

Was Volk und Führer liebten... Hollywood im Dritten Reich Filmreihe im Zeithauskino

Tarzan the Ape Man / Tarzan, der Affenmensch (USA 1932, R: W.S. Van Dyke)

Filmeinführung vom 3. Juli 2015

Stefanie Mathilde Frank

Folgt man der filmhistorischen Forschung, die bis dato immerhin 44 Tarzan-Verfilmungen seit 1918 für die Kinos in aller Welt listet,¹ handelt es sich bei *Tarzan – the Ape Man* um den „locus classicus der populären Tarzan-Repräsentation“.² Der Darsteller des Urwaldmenschen, Johnny Weissmuller, vormals Goldmedaillen-Gewinner im Schwimmen, wurde „stilbildend für die Verkörperung“ der Figur im Spielfilm.³ Doch im Rahmen dieser Filmreihe soll es weit weniger um die Produktions- oder Wirkungsgeschichte des Films gehen: Stattdessen steht die deutsche Erstaufführung am Ende der Weimarer Republik und das Verbot am Beginn der NS-Zeit im Mittelpunkt: Am 25. März 1932 feierte dieser erste Tonfilm der Tarzan-Reihe in New York Premiere. Durch die US-amerikanischen Kinos erklang der berühmte Schrei des Affenmenschen. Am 10. Januar 1933 lief die MGM-Produktion in Deutschland an. Nach der Erstaufführung im Berliner Primus-Palast jubelte der Kritiker des *Film-Kuriers* noch:

„Die Amerikaner haben ihre Heldensage und nur sie können so erzählen, fern von allen Bedenken, so jungenfrisch drauflos, so gigantisch in den Ausmaßen und in dem Aufwand. Das ist anders aufgebaut als die deutsche Karl-May-Welt, hier geht’s ins Ungeheure. Elefanten gehorchen dem Schrei Tarzans, sie eilen, stürmen herbei und reißen wie im unvergeßlichen Changfilm ein Dorf der Pygmäen erbarmungslos ein.“⁴

Der „Changfilm“ war ein semi-dokumentarischer Abenteuerfilm aus dem Jahre 1927.⁵ Auch in *Tarzan* fallen einige Rückprojektionen von afrikanischen Stämmen und Dschungel-Natur ins Auge. Sie stammen aus einer Afrika-Expedition des Regisseurs von 1929⁶ – gewissermaßen das „Basis-Material“ des Tarzan-Films. Das Lob der amerikanischen Besonderheit des Films, die die zitierte Rezension heraus stellte, wurde im Zuge der nationalsozialistischen Filmpolitik zum Verbotgrund. Noch im Monat der *Tarzan*-Premiere

1

Norbert Neumann: „Der Tarzan-Stoff“, in: Bodo Traber, Hans-Jürgen Wulff (Hg.): *Filmgenres: Abenteuerfilm*. Stuttgart, 2004, S. 118-125, hier: S. 119.

2 Shane Denson: „Tarzan und der Tonfilm. Verhandlungen zwischen ‚science‘ und ‚fiction‘“, in: Gesine Krüger, Ruth Mayer, Marianne Sommer (Hg.): *„Ich Tarzan.“ Affenmenschen und Menschenaffen zwischen Science und Fiction*. Bielefeld, 2008, S. 113-130, Zitat S. 120. Vgl. auch Vinzenz Hediger: „Was will Jane im Dschungel? Film als Medium der Primatologie von Tarzan bis Jane Goodall“, in: Krüger/Mayer/Sommer 2008, S. 60.

3 Neumann 2004, S. 124.

4 „Tarzan“, in: *Film-Kurier* vom 10.1.1933.

5 *Chang: A Drama of the Wilderness* (USA 1927, R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack).

