Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1980)

Heft: 8

Artikel: Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933-1945) : I. Teil

Autor: Gersch, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933067

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: 09.01.2026

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

Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933–1945)

I. Teil

In dieser und in den zwei nächsten Nummern veröffentlicht ZOOM-FILMBERATER einen Text von Wolfgang Gersch, dem das Manuskript eines Vortrags zugrundeliegt, den der Autor im Januar dieses Jahres am Zürcher Filmpodium gehalten hat. Darin nicht berücksichtigt ist die Arbeit deutscher Emigranten im Schweizer Film, beispielsweise von Leopold Lindtberg, dessen Tätigkeit ausführlich in der Sondernummer von «Travelling» (Nr. 44–46/1976) dokumentiert ist. Wolfgang Gersch lebt als Filmhistoriker, Film- und Theaterjournalist in Berlin (Ost) und ist Mitherausgeber der zweibändigen Ausgabe von Bertold Brechts «Texte für Filme» im Rahmen der grossen Brecht-Edition (Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar/Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.) sowie Verfasser des Buches «Film bei Brecht» (Henschelverlag, Berlin/Hanser Verlag, München).

Filmemigranten und Emigrantenfilm

Die Filmleute, die vom Nationalsozialismus vertrieben wurden, stellten quantitativ eine der bedeutendsten Emigrantengruppen. Dennoch hat die Filmemigration im öffentlichen Bewusstsein wie in der Forschung lange weit weniger Aufmerksamkeit gefunden als die Emigration in den anderen Künsten. Denn als nach der Zerschlagung des Faschismus Schriftsteller und Dichter mit ihren Texten zurückkehrten, die grossen Exilromane erschienen, die Dramatiker ihre im Exil geschriebenen Stücke für die deutsche Bühne einrichteten, war von dem, was die Künstler des Films im Exil getan hatten, zumeist nur von ferne zu hören. Viele von ihnen, und oft die prominentesten, kamen nicht zurück. Nur weniges von ihrer Exiltätigkeit wurde konkret, also im Kino, einsichtig. Vor allem aber: Die Filmarbeit in den Exilländern war nicht die eines einzelnen, die als Buch, als Theaterstück, als Bild, als Musik nach dem Krieg und späterhin als das Werk eines Urhebers rezipiert werden konnte, an dem sich Problematik und Leistung des Exils personifizieren liessen. Wenn die emigrierten Filmleute produktiv werden konnten, ging ihre Arbeit auf im Filmgeschehen des Gastlandes, in einem kollektiven Werk, das auf die Bedingungen jenes Landes und jener Zeit bezogen war und sich darin erfüllt hatte.
Die emigrierten Filmleute waren auf Technik, Kapital und Markt – auf die Filmindustrie der Gastländer angewiesen. Filmarbeit bedeutete Integration in künstlerischer und kulturpolitischer Hinsicht. Da die Filme, an denen Emigranten wie auch immer mitarbeiteten, in erster LInie Filme der Gastländer sind, kann im Gegensatz zur Exil-Literatur und zum Exil-Theater, das auf eigene Produktionen verweisen kann, nur mit Vorbehalt vom «Exil-Film» gesprochen werden. Und dennoch wird der Begriff verwandt, um jene Aktivitäten zu bezeichnen, die progressive Positionen des deutschen Films zu halten und weiterzuführen suchten.
Dieser Funktion entsprach es insbesonders, die massenwirksamste Kunst gegen den Faschismus zu richten. Die politische Wirkungskraft der antifaschistischen Filme war abhängig von den Bedingungen, wie sie die Emigranten in den Gastländern vorfanden, und von ihren eigenen Positionen.
Entsprechend den gesellschaftlichen Strukturen des deutschen Films war die Filmemigration fast ausnahmslos eine Emigration des bürgerlichen Kinos. Es wurde in

