

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

# Desire / Sehnsucht (USA 1936, R: Frank Borzage)

Filmeinführung vom 19. Juli 2015

Philipp Stiasny

### Remade in Hollywood

In Studien zum Film im „Dritten Reich“ wird verschiedentlich hervorgehoben, wie sehr sich doch das deutsche Kino unter der Leitung von Propagandaminister Joseph Goebbels an Hollywood orientiert hat: an seinen Produktionsformen, seinem internationalen Anspruch, seinem Starwesen und seiner heute als klassisch verehrten Dramaturgie und Genrevielfalt. So spricht beispielsweise Karsten Witte in seinem Buch über die Filmkomödie im Dritten Reich von einem „eingedeutschten Amerikanismus“,<sup>1</sup> und Eric Rentschler nennt sein Kapitel über Paul Martins *Glückskinder* (1936) programmatisch „Hollywood Made in Germany“.<sup>2</sup> Tatsächlich bedarf es keiner besonderen Interpretationsfähigkeiten, um in *Glückskinder* ein Gegenstück von Frank Capras *It Happened One Night* (1934) zu erkennen, einer der berühmtesten amerikanischen *Romantic Comedies*, die unter dem Titel *Es geschah in einer Nacht* auch im nationalsozialistischen Deutschland ein Kassenerfolg war.

Eine *Romantic Comedy* war auch die aufwendige Paramount-Produktion *Desire*, die unter dem Titel *Sehnsucht* Anfang April 1936 ebenfalls mit großem Erfolg in den deutschen Kinos startete. In diesem Fall jedoch handelte es sich um das Hollywood-Remake eines deutschen Films: *Desire* erzählt die gleiche Geschichte wie der von Johannes Meyer nach einem Stück von Robert Stemmle und Hans Székely gedrehte Ufa-Film *Die schönen Tage von Aranjuez*, in dem eine raffinierte Perle diebin auf der Flucht von Paris nach Spanien den Weg eines nichtsahnenden, überaus rechtschaffenen und bald schwer in sie verliebten Autoingenieurs kreuzt. Die Premiere des Film fand im September 1933 nur wenige Tage nach der Uraufführung von *Hitlerjunge Quex* statt: Sollte *Hitlerjunge Quex* einen Beweis dafür liefern, dass die Ufa sich politisch-ideologisch dem Nationalsozialismus unterwarf, so schien im mondänen Spiel mit Maskeraden und Geschlechterrollen in *Die schönen Tage von Aranjuez* noch ein wenig die Weimarer Kultur durch. Und weil die Ufa sich keineswegs auf ein regimetreues, deutschtümelndes Parteikino vom Schlage des *Hitlerjunge Quex* festlegte, sondern weiter ein Konzern mit globaler Ausrichtung bleiben wollte, wurde *Die schönen Tage von Aranjuez* gleichzeitig in einer französischen Version namens *Adieu les beaux jours* gedreht. Im Unterschied zu *Desire* endet *Die schönen Tage von Aranjuez* zwar nicht mit einem Happy End für das Liebespaar, doch ansonsten gleichen sich der Handlungsverlauf und die wesentlichen Plotelemente. Auch die Inszenierung der weiblichen Protagonistin, der vom glamourösen Ufa-Star Brigitte Helm gespielten Diebin, erscheint vorbildhaft für *Desire*.

Wenn die beiden Filme dennoch nicht allein in der Sprache und im Tonfall ganz verschieden sind und der amerikanische dem deutschen Film in der Brillanz der Dialoge und der visuellen Inszenierung weit

<sup>1</sup> Karsten Witte: *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin 1995, S. 102.

<sup>2</sup> Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge, Mass. 1996, S. 99.

überlegen ist, so liegt das vor allem am besseren Drehbuch, einer begabteren, einfallsreicheren Regie und einer klugen Produktion. Und nicht zuletzt an den Stars von *Desire*, Marlene Dietrich und Gary Cooper: Zwischen ihnen fliegen die Funken, während es in der Beziehung zwischen Brigitte Helm und ihrem männlichen Partner, dem jungenhaften und etwas steifen Wolfgang Liebeneiner, an Temperatur und Temperament mangelt.

