Bösen zur Sprache bringt. — Damit hat Zuckmayer eine abgründige Relation zwischen Sexus und Krieg im Nationalsozialismus angedeutet: Blut und Boden und Volk und Geschlecht, reines Ariertum, BDM, Reichsfrauenshaft, Gebärtüchtigkeit («Dem Führer ein Kind»), sodann die Enthemmung des Geschlechts im Kriege, die Orgien der Berliner Bombennächte und endlich die satanischen Orgien des pervertierten Sexus in den Konzentrationslagern —: Mars und Venus in einer Konstellation, die nur in unserem Jahrhundert und — als Resultat einer grauenvoll irregeleiteten, spezifisch deutschen Romantik — nur in Deutschland eintreten konnte.

V.

In beiden bisher behandelten Filmen spielt sich der Krieg des Volkes und der Völker gleichsam in der Ferne, am Horizont ab. In den Filmen «Decision before Dawn» (Anatol Litvak), «Die letzte Brücke» (Helmut Käutner) und «Kinder, Mütter und ein General» (Laslo Benedik) aber herrscht der wirkliche Krieg, hier rollt die gnadenlose Maschinerie des totalen Krieges ab, den Hitler-Deutschland heraufbeschworen hat. Alle drei Filme schildern, wie Menschen sich verhalten in dieser Maschinerie, wie sie sich bewähren oder wie sie versagen; sie zeigen den Menschen in der Grenzsituation des modernen Krieges. Jeder dieser Filme ist in seiner Substanz stärker als «Canaris» und «Des Teufels General» und in seiner Aussage präziser, weil jeder, wenn auch indirekt, eine völlig eindeutige Stellung zum deutschen Weltkrieg bezieht. Käutners und Litvaks Filme sind zudem Filmwerke von hohem dichterischem Rang.

Litvaks «Entscheidung vor Morgengrauen», ein in Deutschland mit starker deutscher Mithilfe gedrehter amerikanischer Film, für dessen deutsche Fassung Zuckmayer zeichnet, spielt in den Wochen des deutschen Zusammenbruchs, dessen gespenstische Atmosphäre er mit bestürzender Präzision eingefangen und vollkommen künstlerisch verarbeitet hat. Vor diesem umfassenden Hintergrund der deutschen Tragödie spielt sich die tragische Geschichte eines einzelnen Deutschen ab: der Sanitäts-Obergefreite Maurer (Oskar Werner) zwingt sich aus Liebe zu seinem Heimatland und aus Scham über dessen Schande zu Spionagediensten für die Amerikaner, um diesen den Sieg zu erleichtern und damit die grauenhafte Vernichtung abkürzen zu helfen; er stellt sich zuletzt den Deutschen, um die Flucht seines amerikanischen

Kameraden zu decken, und wird erschossen. Dieser «Verräter», dessen Gehetztsein, dessen Gewissenskonflikt und schließliche Entscheidung Werner mit letzter mimischer Sensibilität darlegt, ist eine tragische Sinnfigur des andern Deutschland, die so ins Zentrum der innerdeutschen Problematik jener Jahre trifft, daß der deutsche Schriftsteller Frank Thieß aus tiefer Betroffenheit heraus schrieb: «Woher wußte er (Litvak, der Ausländer) um die verworrene Seelenlage aller derer, die Deutschland liebten und ihm doch nicht den Sieg wünschen konnten?» In dieser Gestalt des Obergefreiten ist das getroffen, was Zuckmayer in der Figur des Saboteurs Oderbruch mißlang. — Doch auch die übrigen deutschen Gestalten haben die unumstößliche Richtigkeit und Wahrhaftigkeit, die einzig die Hellsicht echter Kunst ihnen verleihen konnte. Man erinnere sich etwa an die faszinierend hintergründige Gestalt des Obersten von Ecker (O. E. Hasse), der als Chef eines Panzerverbandes den Krieg bis zu Ende weiterführen will, nicht für Hitler oder für den Endsieg — daran glaubt er längstens nicht mehr —, sondern um das Gesetz zu erfüllen, unter dem er angetreten ist. Oder an den Spion Tiger (H. Ch. Blech), der, als Gegenfigur zu Maurer, aus bloßem Opportunismus Verrat begeht. Oder an den SS-Kradmelder Scholtz (Wilfried Seifert) und an seinen urbösen Haßausbruch in der von Weltuntergangsstimmung erfüllten Militärkantine: in dieser kurzen Szene ist mehr vom wirklichen Nazismus getroffen als im ganzen Film «Des Teufels General». Der deutsche Verleih hat nicht umsonst gezittert vor der Herausgabe dieses Films über Deutschlands Zusammenbruch, der Schuldige und Unschuldige in die Vernichtung hineinzog. Dabei ist er völlig frei von Haß, ja er ist von Liebe zum wahren Deutschland erfüllt. Das Erstaunlichste an diesem großartigen Film aber ist eben, daß hier ein Nichtdeutscher etwas geistig und historisch richtig gesehen und zu gestalten den Mut gehabt hat, an das sich bislang kein deutscher Filmautor herangewagt hat.