allen seinen Spielarten von den exilierten Regisseuren, Autoren, Schauspielern, Kameramännern, Cuttern, Szenenbildnern, Komponisten, Produzenten repräsentiert. Die Massenflucht war überwiegend durch die faschistische Rassenverfolgung bedingt, doch nicht wenige waren auch durch kritische Haltungen in Gefahr oder konnten eine Zusammenarbeit mit den Nazis nicht mit ihrer humanistischen Gesinnung vereinen.
Zum bekanntesten Beispiel der Art motivierter Emigration wurde die Flucht des Regisseurs *Fritz Lang,* dessen Filme «Die Nibelungen» (1924) und «Metropolis» (1926) für Hitler und Goebbels der Anlass waren, Lang die Leitung des faschistischen Filmwesens anzutragen. Der Regisseur, dessen letzter Film, «Das Testament des Dr. Mabuse» verboten wurde, verliess Deutschland über Nacht.
Marlene Dietrich, die als prominenter deutscher Star seit 1930 in Hollywood arbeitete, verweigerte sich nicht nur dem Ansinnen der Nationalsozialisten, nach Deutschland zurückzukehren, sondern vertrat offensiv ihre antifaschistische Gesinnung und trat dann während des Krieges in amerikanischen Fronttheatern auf.

Filme in Westeuropa

Der Filmschauspieler *Conrad Veidt* ging 1933 nach England, um die Titelrolle in der Feuchtwanger-Verfilmung «Jud Süss» zu spielen, um mit diesem (von Lothar Mendes inszenierten) aktuell gemeinten Film, den die Nazis eine «unerhörte jüdische Frechheit» nannten[1], seine Emigration einzuleiten.
Die Fluchtwege der Filmleute führten in die westlichen Filmmetropolen, nach London, Paris und vor allem nach Hollywood, wo sie Anschluss suchten und – wenn es ihnen möglich war – ihre Arbeit im bürgerlichen Film fortsetzten. Die Zeitereignisse bewirkten auch Politisierungen, und Emigranten waren vielfach an antifaschistischen Filmen beteiligt, die zunächst sehr zögernd, während des Krieges dann vermehrt produziert wurden.
Die konsequentesten Beispiele wurden von kommunistischen Künstlern gegeben, sowohl als Versuch wie als Ergebnis. Massenwirksamkeit und optische Beweiskraft des Films machten ihn zum bedeutendsten Medium im antifaschistischen Kampf, das im Exil freilich schwer zu bewältigen war. Bertolt Brechts Versuche, von Skandinavien aus antifaschistische Filme sowohl innerhalb wie unabhängig von der Filmindustrie zu realisieren, scheiterten alle. Das in der Weimarer Republik bereits zum Begriff gewordene Filmkollektiv Brecht-Dudow-Eisler, das 1932 mit «Kuhle Wampe» den Höhepunkt des proletarisch-revolutionären Films geschaffen hatte, konnte in den westeuropäischen Ländern, die sich gegenüber Deutschland zunächst wohlwollender Neutralität befleissigten, ihre Arbeit nicht fortsetzen.
Den Produzenten war an dem kommunistischen Regisseur *Slatan Dudow* nicht gelegen, der sich 1934 mit der Kleinbürgersatire *«Seifenblasen» («Bulles de savon»)* in Frankreich vorstellte, die noch in Deutschland gedreht worden war. Dudow hatte sich als Ausländer 1933 noch einige Monate in Berlin halten können, und als sich eine günstige Gelegenheit bot (eine filmende Engländerin suchte einen Mann, der ihr Material schnitt), nutzte er die Chance und drehte am Rande der Legalität einen halbstündigen Film. Als die Nazis auf ihn aufmerksam wurden, flüchtete Dudow mit dem Film nach Frankreich, wo er ihn fertigstellte (und Jacques Prévert die knappen Dialoge schrieb).
«Seifenblasen» zeigt den kleinen Angestellten Priepke, der seine Entlassungspapiere erhält, dann von Stufe zu Stufe sinkt und sich dabei in anachronistischen Träumereien verliert. Der arbeitslose, unter Brücken nächtigende Priepke verkauft Seifenblasen: «Um leben zu können, braucht man Illusionen». In dieser symbolhaften Schlüsselszene erfasst Dudow die Bewusstseinslage weiter Kreise des deut-

---

[1] Deutsche Filmzeitung, vom 4. November 1934. Zit. nach: Joseph Wulf, Theater und Film im Dritten Reich, Reinbeck bei Hamburg 1966, S. 443