Für Marlene Dietrich bedeutete *Desire* nach Jahren der Zusammenarbeit mit Josef von Sternberg einen Neuanfang. In *Desire* erfindet sie sich neu, lernt ihre eigenen Möglichkeiten neu kennen – und das in einem für sie ungewohnten Genre. Für sie und ihren männlichen Partner bedeutete *Desire* ein Wiedersehen nach vielen Jahren: 1930 hatten Dietrich und Cooper bereits in Dietrichs erstem amerikanischen Film *Morocco* ein fabelhaftes Liebespaar abgegeben – in einem Melodrama, das Dietrichs Ruf als Femme Fatale zementierte. Nun – in *Desire* – spielen beide in einer Komödie Seite an Seite und wirken wie befreit. Dass der Film neben Dietrich und Cooper eigentlich keinen Platz für die Entfaltung anderer Figuren lässt, hat auch mit einem persönlichen Unglück zu tun:<sup>3</sup> Ursprünglich war für die Rolle von Dietrichs Kompagnon, mit dem sie ihre Diebeszüge ausheckt und den in der deutschen Vorlage Gustaf Gründgens verkörperte, ein wirklich großer, schon etwas vergessener Schauspieler vorgesehen: Dietrichs damaliger Liebhaber John Gilbert, einer der Weltstars der Stummfilmzeit. Gilbert war allerdings zu diesem Zeitpunkt bereits von seiner Alkoholsucht gezeichnet und starb kurz vor Drehbeginn. Sein Ersatz, John Halliday, kann leider – anders als Adolphe Menjou in *Morocco* – kein Gegengewicht zu dem Liebespaar bilden. Mit Gilbert hätte Cooper eine Konkurrenz bekommen, die dem Film vielleicht noch eine weitere spannende Dimension gegeben hätte. Kaum auszudenken, wenn es nicht nur zwischen Dietrich und Cooper, sondern auch zwischen Dietrich und Gilbert erotisch auf der Leinwand geknistert hätte – ein Feuerwerk der Blicke! Doch auch ohne Gilbert wurde *Desire* ein hinreißender Film, der *Die schönen Tage von Aranjuez* vergessen ließ.

### Eine Verbeugung

Am Tag nach der deutschen Premiere stimmt der *Berliner Lokal-Anzeiger*, eine damals viel gelesene Boulevardzeitung, ein Loblied auf *Desire* an:

„Was macht diesen Film so sehenswert, so originell, so amüsant und unterhaltsam? Sein Stoff etwa, diese dahingeplauderte, leichte und seichte Komödie um eine gestohlene Perlenkette und den Urlaubsausflug eines jungen Ingenieurs nach Spanien, die gleiche Geschichte, die wir schon einmal in *Die schönen Tage von Aranjuez* erlebten? Nein. Aus diesem Stoff konnte man ebenso nichts machen, wie man hier alles daraus gemacht hat, was überhaupt möglich war. Die Kunst der Regie, die Suggestivkraft, die vom Spielleiter ausgeht, hält nicht nur die Schauspieler gepackt, sondern den Kameramann genau so wie den Beleuchter, erfüllt jeden Mitschaffenden und schafft so bis in das Detail hinein das, was wir Gemeinschaftsarbeit nennen. Weil die Amerikaner sich buchstäblich in einen Stoff, in die Atmosphäre und das Milieu ‚hineinarbeiten‘, entsteht diese souveräne Beherrschung des sachlichen wie menschlichen Materials, die Gesamtleistungen zustande bringt wie die Filme [...] *Es geschah in einer Nacht* oder *Broadway Melody* [...]. Kein Stoff dieser Filme ist mehr als ein durchschnittlicher Vorwurf für ein Lustspiel oder einen Reißer. Und doch war jeder in seiner Art vollendet. [...] Die Welt kann von [...] [den Amerikanern] lernen, wie man Kleinigkeiten mit Grazie und Eleganz zubereiten kann. Der Film *Sehnsucht*

