

„Kakaniens“ Landmädchen und tückische Verführer.

Zu den deutschen Spielfilmen *Anuschka* und *Die Goldene Stadt* (beide 1942) und dem Bild der Slowaken und Tschechen in diesen Filmen.

Stefan Zwicker (Mainz)

Thema dieses Aufsatzes sind zwei deutsche Spielfilme, die in der Zeit des Protektorats entstanden sind, zum Teil in Prag gedreht wurden und in denen Tschechen und Slowaken eine wichtige Rolle spielen – Rolle allerdings im Sinne von Figuren, denn dargestellt werden die slawischen Protagonisten bis auf unbedeutende Nebenrollen von deutschen bzw. österreichischen Schauspielern. Es handelt sich um die Filme *Anuschka* (Regie: Helmut Käutner, Drehbuch: Axel Eggebrecht, gedreht 1941 in Prag und Rom, uraufgeführt am 27. März 1942) und *Die Goldene Stadt* (Regie: Veit Harlan, Drehbuch: Veit Harlan und Alfred Braun, gedreht 1941/42 in Prag, uraufgeführt am 3. September 1942).¹ Beide Regisseure zählten zu den profiliertesten jener Jahre, ihr filmisches Schaffen und ihre Karrieren nach 1945 waren jedoch sehr unterschiedlich: Käutner (1908–1980) konnte sich den ideologisch-propagandistischen Vorgaben der NS-Führung bis auf Ausnahmen relativ weit entziehen und drehte Filme, die noch heute als künstlerische Meilensteine gelten (*Romanze in Moll*, 1943; *Unter den Brücken*, 1944/45, erst nach Kriegsende aufgeführt) und die zum Teil das Mißfallen der NS-Stellen erregten (*Große Freiheit Nr. 7*, 1943/44). Dagegen war Harlan (1899–1966), der in jener Zeit auch einen Professorentitel erhielt, noch vor Kollegen wie Karl Ritter oder Hans Steinhoff der Vorzeige- und Propagandaregisseur des Dritten Reichs. Käutner war auch im Nachkriegsdeutschland ein anerkannter und erfolgreicher Regisseur, seine Werke hoben sich positiv von der Unterhaltungsdutzendware ab, die in den fünfziger und

sechziger Jahren den Markt beherrschte. Harlan konnte (vor allem wegen seines berüchtigten antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß*, 1940) nach Ende der NS-Zeit künstlerisch nicht mehr Fuß fassen. Juristisch wurde er von Anklagen wegen dieses Machwerks allerdings freigesprochen.²

Sich mit dem Medium Film im Rahmen der Thematik dieses Sammelbandes zu befassen, erscheint mir auch deshalb wichtig, weil es eine ungeheure Breitenwirkung hatte. *Die Goldene Stadt* sahen bis Kriegsende über dreißig Millionen Zuschauer,³ und auch ein durchschnittlicher Kinoerfolg wie *Anuschka* wurde wohl von noch mehr Menschen rezipiert als ein Großteil der damals erschienenen Literatur. Im Kalkül der Nationalsozialisten – die entscheidende Person war hier Propagandaminister Joseph Goebbels – kam dem Spielfilm eine nicht hoch genug einzuschätzende Stellung zu (etwa achtzig Prozent waren „unpolitische“ Unterhaltungsfilme). Die Filmindustrie, die der Staat in den dreißiger Jahren nach und nach in zumindest mittelbaren Besitz und unter seine Kontrolle gebracht hatte, produzierte dann auch im proklamierten „totalen Krieg“ bis zum Ende des Dritten Reichs weiter, und die Kinos waren noch geöffnet, als fast alle anderen kulturellen Institutionen bis zum fiktiven „Endsieg“ längst geschlossen waren.⁴

Prag und der deutsche Spielfilm

Prag spielt in der deutschen Filmgeschichte eine wichtige Rolle. Die ersten deutschen Stummfilme von wirklich künstlerischer Bedeutung, vergleichbar dem, was die Filme eines David Wark Griffith für den amerikanischen Film waren, drehte Paul Wegener mit dem Schauplatz Prag, nämlich seinen *Studenten von Prag* (1913) und den *Golem* (1915; eine weitere Version, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, entstand 1920).⁵ In der ersten tschechoslowakischen Republik kam es zu national motivierten Krawallen, als nach Etablierung des Tonfilms deutsche Filme verstärkt auf den Markt drängten.⁶

Harlans *Die Goldene Stadt*, nach einer Vorlage von Richard Billinger (dem Drama *Der Gigant*, uraufgeführt 1937) in den Barrandov-Studios gedreht, entstand in einer Zeit, als die deutschen Besatzer den vorgeblich deutschen Charakter von Böhmens Hauptstadt betonen wollten. Werke wie Leo Hans Mallys *Prag. Ein Gedichtbuch*⁷, die dieser Linie folgten, erhielten staatliche Preise, und im Prager Rathaus versuchte der „Primator-Stellvertreter“ Professor Josef Pfitzner, ein einst auch von tschechischen Kollegen hochgeschätzter Historiker, das Deutschtum der Stadt durch Umbenennung von Straßen und Durchsetzung des Deutschen als Amtssprache in den Kommunalbehörden forciert zu betonen.⁸ In den Prager Filmateliers Barrandov (dem größten und bedeutendsten), Hostivář und Radlice wurden nach 1939 mehr und mehr deutsche Filme hergestellt, neben den tschechischen Produktionen, die es bekanntlich auch im Protektorat gab. Ab 1942 standen diese Studios unter der Herrschaft der von den Besatzern geschaffenen Prag-Film. Ein wichtiger „Standortvorteil“ Prags als Drehort war natürlich, daß es hier bis 1945 fast keine Bombenangriffe gab, auch stand genügend gut ausgebildetes, vor allem technisches Personal zur Verfügung.⁹

Landmädchen kommen in die Stadt

Kurz zum Inhalt der hier betrachteten Werke: Beide Filme haben eine Bauerntochter namens Anna zur Heldin, die ihre Heimat verläßt, um in die Großstadt zu gehen – einmal nach Wien, einmal nach Prag. Während es sich bei Käutners Film um eine im Wien der „guten alten Zeit“ um 1910 spielende Komödie handelt (ein gerade während des Zweiten Weltkriegs beliebtes Sujet),¹⁰ ist Harlans Film in der Gegenwart angesiedelt, ein Melodram mit rassistischen Untertönen, allerdings nicht gegen die Juden, wie etwa bei *Jud Süß*, sondern gegen die Tschechen – zumindest lautet so eine weitverbreitete Forschungsmeinung, die hier zur Diskussion gestellt wird.