schen Kleinbürgertums, das charakterisiert wird als befangen von Illusionen, anfällig gegenüber Demagogen.
Internationale Rezensionen, von den «Basler Nachrichten» bis zur Londoner «Times», würdigten diesen ersten von einem aus Deutschland exilierten Künstler vorgestellten Film als eine politische Tat. Trotz der Einschränkung, dass es Dudow wegen einiger schwach erfundener Passagen nicht immer gelungen sei, seine Absichten auszudrücken, sprachen 1935 die «Cahiers du Sud» (Marseille) von einem der «besten und interessantesten Filme», dessen Situationswitz und Slapstickeinlagen ihm eine für den deutschen Film sehr seltene Eigenart geben; und über Dudow hiess es: «Befreit von den Zwängen der Arbeitsbedingungen in Hitlerdeutschland, wird dieser grosse Künstler uns sicher bald ein neues, diesmal grösseres Werk vorstellen».[2]
Der Wunsch der südfranzösischen Zeitung erfüllte sich nicht. Dudow konnte seine antifaschistischen Projekte in Paris ebensowenig realisieren wie Friedrich Wolf oder Brecht, der 1937 Erwin Piscator vorschlug, einen Film über aktuelle Ereignisse im spanischen Bürgerkrieg, über die sogenannte Blockade Bilbaos zu machen. Der Film sollte zeigen, wie der faschistische General Franco durch die angebliche Nichteinmischungspolitik der westlichen Länder, vor allem Englands, unterstützt wurde. «Fünf Schauspieler, ein alter Frachtkahn und ein paar hundert Meter spanischer Wochenschauen, das wäre alles, was Du brauchtest».[3]
Eine Chance hatten Regisseure, die bereits in Deutschland finanziell erfolgreiche, gesellschaftlich nicht sonderlich engagierte Filme gemacht hatten. So verfilmte *Fritz Lang* in Frankreich 1934 Molnars «Liliom» und *Ludwig Berger* die Oscar-Straus-Operette «Trois Valses». Klang in Bergers hervorragend inszeniertem Märchenfilm «Der Dieb von Bagdad» (Grossbritannien 1939) eine Auseinandersetzung mit den Machthabern in Deutschland nur sehr vermittelt an, so wandte sich der Regisseur mit dem Film *«Irgendwo in Holland»* (1940) der antifaschistischen Thematik direkt zu: In den Niederlanden, wo er bereits einen sehr erfolgreichen «Pygmalion»-Film inszeniert hatte, erhielt Berger nach Kriegsausbruch den Auftrag, einen Film zu drehen, der die Bevölkerung auf bevorstehende Kampfaktionen vorbereiten sollte. Nach Bergers Aussagen misslang der Film,[4] wohl vor allem deshalb, weil dem Regisseur nicht das künstlerische Instrumentarium für einen schnell zu realisierenden agitatorischen Film zur Verfügung stand. Er lief acht Tage vor der Okkupation an und wurde von den Faschisten sofort verboten. Berger überlebte in der Illegalität.
Unter den zahlreichen in England lebenden Emigranten waren viele Filmleute. Regisseure wie *Karl Grune, Paul Czinner* und andere «kommen ins Geschäft». Aber die Filme sind politisch irrelevant. Am englischen Dokumentarfilm, der sich vor und während des Krieges zu einer der bedeutendsten realistischen Schulen des internationalen Films entwickelte, konnten Emigranten nur geringen Anteil haben. Immerhin war der grosse Stummfilmautor *Carl Mayer* über Jahre hin Berater, und der Komponist *Ernst Hermann Meyer* schrieb für einige Filme die Musik und arbeitete als Cutter mit.

Hollywood – Zentrum der Filmemigration

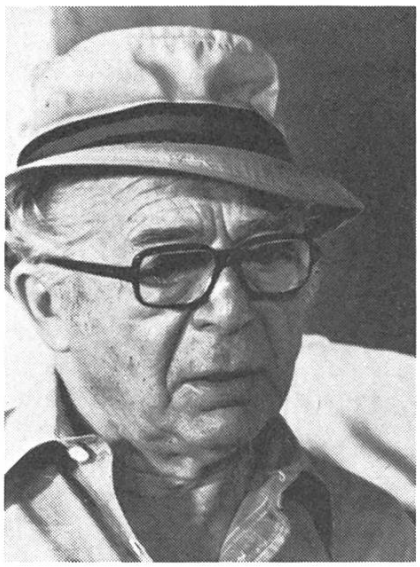
Deutsche Filmleute kamen nicht erst als Flüchtlinge nach Hollywood. Die amerikanische Filmindustrie hatte in den zwanziger Jahren europäische Filmprominenz zu verpflichten gesucht, die – durch die Blüte expressiver Stilperioden – vielfach in Deutschland gesehen wurde. Die Regisseure Lubitsch, Murnau, Leni, Dupont gingen nach Hollywood, aber nur Lubitsch war eine grosse Karriere beschieden. Von den Darstellern konnte sich nur Marlene Dietrich wirklich durchsetzen.