6 Denson 2008, S. 124.

wurde Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannt, die ersten Gleichschaltungsmaßnahmen und Verfolgungen begannen. Sie waren flankiert vom vorauseilenden Gehorsam des Ufa-Konzerns, der nicht nur seine Themenplanung im März 1933 auf ‚nationale Stoffe‘ ausrichtete,⁷ sondern auch bereits in der Vorstandssitzung vom 29. März 1933 über die Entlassung seiner jüdischen Mitarbeiter verfügte.⁸ Mitte März war zwar per Erlass das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) gegründet worden, aber erst im Herbst wurde die Reichsfilmkammer (nach dem „Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933“)⁹ feierlich eröffnet. Im Februar 1934 trat dann das novellierte Reichslichtspielgesetz in Kraft. Wenige Tage später wurde *Tarzan* gemäß der neuen Leitlinien verboten: Am 2. März 1934 entschied Dr. Ernst Seeger, Leiter der Filmoberprüfstelle, auf Antrag des württembergischen Innenministeriums. Nach den Recherchen Ben Urwands verlas Seeger zunächst nach der Sichtung eine Zusammenfassung der Filmhandlung und die Vertreter des Ministeriums trugen die Gründe für ihren Verbotsantrag vor. Diese waren etwa, dass der Film eines jener „Africa-pictures“¹⁰ sei,

„die durch bewußte und raffinierte Hervorhebung der Grausamkeiten im Kampf des Menschen mit den wilden Tieren und dieser untereinander den Kitzel sadistischer Instinkte der Zuschauer zu erregen geeignet seien. [...] Die tierquälnerische Verwendung von Tieren sei eine Kulturschande, der im neuen Deutschland [...] ein Riegel vorgeschoben sei.“¹¹

7

Felix Moeller: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin, 1998, S. 155.

⁸ Vgl. u.a. „Niederschrift der Ufa-Vorstandssitzung vom 29.3.1933“, abrufbar unter: <http://www.filmportal.de/material/der-ufa-vorstand-zum-ausschluss-der-juedischen-mitarbeiter> (Stand 1.9.2015)

⁹ Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme*. Berchtesgaden, Berlin, 1992, Bd. 4, S. 222ff.

¹⁰ Ben Urwand: *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge/Mass., London, 2013, S. 129. Eine ausführliche Wiedergabe des Einwands: Vgl. Ebd., S. 129f.

¹¹ Zitiert nach: Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz: der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier, 1999, S. 77.

Neben den auffälligen Begrifflichkeiten wie die „tierquälerische Verwendung von Tieren“ als „Kulturschande“ rekurrierte dieser Antrag zunächst auf eine entsittlichende Wirkung – ein Wirkpassus, den sowohl das Lichtspielgesetz von 1932 als auch das von 1934 beinhalteten. Anschließend aber konnte nicht – wie eigentlich im Verfahren üblich – der MGM-Vertreter auf die Vorwürfe antworten. Stattdessen wurde eine „notwendige“ zweite Meinung verlesen,¹² eine schriftliche Stellungnahme des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda:

„Im nationalsozialistischen Staate werde mit allen Kräften daran gearbeitet, in der öffentlichen Meinung für eine Gattenwahl unter höchsten Anforderungen das Verantwortungsbewußtsein zu wecken. Auch die Begriffe von Ehe, Weibtum und Mutterschaft würden wieder zu Ehren gebracht werden und von der oberflächlichen, ganz auf das Sexuelle abgestellten Verzerrung durch die vergangene Epoche mit vieler Mühe befreit. Ein Film, der das rein Triebhafte in den Vordergrund stelle, in seiner Tendenz darauf hinauslaufe, daß ein Urwaldmensch, ja selbst ein Affe, edelster Seelenregungen fähig und als Ehepartner würdig sei, laufe den bevölkerungspolitischen Tendenzen des Nationalsozialismus entgegen.“¹³

Eine Prüfung der Argumente erübrigte sich für den Leiter der Oberprüfstelle mit diesem offiziellen Einwand, der das „gesunde Rasseempfinden“ betraf und damit deutlich politischer wurde. Seeger verbot den Film. Wenig überraschend folgte drei Monate später das Verbot für die Fortsetzung *Tarzan and his Mate* (1934, R: Cedric Gibbons).