Die Titelheldin in Käutners *Anuschka* (gespielt von Hilde Krah) muß nach dem Tod ihres Vaters wegen Schulden den Hof im slowakischen Waagtal verlassen, auf den die Mutter ihres Bräutigams Anspruch erhebt. Sie geht als Dienstmädchen nach Wien zu Professor von Hartberg (Siegfried Breuer), einem Chirurgen, der vergeblich versucht hatte, ihren Vater zu retten. Nach allerlei trivialen Verwicklungen erhält Anuschka ihren Hof zurück und ist mit ihrem Bräutigam wieder vereint, ebenso trägt sie zur Rettung der kriselnden Ehe der Hartbergs bei. Sie widersteht unter anderem den Verführungsversuchen des Rechtsanwalts Wendt, der zuvor schon Hartbergs Frau vergeblich Avancen gemacht hatte, und wird zu Unrecht eines Diebstahls bezichtigt. Anuschka, die durch Beharrlichkeit und Stolz nicht nur ihren Besitz zurückbekommt, sondern auch auf ihre Wiener Umgebung einen heilsamen Einfluß hat, ist eine absolut positiv gezeichnete Figur. Eine zeitgenössische Besprechung beschrieb dies folgendermaßen:

„Es ist schön zu erleben, wie sich inmitten von Hast und Gier, von Feigheit und Oberflächlichkeit Anuschkas gesunder Sinn durchsetzt, wie sie schließlich nicht nur das eigene Leben meistert, sondern auch das anderer in die kleinen, an festes Zupacken gewöhnten Hände nimmt.“¹¹

Harlans Schauplatz ist Südböhmen an der jungen Moldau (mehrfach wird die Stadt Krumau erwähnt). Hier soll ein Moor trockengelegt werden, was auf die Skepsis der Bauern, vor allem die des Großbauern Jobst stößt. Sein Argument lautet: „Das Moor war schon immer da, deswegen bleibt es auch“ (0:11). Mit dem Moor hat es aber seine besondere Bewandnis, hier ist vor Jahren Jobsts Frau umgekommen, die aus Prag, der titelgebenden *Goldenen Stadt*, stammte, angeblich durch einen Unfall. Diese Stadt übt auf Jobsts Tochter Anna, die dem Großknecht Thomas versprochen ist, eine unheilvolle Faszination aus. Bereits in der ersten Szene, als sie sich einen Bildband von Prag, ein Geschenk des Ingenieurs Leidwein, anschaut, wird dies angedeutet (0:01–02).

Harlans Film scheint den Dualismus von angeblich gesundem, naturhaftem Leben auf dem Land und verdorbenem, durch Versuchungen vergiftetem Leben in der Stadt aufzugreifen, wie er es schon in seiner Sudermann-Verfilmung *Die Reise nach Tilsit* (1939) getan hatte. Analog dazu wird die Gefährdung der Heldenin todbringend dadurch verstärkt, daß in dieser Stadt auch noch der Verführer lauert; dieser ist tückischerweise auch noch ihr (vermutlich tschechischer) Cousin Toni, dem sie wegen der Verwandtschaft Vertrauen entgegenbringt. Toni, gespielt vom Österreicher Kurt Meisel, könnte als abgeschwächte Version des lüstern-durchtriebenen Schurken *Jud Süß* gelten, den Ferdinand Marian in Harlans berühmtem gleichnamigen Propagandafilm von 1940 darstellte. Anna wird von Harlans Frau, der Schwedin Kristina Söderbaum, gespielt, deren melodramatische Rollen, in denen sie mehrfach am Schluß den Tod in den Fluten sucht, ihr bei hämischen Zeitgenossen den despektierlichen Spitznamen „Reichswasserleiche“ einbrachte. In Prag verführt Toni Anna, schwängert sie und läßt sie sitzen, weil ihr Vater sie inzwischen verstoßen und enterbt hat. Anna kehrt heim und sucht an der gleichen Stelle wie ihre Mutter den Tod. Der gebrochene Vater übergibt Thomas den Hof mit der Auflage, das Moor jetzt doch trocken zu legen. Aber die These vom (im Expressionismus beliebten) Gegensatz zwischen naturhaftem Landleben und verkommener Stadt ist keineswegs so eindeutig: Auch auf dem Land gibt es Rückständigkeit und Gier. Als positivste Figur könnte der brave deutsche Ingenieur Leidwein gesehen werden, der sich ebenso ehrlich um Anna wie um eine Verbesserung der Lebensumstände bemüht, die er durch die Trockenlegung des Moors erreichen will.

Die Goldene Stadt war ein immenser Publikumserfolg, wozu neben der Popularität der Darsteller¹² (neben der Söderbaum noch Eugen Klöpfer, der seine Rolle als leidgeprüfter Vater aus *Jud Süß* variieren konnte, und Paul Klinger als Ingenieur Leidwein) das damals völlig neue Farbsystem des Films und die unbestreitbare Fähigkeit Harlans, publikumswirksam zu inszenieren, beitrugen. Gerade bei sudetendeutschen Würdenträgern

stieß der Film aber auf großes Mißfallen: Der Gauleiter des Sudetenlandes Konrad Henlein beschwerte sich in einem Brief an Propagandaminister Goebbels, der ja auch mächtigster Mann der deutschen Filmindustrie war, bitter über den Film: Dieser sei „volkspolitisch schädlich“ und erweise „dem Problem der Volkstumsfragen im Reich einen sehr schlechten Dienst“. Henlein bat deswegen darum, den Film im Sudetengau nicht mehr aufzuführen.¹³ Offensichtlich war Henlein, der selbst einer deutsch-tschechisch gemischten Familie entstammte, gerade die Darstellung dieser Verwandtschaft zuwider, verfolgte er doch eine Politik, die eine entschiedene Trennung von Deutschen und Tschechen in seinem Reichsgau vertrat. Sieht man den Film, wird klar, was Henlein besonders gestört haben dürfte: Deutsche und Tschechen sind in sehr engen Beziehungen und im Zusammenleben dargestellt, den ganzen Film über wird die Trennung zwischen Deutschen und Tschechen nie ganz deutlich; die Tschechen, überwiegend dargestellt von deutschen bzw. österreichischen Schauspielern, sind, wenn überhaupt, an ihrem „böhmakelnden“ Deutsch zu erkennen. (Manche Figuren, wie etwa der Bauer Pelikan, sind von unklarer Nationalität. Er hat einen tschechischen Namen, spricht aber akzentfreies Deutsch. Nach Jobst ist er offensichtlich der zweite Bauer im Dorf.) Auch der SS-Gruppenführer in Belgrad hatte ausgesprochene Bedenken, als der Film dort ausgerechnet am 28. Oktober 1942 (dem Jahrestag der Gründung der Tschechoslowakei) aufgeführt wurde:

