

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 41 (1989)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Deutscher Film vor Hitler  
**Autor:** Christen, Thomas  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931527>

### **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:** 18.04.2026

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

und zerbricht an gesellschaftlichen Normen. Die Moralvorstellungen der fünfziger Jahre thematisiert Diane Kury in *«Entre nous»* (Frankreich 1983): Zwei verheiratete Frauen ohne Kinder verweigern sich der Hausfrauenrolle und geraten in Konflikt mit der konservativen Umwelt. Sechs Schweizer Erstaufführungen von Filmen von Frauen aus fünf Ländern – allein das lohnt den Kinobesuch!

Bereits mit Erfolg gelaufen sind Helke Sanders umwerfende (selbst)ironische Komödie *«Der Beginn aller Schrecken ist Liebe»* (BRD 1983, ZOOM 2/85) und der tabubrechende Dokumentarfilm über Inzest von Sarah Marijnissen und Agna Rudolph, *«Gesucht: Lieber Vater und liebe Mutter»* (Niederlande 1987, ZOOM 21/88). Zum Thema «sexuelle Ausbeutung von Kindern und Jugendlichen» veranstalten die «frauwärts»-Gruppe und das Team vom Zürcher Frauenhaus anschliessend an die Filmvorführung eine öffentliche Diskussion.

Zur Auflockung eingestreut sind die witzig-unbeschwerten Kurzfilme *«Habibi – Ein Liebesbrief»* und *«Herzens-Freude»* (Schweiz 1986) von Anka Schmid, der einzigen im Programm vertretenen Schweizerin.

Das Thema «Liebe» ist grenzenlos und liess der «frauwärts»-Gruppe entsprechend viel Interpretationsspielraum. Dass das, was gemeinhin mit Liebesgeschichten bezeichnet wird, ausgeklammert bleibt, ist wie gesagt auf das Anliegen der Veranstalterinnen zurückzuführen: Noch verhindern gesellschaftliche Zwänge und überkommene Moralvorstellungen eine selbstbestimmte Beziehung zwischen Frauen und Männern. Aber das patriarchalische Prinzip ist brüchiger geworden, was nicht zuletzt die Existenz dieser Filme und von «frauwärts» beweist. ■

Thomas Christen

## Deutscher Film vor Hitler

Im März-Programm des filmhistorischen Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich finden sich drei weitere deutsche Produktionen aus der Endzeit der Weimarer Republik: Fritz Langs Unterwelt-Film *«M – Eine Stadt sucht einen Mörder»* (1931), Slatan Dudows Studie über Arbeitslosigkeit, Klassenkampf und Solidarität unter den Ausgebeuteten *«Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?»* (1932) und Max Ophüls *«Liebelei»* (1933), ein Werk, das auf subtile Weise den Konflikt zwischen individuellen Empfindungen und überkommenen gesellschaftlichen Normen thematisiert – mit leisen Zwischentönen und Raffinesse, wie sie dem deutschen Film nach 1933 für lange Zeit völlig abhanden kommen werden. Nach der Machtergreifung Hitlers im Januar 1933 sind diese subtilen Töne, aber auch die kritischen eines «Kuhle Wampe» nicht mehr gefragt, ja sie werden sogar lebensgefährlich. Es beginnt für den überwiegenden Teil der kreativsten und talentiertesten Kräfte Deutschlands die Zeit des Exils. Und das Exil ist auch das gemeinsame Schicksal dieser drei Regisseure.

Würden wir die Frage nach dem bedeutendsten deutschen Film stellen, Langs *«M»* (ZOOM 18/76) würde mit Sicherheit einen Spitzenrang einnehmen.

Sein Tonfilmdebüt ist ein virtuoseres Stück Kino, spannend vom ersten bis zum letzten Filmbild, auf der ganzen Klaviatur der Publikumsempfindungen spielend und dabei die Möglichkeiten, die der Ton als Gestaltungsmittel bietet, auf eine intelligente Weise ausnutzend.