Man kann *Tarzan* zweifelsohne als „ersten Testfall des neuen Gesetzes“ begreifen.¹⁴ Damit rückt aber meines Erachtens eine Kontinuität zur Weimarer Republik in den Hintergrund. Schon im ministerialen Entscheidungsträger für das Verbot scheint Beständigkeit auf: Ernst Seeger war bereits seit 1924 Leiter der Filmoberprüfstelle Berlin. Bekanntheit erlangte er vor 1933 durch das Verbot von *Im Westen nichts Neues* (1930, R: Lewis Milestone). Mit Wirkung zum 1. April 1933 bekleidete Seeger weitere Ämter: Er leitete nun zusätzlich sowohl die Kontingentstelle als auch die Abteilung Film im Propagandaministerium.¹⁵ Auch andere Beamte der Zensur setzten ihre Karrieren fort, etwa der Leiter der Prüfstelle, Heinrich Zimmermann, oder Arnold Bacmeister.¹⁶ Der politische Einschnitt 1933, Verfolgung und Ausgrenzung wie auch die Filmverbote sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass die nationalsozialistischen Machthaber vor allem durch Details radikalisieren konnten, was bereits am Ende der Weimarer Republik in den Filmgesetzen und -verordnungen angelegt war. Verboten wurden 1934 nicht allein US-amerikanische Filme. Die Zensur „wilderte“ ebenso im deutschen Filmangebot, ohne dass sich hier eine Linie ausmachen ließe, wie ich später noch ausführen werde.

Die juristische Basis betrifft für unser Thema konkret die Verbotsgründe des Reichslichtspielgesetzes von 1934 und die Einfuhrkontrolle US-amerikanischer Filme – die sogenannten Kontingente. Noch bis 1924 war der Filmimport Ländersache. Erst 1925 wurde auf Drängen der deutschen Filmwirtschaft das sogenannte „Kompensationssystem“ beschlossen: Auf jeden importierten Titel musste ein deutscher kommen. Es entstanden zahlreiche „Quota-Quickies“, die wegen mangelnder Qualität nie aufgeführt

¹² Zum Verfahren, vgl. Urwand 2013, S. 128ff.

¹³ Zitiert nach: Spieker 1999, S. 77.

¹⁴ „One year after coming to power, the Nazis introduced a new film law in Germany, and *Tarzan* was going to be the new law's first test case,“ Urwand 2013, S. 129.

¹⁵ Klaus-Jürgen Maiwald: *Filmzensur im NS-Staat*. Dortmund, 1983, S. 71ff.

¹⁶ Moeller 1998, S. 314.

wurden, sondern allein der Statistik dienten.¹⁷ Diese Möglichkeit eröffnete sich, weil ab Januar 1925 die amerikanischen Filmproduktionsfirmen Tochtergesellschaften in Deutschland gründen und damit „deutsche“, d.h. nach damaligen Bestimmungen deutschsprachige Filme produzieren konnten. Für das Deutsche Reich entstand in der Außenhandelsbilanz für Filmlicenzen zwischen 1924 und 1927 ein Passiv von 19 Millionen Reichsmark.¹⁸ Am 1. Juli 1928 trat daraufhin eine Kontingentverordnung in Kraft, die die Einfuhrquote für ausländische Filme auf dem deutschen Markt abhängig von der Größe eines deutlich strenger reglementierten deutschen Angebots regelte.¹⁹ Tatsächlich ging damit der Anteil der US-Filme zurück: Waren es 1928 noch 199 Filme, sank die Zahl bereits 1929 auf 142.²⁰ Tendenz fallend, wobei die sinkenden Importziffern zugleich auch einen dezidiert filmwirtschaftlichen Hintergrund am Ende der 1920er- bzw. am Beginn der 1930er-Jahre hatten: Die Etablierung des Tonfilms, die die Filmindustrie vor neue Probleme bei der Internationalität ihrer Filme stellte.²¹ 1932 waren es nur noch 55 Filme aus den USA. Dieser Einschnitt resultierte auch aus der Notverordnung von 1931, wonach etwa das Blind- und Blockbuchen (d.h. der Verleih der Filme ohne vorherige Sichtung bzw. die Vertragsunterzeichnung im Paket) untersagt wurde. Ohne Ihnen die Einzelheiten der Vergabe der Importlicenzen zumuten zu wollen:²² Die Quantität US-amerikanischer Filme auf dem deutschen Markt fiel beinahe kontinuierlich seit 1929.²³ Die „Verordnung über die Vorführung ausländischer Bildstreifen“ vom Juni 1932 verlängerte das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda schlicht. Sowohl 1933 als auch 1934 blieb es so bei einer Importziffer von 105 Filmen aus dem Ausland.²⁴ Übernommen wurde auch die Definition „ausländischer Bildstreifen“ *ex negativo* als nicht-deutsche Bildstreifen, die an die Staatsangehörigkeit der Mitwirkenden, d.h. Produktion und Filmschaffende geknüpft war.²⁵ Die grundlegenden Änderungen betrafen Details, etwa die Zuständigkeit des RMVP anstelle des Reichsministeriums des Innern.²⁶ Vor allem aber mussten

¹⁷ Speiker 1999, S. 22.