Eine Aussage von gleicher Kraft und Gerechtigkeit ist deutscherseits einzig Käutner in seinem Meisterwerk «Die letzte Brücke» gelungen; aber er mußte sich, um diesen Film schaffen zu können, an einen Wiener Produzenten wenden. Das besondere geistige Verdienst dieses mutigen Films liegt darin, daß er in Jugoslawien, also in dem von deutschen Truppen überfallenen und schwer heimgesuchten Feindes-



Fellini, der berühmt gewordene Schöpfer des Films «La Strada», hat soeben in Venedig einen neuen Film gezeigt «Il Bidone». Hier zeigt er ein Bild seiner Gattin Giulietta Masina, die auch in dem neuen Film eine Hauptrolle spielt.

land spielt. Damit hat sich Käutner bewußt jede Möglichkeit des Beschönigens und des Ausweichens ins Unverbindliche zum vornherein verbaut. Er schildert denn auch das Leid des geschändeten Serbiens ohne Abstriche. Mit einer Redlichkeit und Wahrhaftigkeit, die man bisher in keinem deutschen Kriegsfilm bemerken konnte, sagt hier Käutner noch einmal, wie Schuld und Unschuld verteilt sind im Zweiten Weltkrieg, und welche Verbrechen an den Völkern Europas nazideutscher Wahnsinn, oftmals im Namen des Völkerrechts, begangen hat. Dabei ist Käutners Aussage frei von jeder deklamatorischen Selbstbezüglichung, sie hat vielmehr hohe menschliche Würde. Sein Künstlerum ist stark genug, um ohne KZ-Greuel und Geiselerbeschreibungen auszukommen und dennoch mit knappen Andeutungen sichtbar zu machen, daß die serbische Luft förmlich geschwängert ist von all dem Leid, das der deutsche Krieg über das Land gebracht hat. Alle Gestalten des Films, die Serben wie die deutschen Soldaten, sind aus der dichterischen Sympathie Käutners geboren; keine Gestalt redet Ideo-

logie oder wird ideologisch überhöht oder angeschwärzt, jede ist vielmehr in sich wahr und echt — auch dies ein untrüglicher Ausweis für die dichterische Kraft dieses Filmautors. Die Fabel hat rein thematisch eine gewisse Verwandtschaft mit der des Litvak-Films: auch hier gerät ein Deutscher, diesmal eine Truppenärztin, aus eigenem, schwer errungenem Entschluß zwischen die feindlichen Fronten und bezahlt diesen Entschluß mit dem Tod. Beide Male hat der Tod die Bedeutung tragischer Schicksalhaftigkeit. Stirbt aber der Obergefreite Maurer den Sühnetod für die Idee eines sittlich reinen Vaterlandes, so fällt die Aertzin im Dienste der Barmherzigkeit und der helfenden Güte jenseits der Fronten feindlicher Völker. Damit ist Käutners Film nicht nur eine würdevolle Beschwörung dessen, was nicht vergessen werden darf, sondern zugleich ein Vorschlag zur Güte von stiller Eindringlichkeit. (Uebrigens ist das Symbol der letzten Brücke öfters nur halb verstanden worden; es meint im tiefsten Sinne nicht die Brücke der Barmherzigkeit zwischen Feind und Feind, denn die letzte Brücke, zwischen dieser Welt des Kainserbes und jener andern des Erbarmens, ist der Tod.