Ein Mörder geht um in Berlin, noch schlimmer: ein Kindermörder! Doch seine Taten halten nicht nur den Polizeiapparat in Atem, versetzen nicht nur besorgte Bürger und verängstigte Eltern in Panik und Hysterie, sondern sie machen auch der Unterwelt zu schaffen, verderben das «Geschäft». Die «Ordnung» muss wiederhergestellt, die «Bestie» muss beseitigt, ausgetilgt werden. Der Regisseur schneidet die Beratungen von Polizei und Unterwelt gegeneinander, so dass assoziativ ein Kontinuum entsteht. Der Ton verknüpft, verbindet, verlängert eine Szene in die nachfolgende.

Aber nicht nur das. Das Pfeifen einer Melodie wird zum Tonsignal, das von Beginn an den Mörder kennzeichnet und ihn später entlarven wird. Dagegen nimmt Lang vielfach den Raumton weg (beispielsweise Strassengeräusche), so dass eine atemlose Stille entsteht, in die ausgewählte Geräusche wie beispielsweise ein Pfiff um so wirkungsvoller einbrechen.

Fast gleichzeitig – und ohne voneinander zu wissen – identifizieren Polizei und Unterwelt den Mörder; dem organisierten Verbrechen gelingt es allerdings zuerst, seiner habhaft zu werden. Er wird vor ein eigenes Feme-Tribunal gestellt. Diese Gerichtsszene wird zum Höhepunkt des Films: einerseits Peter Lorres verzweifelter Kampf mit expressiven Gesten, den Anwesenden seine innere Getriebenheit, seinen Zwang zum Morden darzustellen, sein Schrei «Aber ich kann doch



nichts dafür!», andererseits die Masse der Menschen, die, von Emotionen gelenkt, auch vor Lynchjustiz nicht zurückschrecken würde – ein Thema übrigens, das Lang auch in seinem ersten in den USA gedrehten Film «Fury» (1936) wieder aufgreift. Der Regisseur zeigt in beiden Werken eindrücklich und hautnah auf, wie schnell und leicht Menschen zur mordgierigen Meute werden können, zur besinnungslosen, leicht verführbaren Masse.

«M» ist nicht nur ein hervorragender Kriminalfilm, es gelingt ihm auch – wie im anschließend realisierten «Das Testament des Dr. Mabuse», Langs letztem Film vor seinem Exil –, das Klima einer Zeit einzufangen, das gleichsam den Nährboden für den aufkeimenden Faschismus bildet: Zerfall der Wertsysteme, ein Klima von Angst und Hysterie, die Nei-

gung zu extremen, radikalen Lösungen, der Ruf nach Ordnung, nach einer starken Hand, die Suche nach Sündenböcken... «Austilgen» – das Wort klingt, nach den gemachten historischen Erfahrungen, noch lange in den Ohren des nachdenklich gewordenen Zuschauers nach.

### **Wer wird die Welt ändern? Die, denen sie nicht gefällt!**

Konkreter, näher an Realität und Gegenwart orientiert, politischer als Langs Stimmungs- und Klimafilm, geht Slatan Dudows «Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?» vor. Dudow, ein gebürtiger Bulgare, gilt zwar als Regisseur des Films, eigentlich aber ist er die Arbeit eines Kollektivs, dem – unter anderen – Bertolt Brecht als Autor und Hanns Eisler als Komponist angehörten. Vor allem Brechts

**Peter Lorre in Fritz Langs «M – Eine Stadt sucht einen Mörder». Bild rechts: Olga Tschechowa und Gustav Gründgens in «Liebelei» von Max Ophüls.**

Einfluss ist – nicht zuletzt in den theoretischen Konzeptionen – stark spürbar. Hier in dieser Filmproduktion schuf er sich zum ersten Mal, nach den desillusionierenden Erfahrungen mit der Verfilmung seiner «Dreigroschenoper» durch Georg Wilhelm Pabst (1931) und dem danach angestrebten Prozess, einen Freiraum, der die völlige Kontrolle der Künstler über ihren Film anstrebte und auch weitgehend realisierte. Zwar musste die Produktion mit ständigen finanziellen Schwierigkeiten kämpfen, was zur Folge hatte, dass nur gedreht werden konnte, wenn es gelungen war, Geld aufzutreiben, und diese Dreharbeiten bisweilen in sehr kurzer Zeit zu erfolgen hatten,



die eigentlichen Schwierigkeiten begannen jedoch erst nach der Fertigstellung des Films: «Kuhle Wampe» wurde zum Zensurfall.