<sup>3</sup> Dazu Steven Bach: *Marlene Dietrich – die Legende, das Leben*. Düsseldorf 1993, S. 277ff.

mit zündend-witzigen, ja fast geistreichen Dialogen gespickt, brillant inszeniert und immer spannend, ist so eine entzückende Kleinigkeit.“<sup>4</sup>

Was aus diesen Zeilen spricht, ist unmittelbar klar: Es ist Bewunderung für eine Form von Film, wie man sie damals so perfekt nur in Hollywood zu machen verstand; und man muss diese Besprechung als Aufforderung begreifen, es den Amerikanern nachzumachen. Wobei man gleich ergänzen könnte: Es gab einmal eine Zeit, die von 1936 aus gesehen gar nicht lange zurücklag, in der deutsche Filme und speziell auch Komödien auf Augenhöhe mit Produktionen aus Hollywood standen: Zu denken wäre an *Die drei von der Tankstelle* von Wilhelm Thiele, *Ich bei Tag und Du bei Nacht* von Ludwig Berger oder *Der Kongress tanzt* von Eric Charell, allesamt Ufa-Filme aus den frühen 30er Jahren, die um die Welt gingen. Um bei diesen drei Beispielen zu bleiben: Thiele, Berger und Charell konnten wegen ihrer jüdischen Herkunft unter den Nazis nicht mehr im deutschen Film weiterarbeiten und mussten emigrieren; und das gleiche gilt für den Produzenten Erich Pommer und die Drehbuchautoren der drei Filme.

Wenn es um Grazie und Eleganz, Witz und eine brillante Inszenierung geht, fällt einem vielleicht auch noch der Name eines weiteren Emigranten aus Deutschland ein, der sich allerdings schon lange vor der Machtübernahme der Nazis nach Hollywood aufgemacht hatte: Ernst Lubitsch. Dessen Filme, produziert von Paramount und MGM, durften nach 1933 in Deutschlands nicht mehr in die Kinos – und ihr Verbot ist, wie Markus Spieker in seinem Buch über „Hollywood unterm Hakenkreuz“ schreibt, wesentlich darauf zurückzuführen, dass die Nazis in der Zensurbehörde keine Filme jüdischer Regisseure und Filme mit jüdischen Stars in Deutschland dulden wollten. Das betraf nicht nur Filme, die von den aus Deutschland emigrierten Filmemachern im Ausland gedreht wurden, sondern eben auch Filme von Leuten, die schon seit langem in Amerika arbeiteten.<sup>5</sup>

Das war die Regel. Doch es gab Mitte der 1930er Jahre auch diverse Ausnahmen. So liefen beispielsweise die beiden Marlene-Dietrich-Filme *The Scarlet Empress* (USA 1934, auf deutsch *Die große Zarin*) und *The Devil is a Woman* (USA 1935, auf deutsch *Die spanische Tänzerin*) in Deutschland, obwohl der Regisseur Josef von Sternberg als Jude galt. Hier überwogen offenbar wirtschaftliche Interessen: Marlene Dietrich war auch in Deutschland ein Star mit enormer Zugkraft; ihre Filme liefen wochenlang in den Kinos, was sich nicht von allzu vielen anderen Filmen sagen ließ. Die deutsche Zugkraft von Dietrich war im Übrigen auch der Produktionsfirma von *Desire* bewusst – und man darf es als Verbeugung vor den deutschen Fans verstehen, dass Paramount den Film noch vor der amerikanischen Premiere in Deutschland herausbrachte.

Es war eine weitere Ausnahme von der Regel, dass *Desire* überhaupt in Deutschland ins Kino kam und dann auch noch hymnische Besprechungen auslöste.

## Lubitschs Grabbelsack

---

<sup>4</sup> Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 82, 4.4.1936.