„Da aber der Film in betont tschechischer Mundart vorgeführt wird, so begibt er sich damit auf das rassenpolitische Gebiet. Diesbezüglich wird er im Reich eine volle erzieherische Wirkung haben. [...] Der Film zeigt direkt den Slaven, wie man es machen muß und wie leicht trotz der Rassenpropaganda der Einbruch in eine deutsche Bauernfamilie gelingt.“¹⁴

Woran sich Tschechen und Deutsche eventuell unterscheiden ließen, ist die sexuelle Triebhaftigkeit der ersteren, verbunden mit Gier nach Besitz. Der Ingenieur Leidwein und der Großknecht

Thomas sind Anna gegenüber zurückhaltend, dagegen ist Toni ein fieser Lüstling, der es als Liebhaber seiner älteren Chefin zum Gasthofbesitzer bringen will und zwischendrin seine Cousine verführt, nicht zuletzt, weil er es auf ihren Hof abgesehen hat. Seine Mutter (Annie Rosar), Annas Tante, ist eine Schlampe und Kupplerin, die raucht und trinkt (0:41), ihren Tabakladen, in dem die sprichwörtliche „böhmische Wirtschaft“ herrscht, hat sie dem unehelichen Vater Tonis, einem k. u. k. Offizier zu verdanken. Die Sehnsucht Annas nach Prag hat offensichtlich eine sexuelle Komponente, vom Leben auf dem Hof ist sie in jeder Hinsicht unbefriedigt, lediglich das schnelle Fahren mit der Kutsche zusammen mit Leidwein (0:07) und das Pferderennen bei der Kirchweih verschaffen ihr geradezu orgiastische Ekstasen. Ihre Triebhaftigkeit könnte als Erbteil ihrer tschechischen Mutter erklärt werden, wobei deren tschechische Herkunft nie explizit angesprochen wird.

Welche Propagandabotschaft haben die Filme?

Die Frage, die sich natürlich stellt, ist, inwieweit beide Filme, besonders *Die Goldene Stadt*, im Kontext der nationalsozialistischen Rassen- und Ostpolitik zu sehen sind. Bekanntlich waren die üblen Machwerke eines Erich Waschneck (*Die Rothschilds*, 1940), der angebliche Dokumentarfilm *Der ewige Jude* von Fritz Hippler und vor allem Harlans *Jud Süß* Werkzeuge, die Ermordung der Juden zu propagieren und mit vorzubereiten. Meines Erachtens ist jedoch Harlans Film nicht als Bestandteil eines „masterplan“ in der Darstellung der Tschechen in der NS-Propaganda zu sehen. Erstens war das tschechische Volk nicht Ziel einer „Untermenschenpropaganda“, wie man sie gegen Juden oder im Verlauf des Krieges auch gegen Russen richtete. Natürlich kann man den Film als stark antitschechisch einstufen, er greift auf Vorurteile zurück, wie sie schon länger in Umlauf waren.¹⁵ Dennoch fehlen, im Vergleich zu Propagandafilmen, deren Hauptziel es ist, zum Haß gegen ein anderes Volk aufzustacheln

oder es zumindest vollkommen verächtlich zu machen, einige Elemente. Hier wären vor allem Annas tschechisch-deutsche Herkunft (wenn man ihre Prager Verwandten als Tschechen ansieht) und das enge Zusammenleben von Deutschen und Tschechen auf dem Dorf sowie eine gewisse historische Unverbindlichkeit zu nennen. Der Film spielt zwar in der Gegenwart, auf konkrete politische Entwicklungen, wie etwa den Anschluß des Sudetenlandes oder die Errichtung des Protektorats, wird aber, wie in den meisten NS-Filmen, kein Bezug genommen. So weist der Film zwar eine eher krude Mischung aus den üblichen Versatzstücken des Melodrams und Motiven der Nationalitätenkämpfe aus den Zeiten der Monarchie auf, dabei geht es aber um Bauernhöfe und noch nicht um das ganze Land wie in den dreißiger und vierziger Jahren. Die zitierten Reaktionen von NS-Funktionären weisen auch darauf hin, daß der Film entschieden Nationalsozialisten vermutlich eine zu große Nähe von Deutschen und Tschechen zeigt. Eine Rolle dabei, daß der Film in dieser Hinsicht wenig „konsequent“ ist, könnte gespielt haben, daß in der literarischen Vorlage, Billingers *Gigant*¹⁶, deren ländlicher Schauplatz ein Hof in Mähren ist, der deutsch-tschechische Gegensatz nicht angesprochen wird. Auf Betreiben von Goebbels mußte der Schluß des Films noch umgearbeitet werden: In der ursprünglichen Fassung fand nicht Anna, sondern ihr sturer Vater den Tod. Dies mißfiel dem Propagandaminister, und er notierte im Tagebuch:

„Harlan hat hier eine wahre Meisterleistung zustande gebracht. [...] Leider hat der Film keinen befriedigenden Schluß. Der Unschuldige wird in den Tod getrieben, und die Schuldigen haben den Vorteil davon. Ich verlange, daß der Schluß noch umgearbeitet wird. [...] Dann wird der Film wieder ein Meisterwerk der deutschen Filmkunst sein.“¹⁷

Wenige Tage später bemerkt er über eine Aussprache mit dem Regisseur, er habe diesem klargemacht, „man dürfe nicht einen künstlerischen Konflikt vergewaltigen, um ein Happy-End zu erzielen“, und Harlan sei mit diesen Änderungswünschen und dem „Entscheid sehr einverstanden“ gewesen.¹⁸ Gut zwei Monate

später begutachtete Goebbels die neue Fassung und konstatierte: „Mit dem von mir gewünschten Schluß wird der Film dramatisch und bewegend. Er wird als Meisterwerk der deutschen Filmkunst und Filmregie bewertet werden müssen.“¹⁹

Harlan behauptet in seinen Memoiren, daß Goebbels' Verlangen, das ursprüngliche Ende des Films dahingehend zu ändern, daß Anna den Tod im Moor findet (wie es auch in Billingers Drama passiert), antitschechisch motiviert gewesen sei:

„Aber Goebbels war anderer Ansicht. Ich mußte sofort bei ihm erscheinen. Auf seine drastische Art stellte er mir vor, daß dieses ‚Bauernhürchen‘ nun einen Sohn zur Welt bringen würde, der, ‚mit der Kreissäge auf dem Kopf‘, ein ekelhaftes ‚Tschechenbalg‘ werden und als zukünftiger Erbe des Hofes den Bauern spielen würde, der er seiner Natur nach niemals sein könne. So angetan er von der Darstellung Eugen Klöpfers war, der einen ‚echten deutschen Bauern‘ verkörperte, so angetan war er auch von der Gestalt des ‚Prager Louis‘, den Meisel spielte. – Der aber mache gerade in seinem Spiel deutlich, was für ein verabscheuungswürdiges Wesen so ein Tscheche sei. Und das Kind eines solchen solle nun Erbe des Hofes werden! Was ich mir eigentlich dabei gedacht hätte!“²⁰