Das Verbot des Films erfolgte unter anderem mit der Argumentation, er gefährde die innere Sicherheit und Ordnung. Erst nach Schnittauflagen und massiven Protesten linker und liberaler Zeitungen, in denen Kritiker wie Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim oder Herbert Jhering vehement gegen ein politisch motiviertes Verbot eintraten, konnte eine Freigabe erreicht werden, allerdings nur auf Zeit, denn im März 1933 erfolgte – nun unter veränderten politischen Verhältnissen – das endgültige Verbot.

Was war geschehen? «Kuhle Wampe» ist einer der wenigen Filme, der in den dreissiger Jahren direkt das brennende Problem der Arbeitslosigkeit auf-

griff und dieses aus einer linken, klassenkämpferischen Position darstellte. Zur Zeit seiner Entstehung herrschte eine desolade wirtschaftliche Lage: Fast die Hälfte der Werktätigen war von der Arbeitslosigkeit betroffen. «Kuhle Wampe» ist der Name einer Zeltsiedlung am Rande von Berlin. Dort findet eine Familie nach der behördlich verordneten Zwangsräumung Unterschlupf. Herrscht zu Beginn dumpfe Resignation und verzweifelte Ratlosigkeit, so weist der letzte Teil des Films auf Lösungen hin: politischer Bewusstseinsprozess, Solidarität. «Gemeinsam sind wir stark.»

Brecht und Dudow gehen zwar von konkreten Situationen, von der unmittelbaren Realität aus, sind aber bestrebt, eine zu weit gehende Individualisierung zu vermeiden. Aus dem Einzelnen soll das Allgemeine entwickelt und abgeleitet werden. Der

Bewusstseinsprozess des Zuschauers soll nicht durch sentimentale Identifikation verhindert werden. So findet immer wieder eine Typisierung statt, grössere Zusammenhänge werden hergestellt. In politischen Exkursen – meist in Form von Gesprächen – wird Aufklärungsarbeit geleistet. Bild und Ton werden auch konträr eingesetzt, so etwa wenn Vater Bönicke seiner Frau die Illustriertengeschichte der schönen Spionin Mata Hari vorliest und dabei Bilder von Grundnahrungsmitteln und ihren Preisschildern gezeigt werden.

Das Verhältnis von Bild und Ton ist nicht ein naturalistisches, illusionistisches, sondern dient zur Sichtbarmachung von Widersprüchen. Im gleichen Sinne wird auch die Musik von Eisler eingesetzt. Mittels Verfremdung soll die gesellschaftliche Realität in all ihren Wider-

## Filmgeschichte in 250 Filmen

Die Filme im März (jeweils Sonntag, 17.30 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich):

5./6.3.: *«M – Eine Stadt sucht einen Mörder»* (1931) von Fritz Lang

12./13.3.: *«Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?»* (1932) von Slatan Dudow

19./20.3.: *«Liebelei»* (1933) von Max Ophüls

sprüchen durchschaubar gemacht und die Notwendigkeit ihrer Veränderung einsichtig werden. Dass dies auch von den Behörden erkannt wurde, zeigt sich in ihren Versuchen, die Aufführung des Films zu verhindern.

