

Unter Vorbehalt
Filmreihe im Zeughauskino

Flucht ins Dunkel (D 1939, Regie: Arthur Maria Rabenalt)

Filmeinführung vom 6. März 2013

Stefanie Mathilde Frank

„Flucht ins Dunkel', ein neuer Rabenaltfilm mit Hertha Feiler. Gut geworden in Regie, Spiel und Tendenz.“¹ Diese Einschätzung notierte der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels in seinem Tagebuch am 2. Juli 1939, einen Monat bevor der Film im schlesischen Beuthen – heute Bytom – uraufgeführt wurde. Das Drehbuch entstand nach der Geschichte *Gespens im späten Licht* von Karl Unsel, die wenige Jahre zuvor als Fortsetzungsroman in der *Berliner Illustrierten* erschienen war. Gedreht wurde der Film in den Ufa-Ateliers in Tempelhof und auf dem Freigelände in Babelsberg.² Er lässt sich als Genre-Mix aus Drama und Abenteuer- inklusive Liebesgeschichte(n) klassifizieren.

Die „Tendenz“ ist unschwer zu identifizieren: Mit dem Prädikat „künstlerisch wertvoll“ bedacht, sehen wir hier die Geschichten des Chemikers Gildemeister und seines Laboranten Engelbrecht, die sich 1914 beim Frankreich-Feldzug treffen. Während der eine wegen einer Erfindung in französische Kriegsgefangenschaft gerät und nach dem Ende des Krieges durch Frankreich irrt, rettet der andere dessen Fabrik inmitten der Wirren der Weimarer Republik.

Verhandlung des Ersten Weltkriegs: Bereits die zwölfminütige Inszenierung der Deutschen in Frankreich setzt deutlich deutende Akzente: Gildemeisters Kriegsgefangenschaft in Frankreich wird als langsame Fahrt entlang eines Lagerzauns dargestellt, über die jeweils die Jahre geblendet werden. Diese Zahlen werden langsam gesteigert, die Kamera verringert zudem ihre Distanz zu den Gefangenen, die in den letzten beiden Jahren des Krieges schließlich mahndend am Stacheldraht verharren. Begleitet werden jene Bilder von ebenso eindringlich sich steigernder Musik, die in der Melodie der Marseillaise triumphiert. In der darauffolgenden Szene wird den Gefangenen der Versailler Frieden verkündet. Nach der Lektüre einer französischen Zeitung erklärt Gildemeister aufgebracht den euphorischen Mitgefangenen die Zumutungen dieses Friedens, die er empört einführt: „Wisst Ihr überhaupt nicht, unter welchen Bedingungen uns dieser Frieden aufgezwungen wird?“ Während seiner glühenden Ansprache sorgen

¹ Tagebucheintrag vom 2.07.1939, vgl. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil 1, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 7 Juli 1939 – März 1940, S. 30.

² Der Film spielte nach zwei Jahren Auswertung eher durchschnittliche 1.096.000 Reichsmark ein. Alle Angaben, vgl. Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme 1939*. Berlin: Ulrich J. Klaus Verlag, 1999, 10. Jg., Bd. S. 53f.

Überblendungen für dokumentarische Bilder der „Realität“: marschierende Kolonial-Soldaten, zerstörtes Deutschland, stellvertretend hier die populären Zeppelin-Hallen. En passant können in dieser ersten Viertelstunde sämtliche Konflikte, die die Protagonisten zu überwinden haben, antizipiert werden: Laborant Engelbrecht verbrennt die Vollmacht für das Bankkonto, die er später fälschen muss, um die Fabrik zu retten. Die sagenhafte kriegswichtige Legierung, an der deutsche Forscher in Verkörperung Gildemeisters unermüdlich arbeiteten, wird ebenso ausführlich erläutert.

Verhandlung der Weimarer Republik: Es ist unschwer zu erraten, dass die folgenden Ereignisse in Deutschland, bei denen die Haupthandlung nun einsetzt, sämtliche Stereotype und Klischees der Weimarer Republik bebildern, die im Nationalsozialismus zur „Systemzeit“ wurde. Victor Klemperer beschreibt in seiner *Lingua Tertii Imperii* eindrucksvoll den negativ konnotierten System-Begriff im nationalsozialistischen Sprachgebrauch, der vor allem zum positiv besetzten Organischen des herrschenden Staates abgegrenzt wird.³