Der Regisseur ist allerdings nicht der glaubwürdigste Zeuge. Seine „Selbstbiographie“ ist eine Aneinanderreihung von Schutzbehauptungen, mit denen er sich von seiner Verantwortung etwa für *Jud Süß* und andere Propagandawerke freizusprechen sucht. So ist es gut möglich, daß die Begründung für die durchaus als antitschechische Karikatur zu verstehende Figur des Toni hier Goebbels untergeschoben wird, obwohl dieser den Schluß des Filmes eher aufgrund seiner „künstlerischen“ Vorstellungen durchgesetzt haben könnte. In den Aufzeichnungen des Propagandaministers findet sich jedenfalls nichts, was Harlans Behauptung erhärtet. Auch die Figur der Anna läßt sich verschieden interpretieren. Würde man der These vom deutsch-tschechischen Gegensatz folgen, der hier zutage tritt, könnte man annehmen, hier manifestiere sich die Behauptung, daß „Mischehen“, aus der Anna offensichtlich hervorgegangen ist (ihr Vater aufrechter deutscher Bauer, ihre Mutter Tschechin aus Prag), zu nichts Gutem führen – ein beliebtes wie übles und uraltes Klischee, das

uns nicht nur aus den Romanen über den „Volkstumskampf“ eines Karl Hans Strobl und vergleichbarer Autoren bekannt ist, sondern auch von Mark Twain („Indianer-Joe“ aus *Tom Sawyer*) oder aus den Wild-West-Geschichten eines J. F. Cooper (*Lederstrumpf*), wo das Halbblut immer eine verhängnisvolle Rolle spielt. Andererseits sollten die Sympathien der Zuschauer eindeutig auf seiten der tragischen Heldin Anna liegen.

Die Frage, inwieweit *Die Goldene Stadt* als antitschechischer Propagandafilm intendiert war, muß daher offenbleiben. Man kann sich wohl noch am ehesten der Meinung Karsten Wittes anschließen, der von einer „subkutanen“ Wirkung dieses Films in diese Richtung spricht. Eine antitschechische „message“ sei nicht das Hauptanliegen, aber zumindest nicht unerwünscht gewesen.²¹ Folgt man dieser These, liegt hier ein wichtiger Unterschied etwa zu *Jud Süß*, wo die menschenverachtend-ideologische Botschaft (die Juden seien verabscheuungswürdige „Untermenschen“, was an dem gewissenlosen Süß Oppenheimer gezeigt wird, der nicht nur ein gerissener Geschäftsmacher ist, sondern auch als Lüstling und Verführer buchstäblich „über Leichen geht“) Anliegen des Films war und über die Spiel-filmhandlung transportiert wurde. Bei der *Goldenen Stadt* läge demnach der Schwerpunkt auf der „Unterhaltung“, und das Widerliche des Tschechen Toni wäre sozusagen eine Beigabe. Daß der Film antitschechisch motiviert gewesen sei, war und ist zumindest eine weitverbreitete Meinung. Im Protektorat durfte der Film nicht gezeigt werden.²²

Als der Film nach 1945 zuerst in Österreich wiederaufgeführt wurde, protestierten tschechoslowakische Behörden, und die Frage nach seiner Intention spielte auch bei der Wiederzulassung des Films in Deutschland 1954 eine Rolle.²³ Dennoch bleibt manches offen. Vor allem sind, wie schon angedeutet, Deutsche und Tschechen im Film nicht eindeutig zu unterscheiden. So beließ man Toni und seiner Mutter ebenso wie Maruschka die deutsch klingenden Nachnamen „Opferkuch“ bzw. „Nachförg“. ²⁴ Gerade für Zuschauer aus West- oder Norddeutschland, die mit den böhmischen Ländern trotz der

einige Jahre zurückliegenden Sudetenpropaganda wenig vertraut waren, dürfte das Tschechentum Tonis und anderer Figuren nicht so ohne weiteres erkennbar gewesen sein. Auch in den zeitgenössischen Besprechungen (Filmkritiken im eigentlichen Sinn gab es in der gleichgeschalteten Presse schon seit den dreißiger Jahren nicht mehr) wird nirgendwo Bezug auf einen deutsch-tschechischen Gegensatz oder auf das spezifisch Tschechische von negativen Figuren wie Toni, seiner Mutter, Maruschka oder dem Ingenieur Němeček genommen.²⁵

Die Goldene Stadt war zweifellos ein Renommierprojekt des deutschen und somit des nationalsozialistisch beherrschten Films: Als zweiter deutscher Farbfilm (und erster mit höherem künstlerischen Anspruch) war er von Goebbels dazu ausersehen, im verbündeten und neutralen Ausland das hohe Niveau der deutschen Filmkunst zu repräsentieren. Auf der Biennale in Venedig 1942 erhielt er dann auch verschiedene große Auszeichnungen.²⁶

Man kann die Figuren Toni und Maruschka zweifellos als antitschechisch interpretieren. Beide nutzen die Gefühle und die Sehnsucht ihrer Umgebung nach Zuneigung aus (Toni bei Anna und Lilly, Maruschka beim Vater Jobst), um ihre materiellen Ziele zu verfolgen. Für Toni ist Anna zwar auch als sexuelle Beute attraktiv, wichtiger ist ihm aber die Aussicht auf ihren Hof, weil er meint, so das Leben eines großen Herrn führen zu können (1:12). Als klar wird, daß Anna enterbt ist, läßt er sie sofort fallen und wendet sich trotz ihrer Schwangerschaft wieder der alternden Lilly zu, bei der er wenigstens den Gasthof übernehmen kann (1:24). Maruschka überredet Anna, nach Prag zu fahren (0:39), weil sie hofft, Anna werde dort bleiben und für sie so den Weg zum Besitz des Hofes frei machen.