(Schluß folgt)

Auf den Spuren von «Crim Blanc»

RL. Ja, der Midi ist reich! Wer in Arles, Nîmes und St-Gilles die Zeugen der alten römischen Kultur genugsam bewundert hat, möge wenige Kilometer meerwärts fahren, und er wird sich in eine ganz andere Welt versetzt finden, von der freilich der Hotelreisende wenig sieht. Um das wahre Leben in der Camargue kennenzulernen, ist es nötig, bei einem der Gardiens Wohnung zu nehmen, die in den hochgiebeligen und kleinfensternen Cabanes hausen. Von Romantik entdeckt man dann nichts; dafür hat man Teil an dem für einen Südfrauzen wohl bemessenen Tagewerk. Man erfährt, daß die Büffelherden jenes Landstriches sich selber überlassen sind. Sie lagern, wo es ihnen beliebt und ziehen von Futterplatz zu Futterplatz. Wenn es nun gilt, für das Schlachthaus Tiere einzufangen, beginnt der Arbeitstag des Gardien noch vor Sonnenaufgang. Das Pferd wird gesattelt, und mit drei, vier Kameraden reitet man in die von Sümpfen und Teichen durchzogene Ebene hinaus. Treu und willig sind sie, diese grau-weißen vierbeinigen Helfer des Menschen! Wenn es gegen die Büffel geht, entwickeln sie eine erstaunliche Kraft und Ausdauer, und das Tempo ist so, daß auch ein Galopp in Texas nicht furibonder sein könnte. Ehemals waren sie wild, diese Pferde, sich selber ernährend, selber gebärend und frei. Dann wurden sie eingefangen und gezähmt. Aber kein Mensch kann zum voraus sagen, wie sich jeweils ein Wildling unter der Hand des Menschen entwickeln wird. Darum kostet ein wildes Pferd nicht mehr als eine gute Schweizer Uhr. Die Gezühmten erzielen freilich einen ganz anderen Preis. Denn zahm sind sie die unentbehrlichen Helfer im Kampf mit den Büffeln. Unermüdlich umkreisen sie die Herde wie wohlgedrillierte Hunde die Schafe. Wenn aber ein einzelner Büffel ausbricht und die Verfolgung beginnt, dann kann der Reiter die ganze Aufmerksamkeit dem Ausreißer zuwenden; das Pferd wendet und jagt von selbst in der richtigen Art. Ein Vierbeiner dieser Art war der Held in einem Film, den der Patron auf Cacharel, Denys Colomb, gedreht hat. Mit diesem Streifen — Unzählige erinnern sich noch an «Crim Blanc» — hat Colomb sich und der Camargue einen Namen gemacht. Crim Blanc war in Wirklichkeit ein launisches, unberechenbares Pferd, un cheval méchant, wie sie in der Camargue sagen, ein Wildling, bei dem die Dressur nicht wohl ansetzte. Im Film sah es freilich anders aus. Crim Blanc wurde dort gefügig und zahm, der Freund eines Buben. Darum bekam Crim Blanc auf der Leinwand ein Double, dem man die Mähne künstlich verlängern mußte. «Coiffée comme une dame», meinte unser Gastgeber mit einem verschmitzten Augenzwinkern. Nun hat Denys Colomb einen neuen Film gedreht, diesmal in Farben. Es fehlt noch der Schnitt und die Montage. Denys hofft, daß er ebenso gefallen wird wie «Crim Blanc». Daß die Schweizer ihn jedenfalls lieben werden, steht zu erwarten. Denn sie packt, diese Landschaft, die den Blick nach allen Seiten frei schweifen läßt. Auch ist sie nahezu unberührt vom gierigen Zugriff des mondänen Lebens. Aber keiner weiß, wie lange noch. Die Filme von Denys Colomb werden das Ihre dazu beitragen, daß die Massen nach «Les Saintes Maries de la Mer» einströmen. Aber noch ist es möglich, am weiten Sandstrand sein Zelt aufzuschlagen, ohne vom Rummel eines offiziellen Campingplatzbetriebes belästigt zu werden. Nie wird die Hitze unerträglich, weil fast ständig eine frische Brise bläst. Auch die gefürchteten Mücken sind und bleiben im Sommer verschwunden. Baden in klarer Flut, träumen im heißen Sand und am Abend auf einsamem Pfad vom Rücken eines Pferdes herab die glutrote Sonne versinken sehen und den unendlichen Frieden in den trinken: so sind Ferientage auf den Spuren von «Crim Blanc».