Bemerkenswert auf der Bildebene ist zunächst vor allem eine Szene in einem Lokal: eine halbnackte Tänzerin, verruchte Frauen, steter Handel mit Drogen, Schmuck und deutschem Eigentum, das an ausländische Kapitalisten verhökert wird. Der Film entfaltet in diesen Szenen nicht nur alle denkbaren Klischees, sondern auch Schauwerte für sein Publikum. Dieses Lokal wird am Ende des Films noch einmal auftauchen. Brave Polizisten melden verdattert ihrem Vorgesetzten, der als Gast anwesend ist: „Verzeihung, Herr Polizeipräsident!“ Für das zeitgenössische Publikum rekurriert das nicht nur auf ein diffamierendes Zurschaustellen einer korrupten Oberschicht in der Zeit, vielmehr deutet diese Szene auf die antisemitische Schmähkampagne, die der Gauleiter Joseph Goebbels am Ende der 1920er Jahre gegen den jüdischen Polizeivizepräsidenten Dr. Bernhard Weiß inszenierte.⁴

Parallel zur Rettung der Fabrik durch Engelbrecht ist die Geschichte des in Frankreich nach seiner Legierung fahndenden Gildemeisters montiert, die den Hauptteil des Films, den Kampf um die Fabrik, dramatisch unterfüttert. Interessant erscheint hier allerdings einzig, dass der Abenteurer Gildemeister letztlich ein trotziger Ich-bezogener Charakter bleibt, den erst die Liebe der treu wartenden Barbara ganz am Ende eines Besseren belehren kann. Das wertet den Abenteurer latent ab.⁵ Allerdings wird diese kleine Irritation in der Schluss-Apotheose aufgelöst: Die Protagonisten stehen vereint mit Barbara am Fenster und bezeugen ihr ‚weiterkämpfendes Soldatentum‘. Draußen rauchen eifrig die Schornsteine der Industrie-Anlagen. Wer erinnerte da

³ Victor Klemperer: *LTI – Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart: Reclam, 2007, S. 132ff.

⁴ Vgl. Dietz Bering: *Der Kampf um Namen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang neben der Namenskampagne, infolge derer Bernhard Weiß mit dem antisemitisch aufgeladenen Vornamen „Isidor“ identifiziert und provoziert wurde, dass der eigentliche Vizepräsident in den Angriff-Artikeln Goebbels' und schließlich in der öffentlichen Wahrnehmung zum Polizeipräsidenten gemacht wurde, vgl. u.a. ebd., S. 246 und 254.

⁵ Eine solche leicht gebrochene männliche Hauptfigur findet sich auch mit René Deltgen als Dr. Meinhardt in Rabenalts *Fronttheater* (1942), vgl. Einführung *Fronttheater*.

nicht den Abschlussmonolog des von Emil Jannings verkörperten Besitzers der Clausen-Werke in *Der Herrscher* (1937, R: Veit Harlan)?

Mit dem Film *Der Herrscher* eint *Flucht ins Dunkel* auch ein zweites Moment: Es gilt, den „sozialistischen Impetus“ zu beachten, der der Hauptfigur Engelbrecht in den Mund und in seine Figurenhaltung gelegt wird. Hier reklamiert der Film in seiner Lesart von vorbildhafter Geschichte eine Haltung, die nicht nur politisch seit den Auseinandersetzungen um den sozialrevolutionären Flügel der NSDAP und der Ermordung Gregor Strassers 1934 obsolet geworden ist. Er reklamiert einen ‚Sozialismus‘, der seit 1933 ausschließlich für die arische Volksgemeinschaft auf Kosten Verfolgter durchgesetzt wurde. Wochenschau, Dokumentar- und Spielfilm sind hier wichtige Mittler. Wie etwa Frank Maraun in seinem Leitartikel *Deutscher Sozialismus im Film* 1940 darlegt: „Sehr viele Menschen auf deutscher Erde, mußten sich innerlich einen Ruck geben, sie mußten umlernen, eine neue Einstellung zu ihren Mitmenschen und zur gesamten Umwelt zu gewinnen, damit dies alles geschaffen werden konnte. Sie mußten den deutschen Sozialismus seelisch realisieren.“⁶