## Liebe und Ehre

«*Liebelei*» von Max Ophüls erlebte seine Premiere erst nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, allerdings hatte er keine vergleichbaren Zensureingriffe zu befürchten wie «*Kuhle Wampe*». Der Film basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von Arthur Schnitzler und schildert die Liebe zwischen dem Dragonerleutnant Lobheimer und Christine, der Tochter eines Kammermusiklers. Sie scheitert – indirekt zumindest – an einem Ehrenhändel, den sich der schnittige Offizier durch ein Liebesabenteuer mit der Frau eines Barons aufgeladen hat. Von besonderer Tragik ist der Umstand, dass diese Liebschaft, die nun zu seinem Tod im Duell führt, bereits passé ist, aus einer Zeit stammt, bevor er Christine kennenlernte. Aber der gesellschaftliche Verhaltens- und Ehrenkodex (vor allem in Armee

und Adel) ist unerbittlich, er funktioniert wie eine gut geölte Maschine, obwohl eigentlich die Einsicht vorhanden wäre, dass die Zeit für solche blutigen und tödlichen Spiele vorbei ist.

Ophüls inszeniert diesen Konflikt zwischen inneren Empfindungen und äusseren, gesellschaftlichen Konventionen in raffiniert arrangierten Bildern. Seine Kamera bewegt sich frei, seine Schauspieler entfalten ihre ganze Natürlichkeit, besonders dann, wenn ihr Beisammensein nicht von gesellschaftlichen Ritualen überlagert wird. Was Ophüls später zur Perfektion entwickeln wird, ist hier in diesem Film bereits eindrucksvoll angelegt: der Einbezug des Raumes ausserhalb des sichtbaren Filmbildes und die Schaffung von Bezügen innerhalb des Raumes durch die Bewegungen der Kamera, durch komplexe Bildarrangements. Ophüls ist der grosse Stilist des Kinos, die ironische Distanz, die er in seinen späteren Filmen einnimmt, ist jedoch bei «*Liebelei*» noch nicht vorhanden.

Am Ende sind die beiden Liebenden tot, der Leutnant wird im Duell erschossen, Christine stürzt sich aus dem Fenster. Die sonnenbeschienene, frisch verschneite Landschaft, in der die Liebenden ihren ersten gemeinsamen Ausflug unternehmen, ist düster und trübe geworden. Aber am Ende – gleichsam als Demonstration filmischer Magie – erscheinen diese Bilder noch einmal. Diesmal fehlen aber die Menschen, Melancholie kommt auf im Bewusstsein, was in der Zwischenzeit geschehen ist. Die Heiterkeit des Beginns, als wir hinter den Kulissen einer Aufführung von Mozarts «*Die Entführung aus dem Serail*» beiwohnten (ohne diese allerdings zu sehen), ist endgültig vorbei. ■

Franz Ulrich

## Krótki film o zabijaniu

(Ein kurzer Film über das Töten)

Polen 1987.

Regie: Krzysztof Kieślowski  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 89/52)

Die Kamera fährt über einen toten Käfer und eine verendete Ratte auf dreckig-nassem Boden, entdeckt eine erhängte Katze an einer Teppichstange, zeigt öde Plätze zwischen hässlichen Wohnsilos: Der Filmanfang lässt mit seinen monochrom getönten, fahlen und schmutzig wirkenden Bildern das bedrückende Klima einer kranken, kaputten Welt entstehen, «die noch brutaler und hässlicher ist als die Wirklichkeit» (K. Kieślowski).

An diesem regnerisch-kalten Frühlingmorgen streunt ein etwa 20jähriger Mann – er heisst Jacek – scheinbar ziellos durch Warschau, bleibt unbeteiligt, als er Zeuge wird, wie zwei Männer einen dritten zusammenschlagen, schaut einem Maler zu, der im Handumdrehen 2000 Zloty verdient, bestellt in einem Fotogeschäft die Vergrösserung einer alten Aufnahme eines Mädchens im Kommunionkleid, lässt einen Stein von einer Brücke auf darunter durchfahrende Autos fallen, ärgert eine alte Frau, schlägt einen Schwulen zusammen, kehrt in einer Caf bar ein, wo er ein dünnes Seil aus seiner