Auch in *Anuschka* könnte man propagandistische Elemente entdecken. Die Slowakei war, anders als das Protektorat, nicht deutsch besetzt, sondern ein Vasallen- oder offiziell verbündeter Staat. Als Agrarland und somit Lieferant von Lebensmitteln war sie für das Reich nicht unwichtig, es gab sogar eine Art

„Entwicklungshilfeprogramm“ für slowakische Bauern, die in den Methoden moderner Landwirtschaft fortgebildet wurden.²⁷ Insofern könnte man *Anuschka* durchaus auch als Film interpretieren, der ein positives Bild der Slowakei zeigen soll, und die SchlußEinstellung, in der die Titelheldin in Tracht wieder mit ihrem Bräutigam Jaro vereint ist (1:39), zeigt Anklänge an im damals „selbständigen“ slowakischen Staat propagierte ideale Lebensvorstellungen. Anuschka läßt nie einen Zweifel darüber, daß ihre Heimat und der Ort ihrer Sehnsucht der Hof im Waagtal ist (0:27). Auch die Figur des Advokaten Pravidel, der Jaros Mutter hilft, den Hof an sich zu bringen (0:13), könnte, obwohl er nicht ausdrücklich als Jude erkennbar ist, durch Gestik und Jargon unangenehm an das im damaligen Film eingesetzte antisemitische Stereotyp erinnern. Es stellt sich aber die Frage, ob man mit solchen Überlegungen in bezug auf Kättners Film nicht über das Ziel hinausschießt und für die Handlung eines Unterhaltungsfilms nützliche Versatzstücke fälschlicherweise als propagandistische Töne versteht. Die beiden Hauptverantwortlichen für den Film, neben Kättner noch Drehbuchautor Axel Eggebrecht, gehören sicher zu den Filmschaffenden, die sich während des Dritten Reiches am wenigsten in die Propagandamaschinerie einbeziehen ließen.²⁸

Das „slawische Element“ ist in beiden Filmen auch als „exotisches“ Kolorit eingesetzt. Anna in der *Goldenen Stadt* wird von den Tschechen und einmal auch vom Vater als „Anuschka“ angesprochen, eine Form, die im Tschechischen ungebräuchlich ist, im Slowakischen ebenso und bei Sudeten-deutschen ohnehin. (Die übliche Kose- oder Verkleinerungsform wäre in den beiden slawischen Sprachen „Anička“ („Anitschka“), „Andulka“ oder „Aninka“.) Kättners Anuschka behauptet, als ihr der erfolglose Verführer Dr. Wendt Champagner serviert, dieser schmecke „wie Tschernosegger Sturm“ (0:55), Tschernosegg ist aber ein Weinort in Mittelböhmen an der Elbe, der ihr als Slowakin nicht unbedingt geläufig sein dürfte.

Resumée

Beide Filme unterlagen natürlich dem damals verordneten Zeitgeist. Bei Käutners Werk dürfte über den Charakter eines unpolitischen Unterhaltungsfilms wenig Zweifel bestehen. Es läßt sich auch heute noch mit Vergnügen – so subjektiv natürlich solche Kategorien auch immer sind – anschauen, was vor allem an den Leistungen der Hauptdarsteller Hilde Krahel und Siegfried Breuer liegt. Vergleicht man die ansprechende und anrührende Spielweise der Krahel mit der exaltierten, ständig zwischen „Unschuld vom Lande“ und „erotischer Kindfrau“ pendelnden Darstellung der Söderbaum, so liegen dazwischen Welten.

Eine These, der Film habe einen ideologischen Unterton und die Verbundenheit mit den Slowaken werde gezeigt, wird man wohl schwer konstruieren können. Das „Slowakische“ stellt hier lediglich ein etwas exotisches Element dar, genauso gut könnte das tapfere Landmädchen etwa Ungarin sein. Der politische Hintergrund, vor dem damals Filme gedreht wurden, wird eher deutlich, wenn man überlegt, welcher Nationalität „Anuschka“ nicht hätte angehören dürfen, sie hätte wohl keine Tschechin und sicher keine Polin sein können.²⁹

In Harlans *Goldener Stadt* scheint die propagandistische Absicht wesentlich stärker, was auch der allgemeinen Sichtweise in der einschlägigen Literatur entspricht, wo sie gewöhnlich als „antitschechischer Propagandafilm“ abgehandelt wird.³⁰ Ohne mich endgültig festlegen zu wollen, scheint mir aber, daß es nicht so eindeutig ist, wie allgemein dargestellt wird. Eine genaue Analyse des Films, die hier zitierten Aufzeichnungen Joseph Goebbels' und Äußerungen von Vertretern des NS-Regimes, denen er als „schädlich“ erschien, und nicht zuletzt die lebhaft diskutierte Diskussion nach meinem Vortrag in Olmütz und der Vorführung des Films haben bei mir zumindest Zweifel aufkommen lassen.³¹ Das soll natürlich nicht als ästhetische Rehabilitierung der *Goldenen Stadt* oder gar als Relativierung der Schuld, die der Regisseur Veit Harlan, wenn nicht mit diesem Werk, so doch mit anderen Filmen zweifellos auf sich geladen hat, angesehen werden.

Anhang: Szenenübersicht

(Diese Übersicht stellt kein genau den Regeln der Filmwissenschaft folgendes Szenen- oder gar Einstellungsprotokoll dar, sondern soll dem Leser, vor allem dem, der die Filme nicht kennt, Orientierung über Inhalt und wichtige Szenen geben. Die Zeitangaben folgen dem Zeitcode der schon erwähnten auf Video überspielten Kopien der Wiesbadener Murnau-Stiftung.)

Die Goldene Stadt

Darsteller und ihre Rollen:

Kristina Söderbaum (Anna Jobst), Eugen Klöpfer (ihr Vater), Paul Klinger (Ingenieur Leidwein), Kurt Meisel (Toni Opferkuch), Rudolf Prack (Großknecht Thomas), Liselotte Schreiner (Maruschka Nachförg), Annie Rosar (Donata Opferkuch), Dagny Servaes (Lilly Tandler), Hans Hermann Schauffuß (Ingenieur Němeček), Ernst Legal (Bauer Pelikan), Frida Richard (Frau Amendt).³²