So sind die zwei männlichen Protagonisten auch in unserem Film vor allem Stellvertreter von Haltungen und Vorbildern: Gildemeister ist mutiger Abenteurer, Engelbrecht unermüdlicher Forscher, die Verlobte treu wartend. Genauso sind Ambivalenzen bei allen weiteren Figuren ausgeschlossen. Selbst die Franzosen erweisen sich im Film als Vertreter eines offensichtlich übernationalen Soldatentums. Sie alle werden kontrastiert durch korrupte Antagonisten, etwa den intriganten Fabrikdirektor Dr. Wrede. Die strikte Schwarz-Weiß-Zeichnung der Figuren ist auch das Einzige, was bereits die zeitgenössische Kritik bemängelte: „Viele spannende Szenen täuschen nicht über die Tatsache hinweg, daß dieser Film im Grunde genommen undramatisch ist. Die Guten sind ungeheuer gut, die Schlechten grundverdorben. Das kraß skizzierte Leben bedrückt, die verworrenen Gefühle finden keinen Widerhall.“⁷ Abseits dieser kritischen Bemerkung in der Zeitschrift *Der Film* ist die Filmkritik, die bereits seit 1936 durch staatlichen Erlass zur Filmbetrachtung schrumpfte,⁸ voll des Lobes: Für die darstellerischen Leistungen etwa Hertha Feilers und Joachim Gottschalks unter Rabenalts Regie. Vor allem aber würdigt sie den „Vorzug des Drehbuches, „daß [...] hier nicht nur von Erfindungen geredet, sondern der Zuschauer [...] an der Zerreißmaschine ihren praktischen Werdegang [erlebt].“⁹ Arbeit und Volksgemeinschaft hypertrophiert im Film. Die Legierung, um die es hier und im Film geht, ist eine der Kontinuitäten des NS-Films.

Der Regisseur selbst rühmte in seinen Reflexionen zum eigenen Filmschaffen 1942 *Flucht ins Dunkel* noch als „apokalyptische Vision von Kriegs- und Nachkriegszeit“. Rabenalt macht vor

⁶ Frank Maraun: Deutscher Sozialismus im Film, in: *Der Deutsche Film*, Nr. 11, 1940, 4. Jg.

⁷ Hans-Walther Betz: Flucht ins Dunkel, in: *Der Film*, 21.10.1939, Nr. 42, 24. Jg.

⁸ Vgl. u.a.

⁹ Georg Herzberg: Flucht ins Dunkel, in: *Film-Kurier*, Nr. 243, 18.10.1939, 21. Jg.

allem einen kaum explizierten dokumentarischen Ansatz stark: „Auf eine besonders tendenziöse Ausrichtung konnte verzichtet werden, sofern man nur unerbittlich sachlich blieb und leidenschaftslos über Hell und Dunkel referierte. Die objektive Berichterstattung mit dem unbedingten Mut zur grausamen, sittengeschichtlichen Schilderung musste gerade das Fehlen eigener Stellungnahme zur Demonstration werden.“¹⁰ Abseits der martialischen Sprache: Leni Riefenstahl hätte eine derartige Einschätzung ihres Filmschaffens nach 1945 zweifelsohne unterschrieben. Interessant dabei ist natürlich, dass Rabenalt selbst zuvor sämtliche inhaltliche Klammern, die ich kurz am Film aufgezeigt habe, durchaus erwähnte. Ob der ästhetisch und künstlerisch durchaus gebildete Regisseur hier einem bewusst distanzierenden oder einem unbewusst affirmativen Gestus folgte, werden wir heute nicht mehr sicher beantworten können.

Filmschaffende: Rabenalt inszenierte mit *Flucht ins Dunkel* seinen elften abendfüllenden Spielfilm.¹¹ 1933 erhielt der avantgardistische Opernregisseur zunächst Berufsverbot, debütierte aber bereits im darauffolgenden Jahr mit der Komödie *Pappi* beim arisierten deutschen Film. 1939 erlebte er als Filmregisseur sein bis dato premierenreichstes Jahr.¹² Nach 1945 wird Rabenalt das bundesdeutsche Unterhaltungskino prägen. Vor allem aber etabliert er sich als einer der wortgewaltigen Apologeten eines sogenannten „unpolitischen Unterhaltungsfilms“ im „Dritten Reich“. In seinen Betrachtungen „von einem, der dabei war, ohne dazuzugehören“ – wie er sich selbst in den Diskurs einführt – erwähnt er *Flucht ins Dunkel* logischerweise nicht.¹³

Darüber hinaus vereint *Flucht ins Dunkel* auf der Ebene der Filmschaffenden zeitgeschichtlich Banalität und Tragik der Filmproduktion im Nationalsozialismus. Im Drehstab finden sich altgediente Routiniers: Hinter der Kamera Oskar Schnirch, das Drehbuch schrieb Philipp Lothar Mayring. Für den Hauptdarsteller Ernst von Klipstein in der Rolle des unerschrockenen Gildemeister sehen werden, beginnt in diesen Jahren seine Karriere. Er spielte bereits zuvor bei seinem Filmdebüt mit Gottschalk in *Aufruhr in Damaskus* (1939, R: Gustav Ucicky). Den intriganten Bösewicht dieser Geschichte, Dr. Wrede, gibt Paul Hoffmann, der im Kino der 1950er Jahre ironischerweise auf den jovialen „Typ Generaldirektor“ abonniert sein wird.¹⁴ Am bekanntesten ist heute sicher noch die weibliche Hauptdarstellerin, Hertha Feiler: Sie debütierte 1937 beim österreichischen Film und spielte kurz darauf unter der Regie ihres späteren Ehemannes Heinz Rühmann in *Lauter Lügen* (1938).