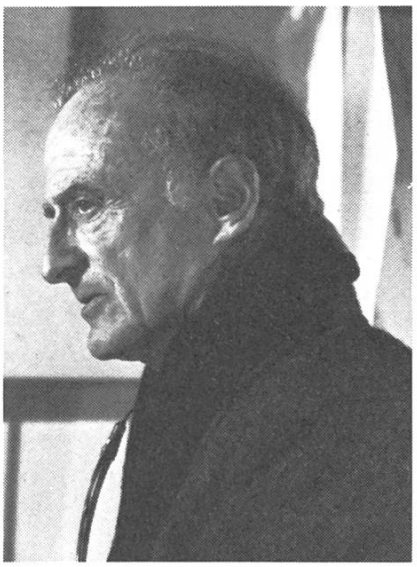
---

[2] Ernst Erich Noth, in: Cahiers du Sud, Marseille, Juli 1935, Nr. 174

[3] Bertolt Brecht: Texte für Filme, Berlin und Weimar 1971, Bd. 2, S. 57

[4] Vgl. Ludwig Berger: Meine «Misserfolge». In: Ludwig Berger – Eine Würdigung, Mainz 1966, S. 52f





Nach Hollywood emigriert und dort steile Regiekarriere gemacht: Billy Wilder, Otto Preminger und Fred Zinnemann.

Um 1930 gingen Deutsche nach Hollywood, um – vor der Einführung des Synchronisierens – deutsche Versionen amerikanischer Tonfilme zu inszenieren. Unter ihnen war *William (Wilhelm) Dieterle,* der nach dem Machtantritt der Faschisten in den USA blieb und zu einem erfolgreichen Regisseur wurde. *Berthold Viertel* kam 1928 nach Hollywood, um als Autor für Murnau zu arbeiten; *Salka Viertel* wurde zur Dieterle; auch die Viertels sind – wie die Dietrich – der Emigration zuzurechnen, zumal sie mehr als viele der Geflüchteten antifaschistische Positionen offensiv vertraten und sich für die Emigranten einsetzten.
Die 1933 und in den Jahren danach in Hollywood Ankommenden fanden persönliche Sicherheit, auch Unterstützung durch Hilfsfonds, seltener jedoch Arbeit. Von der Ausnahme abgesehen, dass 1940 einige Studios die sogenannten Notverträge vergaben, um bekannte deutsche Schriftsteller aus dem besetzten Frankreich zu retten, erfolgte die Beschäftigung der Emigranten nach kommerziellen Gesichtspunkten. Die Studios stellten sich Karrieren nicht entgegen, wenn sie Gewinn versprachen. Voraussetzung war die Anpassung des Talents an das Hollywood-System.
Die Emigranten wurden mit einer stark arbeitsgeteilten Grossproduktion konfrontiert, die jegliche Tätigkeit funktionalistisch bewertete im Sinne maximalen Profits. Das künstlerische Subjekt hatte enorme Investitionen gewinnbringend umzusetzen innerhalb eines scharf kalkulierten, vielfach aufgeteilten und standardisierten Produktionsprozesses. Filme wurden auf eingewöhnte Muster, erfolgversprechende Situationen und Ausdrücke ausgerichtet, die noch vor politischen Vorsichtsmassnahmen, Repressionen und Zensurvorschriften (Hays-Code) realistische Absichten behinderten.
Mehr oder minder steile Regie-Karrieren gelangen *Billy (Billie) Wilder, Fritz Lang, William Dieterle, Fred Zinnemann, Michael Curtiz* (Kertesz), *Henry Koster* (Hermann Kosterlitz), *Douglas Sirk* (Detlev Sierck), *Robert Siodmak, Curt Bernhard, Frank Wisbar, Otto Preminger* und anderen. Wenngleich sie alle auf der Anpassung an das amerikanische Produktionssystem beruhen, sind sie doch nicht gleichwertig zu sehen. Während etwa Koster als Autor und Regisseur sehr erfolgreich war, weil er von der Filmindustrie «nichts Ungewöhnliches erwartete»[5], verdienen jene beson-