¹⁸ Die Zahlen (sowie einige Denkanregungen für diesen Vortrag) stammen aus dem unveröffentlichten Aufsatz „Zum Problem der Filmkontingentierung in Deutschland am Ende des Kaiserreiches bis zum Beginn der faschistischen Diktatur“ von Wolfgang Mühl-Benninghaus, dem ich an dieser Stelle sehr, sehr herzlich danken möchte.

¹⁹ Ein deutscher Spielfilm musste nunmehr eine Mindestlänge von 1500m aufweisen und seine Herstellungsdauer mindestens 14 Ateliertage betragen haben.

²⁰ Speiker 1999, S. 23.

²¹ „Zum Problem der Internationalität“, vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Das Ringen um den Tonfilm*. Düsseldorf, 1999, S. 241ff.

²² Ausführlich dazu: Speiker 1999, S. 25f. Mit der Einführung des Tonfilms wurde zudem zwischen Tonfilm- und Stummfilmlicenzen unterschieden, vgl. Mühl-Benninghaus 1999, S. 349.

²³ Ausnahmen sind die Jahre 1931 und 1933, in denen sich der Import um 6 bzw. 9 Filme steigerte, um aber in den darauffolgenden Jahren unter die Zahlen des jeweiligen Vorjahres zu sinken. Ähnliche Schwankungen sind auch in den Jahren 1935, 1936 und 1937 zu beobachten, vgl. Speiker 1999, S. 337.

²⁴ Speiker 1999, S. 86.

²⁵ Vgl. „Verordnung über die Vorführung ausländischer Bildstreifen v. 28.2.1930“, in: Ernst Seeger: *Reichslichtspielgesetz in der Fassung der Gesetze vom 23. Dezember 1922 und 31. März 1931 sowie der 3. Notverordnung vom 6. Oktober 1931 nebst den Ausführungs- und Kontingentbestimmungen sowie der Gebührenordnung vom 25. November 1921 (in der Fassung der Verordnungen vom 16. November 1923 und 6. Juli 1929)*. Berlin, 1932.

²⁶ Die allerdings bereits mit der Definition der „Verordnung des Reichskanzlers über die Aufgaben des RMVP“ vom 30.6.1933 amtlich war, vgl. *Die Gesetze und Verordnungen für das deutsche Filmwesen. Vom 13. März bis 24.*

nun alle Mitwirkenden nach den neuen Rassekriterien „Deutsche“ sein. Im amtlichen Kommentar von Ernst Seeger hieß es: „Die Beschäftigung nichtarischer Filmschaffender bedarf daher künftig ebenso wie diejenige von Ausländern der Genehmigung [...]“.²⁷ Damit war nicht nur – wie bereits seit 1932 – der gesamte österreichische, deutschsprachige Film von den Kontingentbestimmungen betroffen, sondern es wurden zugleich jüdische Filmschaffende systematisch ausgegrenzt.

Nun könnte man natürlich argumentieren, dass eine Verschärfung der Kontingentbestimmungen schon durch die Novellierung des Reichslichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934 unnötig wurde. Das erste Reichslichtspielgesetz im Deutschen Reich trat bereits 1920 in Kraft, es wurde mehrere Male novelliert, vor 1934 zuletzt 1932. Die grundlegenden Änderungen von 1934 – etwa die Vorzensur durch den Reichsfilmdramaturgen – betrafen aber vor allem die Filmherstellung in Deutschland.²⁸ Wichtiger sind in unserem Kontext die Veränderungen in Bezug auf Verbotgründe in Paragraph 7:

„Die Zulassung ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung eines Filmes geeignet ist, lebenswichtige Interessen des Staates oder die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das nationalsozialistische, religiöse, sittliche oder künstlerische Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden.“²⁹