Vorspannmusik – Motive aus Smetanas *Moldau*

- 0:01–0:02 Anna betrachtet Photos von Prag. Das Album gehört dem Ingenieur Leidwein.
- 0:06 Anna erzählt vom Tod ihrer Mutter im Moor.
- 0:11–0:12 Jobst beim Mittagessen mit Ingenieur Němeček. „Das Moor war immer da, deswegen bleibt es auch“.
- 0:28 Kirchweihfeier: Němeček wird von den Bauern auf der Kegelbahn mißhandelt. Thomas schreitet ein.
- 0:32 Beim Lesen einer Karte von Leidwein erfaßt Anna wieder die Sehnsucht nach Prag, Überblendung Moor – Türme von Prag, die in ein goldenes Licht getaucht sind.
- 0:35 Anna betont: „Ich will leben, wie ich will, ich werde heiraten, wen ich will.“
- 0:37 Die Wirtschafterin Jobsts, Maruschka, will den Bauern Pelikan, der sich um sie bemüht, nicht, sondern Jobst.
- 0:39 Maruschka rät Anna, nach Prag zu fahren.
- 0:41 Anna fährt, natürlich in Tracht, nach Prag. Bei der Tante herrscht böhmische Wirtschaft. Toni ist der uneheliche Sohn eines k. u. k. Offiziers. Die Tante raucht und trinkt.
- 0:45 Toni wird mit dem Verdacht eingeführt, seiner Chefin, mit der er ein Verhältnis hat, die goldenen Löffel gestohlen zu haben. (Anna genießt das Großstadtleben: abends mit Leidwein in der Oper, am nächsten Tag mit Toni in der Stadt und beim Einkaufsbummel.)
- 0:58 Anna wird von Toni modern eingekleidet. Leidwein ist entsetzt: „Haben Sie sich die Lippen geschminkt?“ Anna: „Das ist modern.“

- 1:07 Toni macht sich über Anna her.
 1:09–1:10 Maruschka fühlt sich schon als Herrin auf dem Hof und gibt entsprechende Anweisungen. Jobst gibt Anna auf: „Sie ist verloren. Wer seiner Heimat untreu wird, den holt das Moor.“
 1:12 Anna arbeitet als Verkäuferin im Laden der Tante, während Toni faulenz und auf den Hof spekuliert.
 1:13 Maruschka erzielt ihre Wünsche, Jobst macht ihr einen Antrag.
 1:14 Jobst verweigert die Annahme von Annas Briefen.
 1:15 Anna ist schwanger von Toni.
 1:17 Besuch von Julie, einer Magd vom Hof, bei Anna in Prag.
 1:19 Jobst beim Notar, er setzt Maruschka als einzige Erbin ein.
 1:22 Die alte Frau Amendt mahnt Toni: „Sie (Anna) liebt dich mit ihrem ganzen goldenen Herzen“, was diesen aber wenig beeindruckt.
 1:24 Trotz Annas Schwangerschaft schmeichelt sich Toni bei Lilly ein.
 1:31 Anna kehrt heim, aber der Vater ignoriert sie.
 1:34 Alle rufen: „Sie geht ins Moor“, und wollen Anna retten.
 1:36 Anna beim Gedenkstein ihrer Mutter.
 1:37 Anna: „Vater, vergib mir, daß ich die Heimat nicht so liebte wie du!“ Überblendung: Anna als Wasserleiche.
 1:39 Jobst verspricht Thomas den Hof, weil der Anna am meisten geliebt habe, er soll das „Moor wegschaffen“.
 Schlußbild – der Gedenkstein steht inmitten eines Weizenfeldes (1:40), wiederum unterlegt mit Motiven aus der *Moldau*.

Anuschka

Darsteller und ihre Rollen:³³

Hilde Krahle (Anuschka Hordak), Siegfried Breuer (Prof. Felix von Hartberg), Friedl Czepa (Eva von Hartberg), Rolf Wanka (Dr. Sascha Wendt), Fritz Odemar (Baron Fery), Karl Etlinger (Virag), Anton Pointner (Leopold), Beppo Schwaiger (Jaro, Anuschkas Bräutigam), Elise Aulinger (seine Mutter), Arnulf Schröder (Pravidel)

- 0:03 Das Ehepaar von Hartberg auf einem Ausflug in der Slowakei, Überblendung zu Anuschka und Jaro im Stroh.
 0:11 Nach dem Tod ihres Vaters lädt Hartberg Anuschka ein, zu ihm nach Wien zu kommen, falls sie Hilfe braucht.
 0:13–0:14 Mit Hilfe des Advokaten Pravidel gelingt es Jaros Mutter, Anuschka vom Hof zu vertreiben.
 0:25 Anuschka, mittlerweile in Diensten bei von Hartberg, wird vom Kammerdiener Leopold im Unterkleid beobachtet.
 0:27 Anuschka macht der Haushälterin Lina klar, daß sie kein Hausmädchen mit lockeren Sitten ist, sondern „einen eigenen Hof“ hat und einen, den sie liebt.

(Es folgt Silvester: Dr. Wendt versucht zuerst vergeblich, auf einem festlichen Ball bei Frau von Hartberg zu landen, um sich dann auf einem Dienstbotenball an Anuschka heranzumachen.)

- 1:02–1:09 Anuschka wird fälschlich des Diebstahls eines teuren Feuerzeugs der Frau von Hartberg bezichtigt, das diese selbst jedoch an Wendt weitergegeben hatte.
 1:17 Die Verwirrungen kulminieren, Jaro kommt auch nach Wien. Anuschka beharrt auf ihrer Unschuld.
 1:31 Von Hartberg durchschaut alles, verzeiht aber seiner Frau. Durch einen mittlerweile eingeschalteten Rechtsanwalt wird klar, daß Jaros Mutter keinen Anspruch auf den Hof hat.
 1:39 Schlußbild. Anuschka in Tracht mit Jaro vereint wieder zu Hause.

Anmerkungen:

¹ Ich konnte hier Videokopien aus dem Bestand der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in Wiesbaden benutzen, die mit einem Zeitcode versehen sind. Die Stunden- und Minutenangaben bei Szenen beziehen sich auf diesen Code. Bei der *Goldenen Stadt* handelte es sich offensichtlich um die Wiederaufführungsfassung aus den fünfziger Jahren.

² Zu Kautner vgl. Jacobsen, Wolfgang/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): *Kautner*. Berlin 1992 (Edition Filme.); zu Veit Harlan vgl. Witte, Karsten: *Der barocke Faschist. Veit Harlan und seine Filme*. Berlin 1980; Noack, Frank: *Veit Harlan. „Des Teufels Regisseur“*. München 2000; zum Versuch Harlans, sich selbst von der Verantwortung für seine Werke freizusprechen: Harlan, Veit: *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von H. C. Opfermann. Gütersloh 1966; ausführlich zum Film *Die Goldene Stadt*: Lowry, Stephen: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991; Vogt, Guntram: *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900–2000*. Mitarbeit Philip Sauke. Schüren 2001. S. 369–380; sowie den Artikel von Thomas Kramer. In: Ders. (Hg.): *Reclams Lexikon des deutschen Films*. Stuttgart 1995. S. 125. Die Memoiren der 2001 verstorbenen Kristina Söderbaum: *Nichts blieb immer so*. München 1992, enthalten zum Thema nichts Relevantes. Nach Abschluß des Manuskripts erschien ein kurzer Artikel von Ivan Klimeš: *Veit Harlan: Zlaté město (Veit Harlan: Die Goldene Stadt)*. In: *Dějiny a součastnost (Geschichte und Gegenwart)* 5/2003, S. 21–23. Er bringt gegenüber meinem Aufsatz nichts Neues und vertritt vereinfachend die These von der antitschechischen Motivation des Filmes.