---

[5] Marta Mierendorff: Henry Koster, in: Deutsche Exilliteratur seit 1933, Hrsg. von John M. Spalek und Joseph Strelka, Bern 1976, S. 778

dere Beachtung, die innerhalb der Grenzen des Systems die Fähigkeit zum künstlerischen Ausdruck und zum progressiven gesellschaftlichen Engagement bewahrten und entwickelten.
Solcherart Anpassung war weder Anfang der dreissiger Jahre einem *Eisenstein* möglich gewesen noch jetzt jenen Emigranten, die von ihrem geistigen Profil und Naturell her zu keiner Verständigung mit Hollywood kommen konnten. Brecht musste mit der Konsequenz, wie er seine realistische Kunstauffassung vertrat, in der Filmstadt, die er nicht zu Unrecht eine «würdelose» nannte, ein Fremdkörper bleiben. So war es auch bei Leonhard Frank, Alfred Döblin oder Alfred Polgar, der, als er seinen Notvertrag «absitzen» musste, Verachtung gegenüber der Metro Goldwyn Mayer demonstrierte: mit dem Hut auf dem Kopf.
Welche Diskrepanz – fernab dem politisch motivierten Konflikt eines Brecht – zwischen dem amerikanischen Pragmatismus und einem abendländischen Individualismus bestand, mag eine von Salka Viertel übermittelte Begegnung zwischen Arnold Schönberg und dem berühmten MGM-Producer Irving Thalberg charakterisieren: Dieser fand eine frühe Musik Schönbergs «entzückend» und wollte eine solche für einen Film, worauf Schönberg, der die angebotenen 25000 Dollar dringend gebraucht hätte, auf dem uneingeschränkten Mitbestimmungsrecht über die Tonstruktur bestand, die Dialoge in verschiedenen Tonhöhen und Tonarten einstudieren und erst dann den Regisseur zulassen wollte.[6]
Die Episode ist untypisch, sowohl was die Haltung der meisten Emigranten betrifft, als auch das Entgegenkommen der Studios. Kameraleuten war durch den amerikanischen Berufsverband die Arbeitsmöglichkeit weitgehend verwehrt. Die deutschen Schauspieler wiederum stiessen auf eine Spielweise, die die ihre als theatralisch wirken liess. Eine Probeaufnahme des grossen *Fritz Kortner* wurde, wie Brecht notierte, von den Filmleuten verlacht, weil er mit den Augen rollte! «Die Bewegungen sind bei den Deutschen meistens zu abrupt für die Leinwand, zu ‹zackig›. Die Amerikaner haben etwas Fliessendes, Plastisches, was sich besser photographiert.»[7] Die Arbeitsmöglichkeiten der exilierten Schauspieler blieben zumeist auf Chargenrollen beschränkt, zumal das Spielen in der fremden Sprache und der Akzent ihren Aktionsradius begrenzten. Ihre grössten und wichtigsten Aufgaben wurden ihnen in den antifaschistischen Filmen gegeben.
Bei den Autoren ging es vielfach nur darum, Ideen, Skizzen, Geschichten zu verkaufen, um leben zu können. Erfolgreiche Romanciers wie Feuchtwanger oder Werfel kamen zu hohen Abschlüssen. Aber Hollywood-Karrieren suchten und machten die «Literarischen» nicht. Sofern Autoren überhaupt zu Ansehen kommen konnten innerhalb des Studiosystems, gelang das einigen Autoren, die zumeist schon vorher in vergleichbaren Unternehmungen sich betätigt hatten. Extremer Fall mag *Walter Reisch* sein, der in Deutschland den Fridericus-Film «Das Flötenkonzert von Sanssouci» (1930) geschrieben hatte und dessen handwerklich gediegen vermittelter Konservatismus in Hollywood zu Erfolg kam. Der vom Journalismus kommende *George Froeschel,* der bei der MGM den Notvertragsautoren Döblin und Polgar vorstand, engagierte sich bei einigen antifaschistisch angelegten Filmen und erhielt mit zwei amerikanischen Autoren 1942 einen Oscar für «Mrs Miniver». *Felix Jackson* (Joachimson), *Frederick (Fritz) Kohner, Robert Thoeren* passten sich ein wie *Jan (Hans) Lustig,* dem als einzigem der Notverträge-Autoren der Vertrag von der MGM verlängert wurde, bei der er neunzehn Jahre blieb. Allerdings wurde er lange unter seiner Arbeitsleistung honoriert, weil er «schliesslich gerettet worden sei» und wettmachen müsste, was die anderen Exilautoren (ein Jahr lang!) die Gesellschaft gekostet hätten. Erst in den fünfziger Jahren fand die MGM, «seine Dankesschuld als Geretteter sei nunmehr abgetragen».[8]