Entscheidend ist der Passus, dass Spielfilme das „nationalsozialistische, sittliche oder künstlerische Empfinden“ nicht verletzen dürften. Diese drei Verbotgründe sind neu; alle anderen listete auch schon das Gesetz von 1932 in Paragraph 1.³⁰ So unscheinbar die Formulierungen scheinen, öffneten sie das Tor, sowohl aus Geschmacks- als auch aus politischen Gründen, Verbote auszusprechen. Letzteres kam im Falle von *Tarzan* zum Tragen. Die Diskussion bei der Oberprüfstelle erübrigte sich mit der politischen Stellungnahme des RMVP zwingend. Die Verletzung des „nationalsozialistischen Empfindens“ zielte insgesamt aber vor allem auf Filme mit jüdischen Mitwirkenden.³¹ Das belegen bestens die publizistischen Angriffe auf Elisabeth Bergner und das Verbot von *Katharina die Große* (1934, R: Paul Czinner).³² Dennoch sind in der Übergangszeit durchaus weiterhin jüdische Darsteller auf den reichsdeutschen Kinoleinwänden zu sehen, die Rezensionen loben und schweigen.³³

Blickt man zusätzlich auf die Verbote und Zulassungen des Jahres 1934, wird zugleich klar, dass sich nur begrenzt Systematik erkennen lässt. Rein quantitativ ragt das Jahr heraus: 1934 werden insgesamt 36 US-

August 1933 (zusammengestellt von Ministerialrat Dr. Seeger, Leiter der Abteilung Film im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda). Berlin, 1933, S. 5ff.

²⁷ Ebd., S. 30.

²⁸ „Das Lichtspielgesetz vom 16.2.1934“, in: Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme 1934*. Berlin, Berchtesgaden, 1993, S. 250-255.

²⁹ Ebd., S. 250.

³⁰ „Das Lichtspielgesetz vom 12.05.1920 in der Fassung vom 6.10.1931“, in: Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme 1932*. Berlin, Berchtesgaden, 1990, S. 288.

³¹ Vgl. Maiwald 1983, S. 92.

³² Ausführlicher zu den Angriffen der NS-Presse: Klaus Völker: *Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin*. Berlin, 1990, S. 278ff.

³³ Beispielsweise konnte – obgleich ebenfalls nach einigen Kämpfen mit der deutschen Filmzensur – am 8. Februar 1935 *Frühjahrsparade* (R: Geza von Bolvary) in Berlin uraufgeführt werden, dessen Hauptdarstellerin, Franziska Gaal, nach den Definitionen der Nationalsozialisten ebenfalls Jüdin war.

amerikanische und 26 deutsche Spielfilme verboten.³⁴ Die Zahlen fallen aber auch darum so hoch aus, da – wie *Tarzan* exemplarisch vorführt – aus beiden Ländern zahlreiche vormals zugelassene Filme nun verboten wurden. Der bekannteste Widerruf ist zweifelsohne *Im Westen nichts Neues* (Universal), welcher schon in der Weimarer Republik von den Nationalsozialisten angegriffen worden war und 1933 endgültig Vorführungsverbot erhielt. Die „spektakulären Absetzungen“³⁵ deutscher Spielfilme des Jahres 1934 sind *Ein Kind, ein Hund, ein Vagabund* (R: Arthur Maria Rabenalt) und *Die Liebe siegt* (R: Georg Zoch), beides 1934 gedrehte Verwechslungskomödien. Sie werden von Goebbels – trotz der im Reichslichtspielgesetz von 1934 verpflichtenden Vorzensur der Drehbücher – als „unkünstlerische, seichte und geschmacklose Machwerke“ in der Filmpublizistik denunziert und später nach Schnittauflagen auch wieder freigegeben.³⁶ Der Blick auf die Zensurpraxis amerikanischer Spielfilme offenbart vor allem Verbote für Filme mit Gewalt- und Schockeffekten, die primär Gangsterdramen wie *Scarface* betrafen. Ebenso zahlreich waren die Aufführungsverbote für Horrorproduktionen: *Murders in the Zoo*, *Dr. Jekyll and Mr Hyde*, *Island of Lost Souls* oder *The Invisible Man*.³⁷ Kohärent aber war das Vorgehen nicht: *King Kong*, 1933 in Deutschland erstaufgeführt, wurde letztlich nicht verboten. Nach einem Widerspruch der Verleihfirma gegen das Verbot der Filmprüfstelle hob die Oberprüfstelle es unter Schnittauflagen auf.³⁸ Trotz der Radikalisierung der Zensurpraxis lässt sich für das Filmangebot zunächst eine geduldete Vielfaltigkeit konstatieren.³⁹ Nicht nur die Machthaber konnten darauf zurückgreifen, auch für das Filmpublikum entstand so eine Kontinuität. Die Rolle der amerikanischen Spielfilme bringt Jens Eder auf die Formel „Publikumsliebbling und ideologischer Gegner zugleich“.⁴⁰ Doch über die Beliebtheit von Filmen aus den USA gehen die Zahlen und Forschungsergebnisse durchaus auseinander: Markus Spieker weist in seiner Studie *Hollywood unterm Hakenkreuz* eine überaus große Popularität nach. Er wertete hierfür die *Top Ten* der Berliner Erstaufführungstheater aus.⁴¹ Joseph Garnarcz dagegen kommt in seiner 2013 erschienenen Arbeit *Hollywood in Deutschland* zu dem Ergebnis, dass es eine klare Präferenz des einheimischen Publikums für deutsche Filme gab, auch wenn seine Auswertungen nur die Spielfilme bis zum Verleihjahr 1931/32 listet.⁴² Sie werden in den jeweiligen Anhängen zum Teil völlig andere Filme finden, denn Garnarcz bearbeitete die Erfolgslisten des *Film-Kuriers*. Seine Quellengrundlage waren Rückmeldungen der Kinotheaterbesitzer im gesamten Deutschen Reich. Das deutet darauf hin, dass die Beliebtheit amerikanischer Filme vor allem ein Phänomen der Großstädte war. Gewissermaßen spiegelt