³ Vgl. Borgelt, Hans: *Die UFA – ein Traum. Hundert Jahre deutscher Film Ereignisse und Erlebnisse*. Berlin 1993. S. 227: *Die Goldene Stadt* sei mit

einunddreißig Millionen Besuchern der erfolgreichste Film gewesen, danach folgten das in der Gegenwart spielende Melodram *Die große Liebe* (mit Zarah Leander, Regie: Rolf Hansen) und die Revue *Der weiße Traum* (Regie: Geza von Cziffra). Vgl. auch Vogt 2001. S. 369.

⁴ Zum Film im Nationalsozialismus vgl. u. a.: Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Stuttgart 1969; Courtade, Francis/Cadars, Pierre: *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München–Wien 1975; Hoffmann, Hilmar: *Die Fahne führt uns in die Ewigkeit. NS-Propaganda im Film*. Frankfurt am Main 1987; Witte, Karsten: *Film im Nationalsozialismus*. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut: *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart–Weimar 1993. S. 119–170; ders.: *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin 1995. Zum Stellenwert des Films als historische Quelle vgl. u. a.: Bucher, Peter: *Der Film als historische Quelle*. In: *Der Archivar* 41 (1988). Sp. 497–524; Faulstich, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen 1994.

⁵ Wegener führte bei diesen Filmen zwar nicht selbst Regie, war aber Hauptdarsteller, Produzent und künstlerischer Leiter der Projekte, vgl. Dahlke, Günther/Karl, Günter: *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. Berlin (Ost) 1988. S. 18 f., 26 f. und 46 f. sowie Riess, Curt: *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*. Fünf Bände. Band 1. Frankfurt am Main u. a. 1985. S. 26 und 106 f.

⁶ Vgl. Becher, Peter: *Kulturpolitische Konfliktherde in der Ersten Republik: Der Streit um das Prager Ständetheater 1920 und die Prager Tonfilmaffäre 1930*. In: Hoensch, Jörg K./Kováč, Dušan (Hg.): *Das Scheitern der Verständigung. Tschechen, Deutsche und Slowaken in der Ersten Republik 1918–1938*. Essen 1994.

⁷ Mally, Leo Hans: *Prag. Ein Gedichtbuch*. Prag 1942.

⁸ Zu Pfitzner vgl. seine unlängst edierten und kommentierten Tagebücher und Monatsberichte: Mišková, Alena/Šustek, Vojtěch: *Josef Pfitzner a protektorátní Praha v letech 1939–1945*. [Joseph Pfitzner und das Prag der Protektoratszeit 1939–1945]. Zwei Bände. Prag 2000, 2001.

⁹ Zur Lage des tschechischen Filmschaffens im Protektorat vgl. Doležal, Jiří: *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. [Die tschechische Kultur unter dem Protektorat. Schulwesen, Schrifttum, Kinematographie]. Prag 1996. S. 167–231; zur Prag-Film ebd. S. 217 ff.

¹⁰ Eine „politische Ausnahme“ bildete der gerade *Wien 1910* (1943, Regie: E. W. Emo) betitelte Film um den Wiener Bürgermeister Karl Lueger, der ja von Hitler als eine Art Vorläufer geschätzt wurde. Populärer waren Lustspiele mit „Wiener Typen“ wie Hans Moser und Paul Hörbiger.

¹¹ Herzberg, Georg: *Fesselnde Bildfolgen*. Zitiert nach Jacobsen/Prinzler 1992. S. 181–183, hier: S. 181.

¹² Ein Teil der Schauspieler des Films hatte die Rollen bereits in verschiedenen Aufführungen gespielt (Klopfer, Meisel, Annie Rosar, Liselotte Schreiner), vgl. Billinger, Richard: *Der Gigant*. Schauspiel in fünf Akten. In: Ders.: *Gesammelte Werke Dramen Band 2*. Graz und Wien 1960. S. 215–295, hier: S. 219.

Die Nebenrolle des verschmähten Bräutigams spielt hier übrigens Rudolf Prack, der nach dem Krieg als Held betont harmlos-harmonischer Heimatfilme einer der Stars des westdeutschen Kinos der fünfziger Jahre wurde.

¹³ Henlein an Goebbels, 18. März 1943. Zitiert nach Zimmermann, Volker: *Die Sudetendeutschen im NS-Staat. Politik und Stimmung der Bevölkerung im Reichsgau Sudetenland (1938–1945)*. Essen 1999. (Veröffentlichungen der Deutsch-Tschechischen und Deutsch-Slowakischen Historikerkommission. Band 9.). S. 323 f.

¹⁴ Brief an Himmler 11. November 1942. Zitiert nach Wulf, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main u. a. 1983. S. 350 f.

¹⁵ Wer die Karikaturenausstellung *Gleiche Bilder, gleiche Worte* des Adalbert-Stifter-Vereins gesehen hat (vgl. Džambo, Jozo: *Die Slawen-deutschen und österreichischen Zerrbilder*. Im gleichnamigen Ausstellungskatalog. München 1997. S. 29–41), dem wird manches bekannt vorkommen, etwa die goldenen Löffel, mit deren angeblichem Diebstahl Toni eingeführt wird (0:45).

¹⁶ Vgl. Billinger 1960. S. 220 f.

¹⁷ Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher*. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russlands hg. von Elke Fröhlich. Teil II: *Diktate 1941–1945*. München u. a. 1993–96; Band 4. S. 274 (11.5.1942).

¹⁸ Ebd. S. 294 f. (15.5.1942).

¹⁹ Goebbels 1993–96. Teil II. Band 5. S. 180 (24.7.1942).

²⁰ Harlan 1966. S. 148 f.; auch Lowry 1991. S. 66 f. geht darauf ein, vermischt jedoch meines Erachtens in nicht korrekter Form die Darstellung Harlans und die Aufzeichnungen von Goebbels.

²¹ Vgl. Witte 1980. S. 159; dazu auch Lowry 1991. S. 66.

²² Doležal 1996. S. 196, behauptet, die „Rassenschande“, die in dem Film zu sehen sei (gemeint ist die recht explizit gezeigte Szene, in der Toni Anna durch Schmeicheleien und raffiniertes Vorgehen erobert, 1:07), habe dies begründet. Allerdings galt der Begriff der „Rassenschande“ ja nicht bei sexuellen Beziehungen zwischen Tschechen und Deutschen, anders etwa als zwischen Polen und Deutschen.