---

[6] Vgl. Salka Viertel: Das unbelehrbare Herz, Hamburg und Düsseldorf 1970, S. 310f

[7] Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, Frankfurt (Main) 1973, Bd. 1, S. 490; Bd. 2, S. 520

[8] Vgl. Karl-Heinz W. Boewe: Jan Lustig, in: Deutsche Exilliteratur seit 1933, a. a. O., S. 785

Die Bedingungen, die die Emigranten vorfanden, und die Chancen, die sich boten, lassen sich nicht generalisieren. Erfolge setzten in jedem Fall Integration voraus. Wilder wie Lang, die wie viele der Erfolgreichen in den USA blieben, trennten sich, um im amerikanischen Film arbeiten zu können, von deutschen Kultureinflüssen. Lang, der sich auch das amerikanischste Genre, den Western, eroberte, berichtete: «Mit meiner ganzen Person habe ich mich in Amerika hineingekniet, ich wollte es ganz in mich aufnehmen. Ich habe mich in die amerikanischen Bücher und Filme vertieft. Um einen vollständigen Zugang zu dem Lande zu finden, wollte ich in der Tiefe mit ihm leben.»[9]

Wolfgang Gersch

(Fortsetzung in der nächsten Nummer.)

---

[9] Fritz Lang, in: Filmkritik, München, Heft 12/1965, S. 678

FILMKRITIK

1941

USA 1979. Regie: Steven Spielberg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/109)

Nichts und niemand wird in diesem Film ernstgenommen. Nicht der Logik folgt Steven Spielberg in «1941», sondern dem Chaos – hergestellt mit 40 Millionen Dollars, dargestellt von einem Grossaufgebot teurer Stars und einem riesigen Komparsenheer. Ausgangspunkt der infernalischen Komödie: 1941, kurz nach dem Überfall auf Pearl Harbor, taucht im Morgengrauen vor der kalifornischen Küste ein japanisches Unterseeboot auf, dessen Kapitän den überraschenden Entschluss fasst, Hollywood zu zerstören. Die amerikanische Reaktion auf das schwarze Schiff unmittelbar vor Los Angeles ist selbstzerstörerisch: Dieweil der General, der diesen Abschnitt gegen eine allfällige Invasion zu verteidigen hat, im Kino sitzt und bei Walt Disneys «Dumbo» Tränen der Rührung vergiesst, dieweil das Heer der Marine erst im Tanzsaal und später auf der Strasse eine Riesenkeilerei liefert, die sich beim Jitterbug-Wettbewerb an einer schönen Blonden entzündet hat, greifen die Bürger zur Selbsthilfe. Einer richtet eine Kanone, die das Militär in seinem strategisch wichtigen Garten gestellt hat, gegen das U-Boot. Zwei beziehen auf dem Riesenrad des Pacific-Ocean-Vergnügungsparkes Wachposten. Wild Bill Kelso, Superpatriot und paranoider Pilot, fliegt einen wilden Raid gegen einen vermeintlich japanischen Bomber, der in Wirklichkeit ein amerikanischer ist, und in dem ein durchgefallener Pilotenanwärter die Generalssekretärin befriedigt, die nur beim Fliegen Lust kriegt. Und am Boden fuchtelt ein dem Kriegswahn verfallener Offizier unentwegt mit seiner Pistole herum und schreit lauthals nach Verstärkung.
Was der Einzelaktion des japanischen U-Bootes niemals gelungen wäre, bringen die eifrigen Patrioten in ihrer Invasionsangst spielend fertig: die Zerstörung dessen, was sie zu verteidigen glauben. Der Zivil-Artillerist macht sein eigenes Heim zu Kleinholz, Wild Bill Kelso schiesst einen amerikanischen Bomber ab und wird schliesslich von der Wacht auf dem Riesenrad selber vom Himmel geholt, das Riesenrad rollt ins Meer, und wie Heer und Marine sich genügend weichgeklopft haben, um den Ernst der Lage zu erkennen, schiessen sie erst einmal die Weihnachts-Illumination im Hollywood-Boulevard von Los Angeles kaputt, ehe sie einen ihrer Panzer im Meer versenken lassen.
Mit Spielbergs monumentaler Filmkomödie kann man es sich leicht machen, indem man sie als eine besonders üppige Frucht vom Baum des amerikanischen Kino-Gi-