³⁴ Spieker 1999, S. 343.

³⁵ Moeller 1998, S. 315.

³⁶ Moeller 1998, S. 315.

³⁷ Spieker 1999, S. 75 und 344ff.

³⁸ Aufgrund „rassenhygienischer“ Argumente mussten alle Szenen entfernt werden, „in denen das schreiende Mädchen in der Hand des King Kong gezeigt wird“, vgl. Spieker 1999, S. 75.

³⁹ Vgl. auch Astrid Pohl: *TränenReiche BürgerTräume. Wunsch und Wirklichkeit in deutschsprachigen Filmmelodramen 1933-1945*. München, 2010, S. 49.

⁴⁰ Jens Eder: „Das populäre Kino im Krieg. NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film*. München: Fink, 2004, S. 379-416, Zitat S. 381.

⁴¹ Spieker 1999, S. 338, Erfolgslisten im Anhang, vgl. S. 228-240.

⁴² Joseph Garnarcz: *Hollywood in Deutschland*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2013, S. 185ff.

das auch die Verbotsgeschichte des *Tarzan*-Films: Der Antrag kam aus Württemberg, der Berliner *Film-Kurier* hatte den Film gelobt, denn:

„wieder folgen die Zuschauer atemlos, hören gebannt zu. Die Sehnsucht nach einer Fabelwelt dominiert in dieser abenteuerlich bunten Geschichte [...] Wer fragt hier beim Spielfilm nach Wahrscheinlichkeit, wo der Urwald mit wildem Getier voll Phantastik erfüllt wird? Wir sind keine Zoologen, die genau nachprüfen müssen. Das ist etwas Großartiges für große und kleine Jungens [...]“⁴³

Nach Wahrscheinlichkeiten sollte man bei *Tarzan* besser nicht fragen. Aber bevor dieses durchaus rasante Dschungel-Abenteuer beginnt, das – klassische Hollywood-Dramaturgie – nach 30 Minuten zunehmend Fahrt aufnehmen wird, sei gefragt: Wirken im Film die auf alles schießenden Weißen nicht bedrohlicher als jeder Kampf Tarzans und die Angriffe der Tiere nicht seltsamer als die Liebe zwischen Jane und dem Affenmenschen, die die Verbotgründe lieferten?

Tarzan the Ape Man

USA 1932, R: W.S. Van Dyke, B: Cyril Hume, Ivor Novello, K: Harold Rosson, Clyde De Vinna, D: Johnny Weissmuller, C. Aubrey Smith, Maureen O'Sullivan, 100' · 35 mm, Originalfassung mit französischen und flämischen Untertiteln, Kopie: Cinématèque Royale de Belgique, Brüssel

⁴³ „Tarzan“, in: *Film-Kurier* vom 10.1.1933.