²³ Vgl. Vogt 2001. S. 376 f.

²⁴ Wie schon erwähnt, spielt in Billingers Drama der Nationalitäten-gegensatz keine Rolle, mehr noch als im Film aber die Antithese Land – Stadt. Die Namen der Figuren wurden weitgehend übernommen, lediglich der Bauer Jobst hieß bei Billinger Melchior Dub, trug also sogar einen slawischen Namen. Das Argument, daß viele Tschechen deutsche Nachnamen trugen und tragen und umgekehrt, führt hier natürlich auch nicht weiter, denn wäre eine eindeutige Kennzeichnung Tonis und seiner Mutter als tschechisch erwünscht gewesen, hätte man ihnen im Film einen entsprechend „typischen“ Nachnamen verleihen können.

²⁵ Vgl. Lowry 1991. S. 68.

- ²⁶ Erster deutscher Farbfilm war die Komödie *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. Bis 1945 entstand noch eine Reihe anderer, so der Jubiläumsfilm der UFA *Münchhausen* (1943, Regie: Josef von Baky). Harlan drehte in dieser Zeit noch drei weitere Farbfilme, u. a. den monströsen Durchhaltefilm *Kolberg*. Vgl. dazu auch Lowry 1991. S. 64 ff.; Vogt 2001. S. 372. Zum Erfolg in Venedig vgl. auch Goebbels' zufriedene Feststellung, daß die Deutschen „nun auf dem Gebiete des Farbfilms die Führung in Europa an [...] [sich] gerissen hätten“ (*Tagebücher*. Teil II. Band 5. S. 448. 4.9.1942.).
- ²⁷ Vgl. Schönfeld, Roland: *Slowakei. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Regensburg – München 2000. S. 111 f.
- ²⁸ Eine Ausnahme bildete allenfalls der Schluß von *Auf Wiedersehen, Franziska* (1940/41), wo der zuvor unsterblich als Reporter lebende Held (Hans Söhnker) pflichtbewußt zur Wehrmacht einrückt.
- ²⁹ Die Art, wie fremde Nationen in Filmen der NS-Zeit dargestellt werden durften, änderte sich je nachdem, welche Linie das Regime gerade verfolgte: So entstanden Mitte der dreißiger Jahre, als man eine Annäherung an Polen versuchte, mehrere Filme, die „die Polen“ in sehr positivem Licht zeigten, vgl. Donner, Wolf: *Propaganda und Film im „Dritten Reich“*. Berlin 1995. S. 48 ff. Ein bekanntes Beispiel für die massive antipolnische Propaganda der folgenden Jahre war der Film *Heimkehr* (1941, Regie: Gustav Ucicky), der schildert, wie grausam die Volksdeutschen in Polen bis zu ihrer „Befreiung“ (also dem deutschen Überfall 1939) in Polen unterdrückt worden seien. Vergleichbare Filme (ähnlich antipolnisch auch *Feinde*, 1940, Viktor Tourjansky) über die Sudetendeutschen gab es nicht. Noch auffälliger war es beim russischen Volk: In der Zeit des Hitler-Stalin-Paktes entstand u. a. *Der Postmeister* (nach einer Novelle von A. S. Puschkin, Regie: Gustav Ucicky), wieder mit Hilde Krahle und Siegfried Breuer in tragenden Rollen und Heinrich George als Titelfigur. Nach dem Juni 1941 mit der nun entfachten „Untermenschen“-Propaganda durfte dieser Film nicht mehr vorgeführt werden, dagegen tauchte nun der schon 1939 produzierte antirussische Film *Kadetten* (Regie: Karl Ritter) in den Kinos auf.
- ³⁰ So bei z. B. Brož, Jaroslav/Frida, Myrtil: *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945*. [Geschichte des tschechoslowakischen Filmes in Bildern 1930–1945.] Prag 1966. S. 206. Auch Lowry 1991 weist darauf hin, daß die vorherrschende Einschätzung des Films als hauptsächlich ideologisch geprägt zumindest einer Überprüfung bedarf.
- ³¹ Bei der Diskussion äußerten verschiedene, auch tschechische Teilnehmer, die die NS-Zeit als Jugendliche miterlebt hatten, die Meinung, es handle sich um kein in erster Linie antitschechisch ausgerichtetes Werk.
- ³² Vgl. auch Wulf 1983. S. 350; Vogt 2001. S. 369.
- ³³ Vgl. auch Jacobsen/Prinzler 1992. S. 277.

Das Lager ein Traum

Ludvík E. Václavík (Olmütz)

Versuche, das Erlebnis der grausigen Existenz im Konzentrationslager durch literarische Tätigkeit eher zu überwinden als zu meistern, gab es nicht nur im Ghetto Theresienstadt, sondern – allerdings in bescheidenerem Maße – auch anderswo. Da bestand in Žacléř – Scharzlar in Nordostböhmen im damaligen „Sudetengau“ eine kleine KZ-Zweigstelle, ein Arbeitslager für jüdische Frauen, die mit Aufbereitung von Flachs und Werg beschäftigt waren – was mit der dortigen Textilindustrie zusammenhing. In einer „Aufstellung über 111 Jüdinnen“, die für die Firma Buhl in Scharzlar arbeiten mußten und im Frauenarbeitslager Bernsdorf interniert waren, finden wir die Namen von sechsundneunzig polnischen und fünfzehn ungarischen jungen Frauen mit den Geburtsdaten zwischen 1909 und 1928; die meisten standen am Ende des Weltkrieges in ihrem achtzehnten bis fünfundzwanzigsten Lebensjahr. Hier wurde am Ende des Zweiten Weltkrieges ein eigenartiges Schauspiel geschrieben, ein allegorischer Einakter. Verfasserin war eine sonst unbekannte junge Frau namens Celine Richter (sie hieß eigentlich Cecilia Richter und war am 3. Juli 1922 in Sosnowiec in Polen geboren worden). Das Stück trägt den Titel *Der Traum der Künstlerin*¹, in der vorangestellten Widmung wird es als „lustige Tragödie“ bezeichnet. Die Niederschrift des Werkchens erfolgte in einem etwas unbeholfenen Donaumonarchiedeutsch mit mehreren orthographischen und Deklinationsfehlern. In diesem Deutsch pflegten sich offensichtlich auch die polnischen Insassinnen des Lagers mit den ungarischen zu verständigen. Deutsch war offensichtlich nicht die einzige Muttersprache der Autorin; dieser Umstand beeinträchtigte auch den Wortschatz und die Ausdrucksweise des Stückes. *Der Traum der Künstlerin* wurde augenscheinlich als eine quasi „kollektive Schöpfung“ gedacht und ausgeführt – in dem Sinne, daß es sich um ein