Tragödien hinter der Leinwand

ZS. Vor einiger Zeit hat in Deutschland bis in die Schweiz hinein der Freitod der bekannten Schauspielerin Sybille Schmitz beträchtliches Aufsehen erregt und bittere Kommentare und Anklagen hervorgerufen. Sie war eine starke, eigenwillige Persönlichkeit, und die Arbeit mit ihr gestaltete sich nicht immer leicht. Trotz ihrem starken Können war sie vermutlich deshalb schon seit einiger Zeit praktisch aus den Produktionsplänen ausgeschaltet, was ihren Entschluß herbeigeführt haben dürfte. Selbstverständlich bleibt man auf Vermutungen angewiesen, denn die tiefsten Gründe für eine solche Tat werden sich von niemandem feststellen lassen.

Die Häufigkeit der Tragödien hinter der Leinwand muß aber auffallen. Besonders auch deshalb, weil das Publikum sonst in einer billigen Presse immer nur den Glanz, die äußere Stellung, die Volkstümlichkeit, die großen Einnahmen der Stars usw. zu sehen bekommt. Von dem Kampf und der harten Arbeit erfährt die Öffentlichkeit selten etwas, das könnte zu lebensseht herauskommen und ein unangenehmes Licht auf gewisse Produktionsmethoden werfen. Um so mehr wird sie dann durch eine Tragödie überrascht bei Künstlern, die sie bereits längst als «arriviert» zu betrachten pflegte. Wir denken hier nicht an jene einstigen Filmgrößen, die aus menschlicher Schwäche, durch Selbstverschulden zugrunde gingen, wie etwa der amerikanische Komiker Fatty, der, nach einem sittenlosen Leben schließlich des Totschlages angeklagt, zwar freigesprochen wurde, jedoch unter Umständen, die ihm keine Filmarbeit mehr erlaubten, bis er arm und vergessen starb. Andere wiederum muteten sich zu viel zu; die Anforderungen der «Karriere», die ständige Angst, die Volkstümlichkeit zu verlieren, zwangen sie zu einem Frondienst vor dem Götzen Publikum, der eine schlimme Hetze bedeuten kann. Von John Gilbert, dem Partner der Garbo bis zu Maria Montez sind begabte Köpfe jung an Herzkrise dahingegangen, während bei andern sich nervöse Erschöpfungszustände einstellten, wie bei Judy Garland, die trotz großer Erfolge gänzlich aufgegeben, ebenfalls Hand an sich legte und nur knapp gerettet werden konnte, um sich dann nur sehr langsam während mehrerer Jahre zu erholen.

In all diesen Fällen kann gesagt werden, daß irgendwie der äußere Erfolg, von so vielen jungen Herzen herbeigeseht, das Unglück herbeigeführt hat. Sie waren der Belastung, die er mit sich brachte, nicht mehr gewachsen. Der einst weltberühmte Komiker Max Linder, aber auch Lupe Velez und Carole Landis in neuester Zeit, schieden alle auf dem scheinbaren «Gipfel» des Daseins als anerkannte Stars mit größten Gagen, im Besitz allen irdischen Luxus, vom unwissenden Publikum gefeiert, freiwillig aus dem Leben. Dazu kommt eine lange Tafel kleinerer Namen.

Man hat schon die Auffassung vertreten, man soll sich von dieser Erscheinung nicht beeindrucken lassen. Die Stars hätten alles besessen, was sie sich einst gewünscht hätten: Erfolg, Ruhm, Ehrungen, Geld. Sie hätten mit ihrem Leben zufrieden sein können, selbst wenn sie vielleicht das Herannahen des unvermeidlichen Abstiegs gespürt hätten. Wenn das Publikum sie vorgezogen habe, so hätte es sich damit nicht verpflichtet, sie auf alle Ewigkeit andern vorzuziehen. Das scheint eine zu einseitige Betrachtung, abgesehen von der mensch-



Sybille Schmitz in ihrem letzten Film «Das Haus an der Küste» kurz vor ihrem Tode. (Bild Beretta-Film)

lichen Tragik. Jeder große Schauspieler stellt etwas Einmaliges dar, das sich in dieser Gestalt nie wiederholen wird. Geht er, so geht mit ihm ein Stück echter Substanz unter, es ist im weitesten Sinn ein Abschied für immer. Auch daraus erwachsen uns besondere Verpflichtungen. Vor allem die Filmproduktion darf eigenwillige, aber echte Köpfe nicht auf die Seite stellen, weil sie vielleicht etwas schwierig zu behandeln sind, oder gar, weil sie in gewisse Mode-Schablonen nicht mehr hineinpassen. Bei Sybille Schmitz scheint dies leider der Fall gewesen zu sein. Ihre Verzweiflungstat sollte als Warnung dienen.