¹⁰ Arthur Maria Rabenalt: *Film im Spiegel*. Amsterdam (Selbstverlag), 1942, S. 129f.

¹¹ Daneben die drei Kurzfilme *Schwarz und Weiß*, *Rosemarie will nicht mehr lügen* und *Modell Lu*. Insgesamt inszeniert Rabenalt bis 1945 über 20 abendfüllende Spielfilme. Am bekanntesten und in der deutschen Filmgeschichtsschreibung immer wieder thematisiert ist sein Ufa-Film ... *reitet für Deutschland* (1941).

¹² Neben dem Film des heutigen Abends wurden *Männer müssen so sein* und *Johannisfeuer* 1939 uraufgeführt – daneben begannen im Herbst die Dreharbeiten zu der Komödie *Weißer Flieder*.

¹³ Arthur Maria Rabenalt: *Film im Zwielicht*. München: Copress-Verlag, 1958, S. 7. *Flucht ins Dunkel* wird in seiner Apologetik lediglich wegen der herausgeschnittenen Szene zwischen Gildemeister und einem französischen Fabrikbesitzer mit „völkerversöhnender Tendenz“ knapp erwähnt, vgl. ebd. S. 35.

¹⁴ Vgl. Kay Weniger: *Das große Personenlexikon des Films*. Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf, 2001, Bd. 4, S. 15.

Ganz anders die tragische Geschichte des zweiten männlichen Hauptdarstellers, Joachim Gottschalk. Als Engelbrecht „gestaltet [er] mit sparsamen Mitteln den Kampf eines Mannes, dem es nicht um Ruhm und Verdienst, sondern um Höheres geht“, lobte Georg Herzberg nach der Premiere im *Film-Kurier*.¹⁵ Nur zwei Jahre später, im November 1941 werden der Volksbühnen-Schauspieler und seine nach Nürnberger Rassegesetzen jüdische Ehefrau Meta mit dem gemeinsamen Sohn Michael in Berlin Selbstmord begehen. Dem Schauspieler drohte der Einzug in den Krieg und seiner Frau die Deportation.¹⁶

Kurt Maetzig hat ihnen mit der DEFA-Produktion *Ehe im Schatten* 1947 ein filmisches Denkmal gesetzt. Für den Regisseur Rabenalt diente die Geschichte um Gottschalk nach 1945 vor allem als Indiz seines persönlichen Anstands: Rabenalt malt in seinem Goebbels-Buch die persönliche Freundschaft mit der Familie reich aus und schildert einen Rettungsversuch von Gottschalks Filmfreunden (zu denen er selbstverständlich gehörte).¹⁷ So offenbart der Film nicht nur in seiner einseitig diffamierenden Lesart von Geschichte eine dezidiert nationalsozialistische Prägung. In seinem selbstsüchtigen Reklamieren einer sozialistischen, deutschen Haltung gibt das Schicksal Gottschalks preis, auf wessen Kosten sie wirtschaftete.

¹⁵ Georg Herzberg: *Flucht ins Dunkel*, in: *Film-Kurier*, Nr. 243, 18.10.1939, 21. Jg.

¹⁶ Zur Geschichte Gottschalks, vgl. Edi Webber-Fried (Hrsg.): *Joachim Gottschalk. Dem Gedenken eines deutschen Schauspielers*. Cottbus, 1956; Ulrich Liebe: *Verehrt, verfolgt, vergessen. Schauspieler als Naziopfer*. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1992, S. 63-95.

¹⁷ Vgl. Arthur Maria Rabenalt: *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*. München, Berlin, 1985, S. 175ff. Insgesamt erscheint Rabenalt die Gottschalk-Tragödie vor allem in Hinblick auf seine eigene Person relevant. Wie ‚frisch‘ die Erinnerung und ‚eng‘ die Freundschaft zeigt sich wohl, wenn er den Gottschalks, die mit ihrem Sohn Michael den Freitod wählten, „wohlgeratene Kinder“ zuschreibt. Diese Episode verziert er mit einem Zitat aus Hipplers Memoiren, das sich bei diesem übrigens nicht auf die von Rabenalt geschilderte Begegnung bezieht, vgl. Fritz Hippler: *Die Verstrickung*. Düsseldorf 1981, S. 225f.