<sup>5</sup> Die Lubitsch-Filme *Trouble in Paradise* (1932), *Design for living* (1933) und *The merry widow* (1934) bekamen nicht zuletzt aufgrund von Lubitschs jüdischer Herkunft keine Zulassung in Deutschland; auch die Lubitsch-Filme nach *Desire* erhielten keine Zulassung. Siehe Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz: der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier 1999, S. 74.

*Desire* ist quasi ein Ernst-Lubitsch-Film. Allerdings durfte sein Name in Deutschland im Zusammenhang mit dem Film nicht genannt werden. Dabei hatte Lubitsch, damals Produktionschef von Paramount, nicht nur den Stoff des Films ausgesucht oder besser, wie Steven Bach sehr anschaulich schreibt, aus „seinem riesigen Grabbelsack europäischer Projekte“<sup>6</sup> herausgezogen. Im März 1935 hatte Lubitsch die ersten Ideen für einen Film mit Marlene Dietrich als Juwelendiebin entwickelt; zwischen Mai und August wurde ein Drehbuch verfasst und fünfmal umgeschrieben. Im September 1935 begannen die Dreharbeiten, die nach 42 Drehtagen im Studio am 10. Dezember abgeschlossen wurden. Parallel dazu wurden in Spanien Außenaufnahmen gemacht, bei denen Dietrich und Cooper durch Doubles ersetzt wurden. Insgesamt kostete *Desire*, der zwischenzeitlich als Farbfilm geplant war, gut 1,2 Millionen Dollar, wobei allein Dietrich 200.000 Dollar als Gage erhielt. Der Film war damit teurer als alle vorherigen Dietrich-Filme unter der Regie Josef von Sternbergs, was bei dessen Ausstattungsexzessen vielleicht doch etwas überrascht.<sup>7</sup> Lubitsch hatte den Stoff gezielt mit Blick auf Marlene Dietrich ausgewählt und war darüber hinaus auch für die Bearbeitung des Drehbuchs und die Besetzung zuständig. Werner Sudendorf spricht deshalb zurecht davon, dass *Desire* „deutlich den Stempel von Lubitsch“<sup>8</sup> trägt. Den erheblichen Anteil des großartigen Regisseurs Frank Borzage, der mit seiner Stilsicherheit, seinem Gefühl für Atmosphäre und seiner Erfahrung im Umgang mit Stars für den Erfolg mitverantwortlich war, soll das in keiner Weise mindern. Zu den Geächteten, deren Namen in der vom Goebbels-Ministerium gelenkten Presse nicht genannt werden durften, gehörte auch der aus Deutschland vor den Nazis geflüchtete jüdische Komponist Friedrich Holländer, der die Musik für *Desire* schrieb und dessen Lieder für *Der blaue Engel* Marlene Dietrich 1930 berühmt gemacht hatte. Im Fall von Holländer war den deutschen Zensoren die jüdische Herkunft bekannt; im Fall von Hans Székely, der zusammen mit Robert Stemmler die literarische Vorlage verfasst hatte, war das anscheinend nicht ganz so eindeutig: Zwar ist auffällig, dass Székely im Unterschied zu Stemmler in mehreren deutschen Rezensionen von *Desire* namentlich nicht erwähnt wird und es deshalb so wirkt, als habe Stemmler die Vorlage allein geschrieben. Doch auch hier gibt es Ausnahmen – in manchen Zeitungen wird auch Székely genannt, obwohl er als Jude und Flüchtling aus Nazi-Deutschland eigentlich doppelt geächtet war.<sup>9</sup> Wie aber kam es dazu, dass die Nazi-Behörden bei *Desire* ein Auge zudrückten und dem Film trotz wichtiger jüdischer Mitwirkender eine Zulassung erteilten?

### Heißes Verlangen und kalte Politik

Zunächst einmal muss man, wie in vielen anderen Fällen auch, um 1936 noch von einem nicht geringen Maß von Willkür bei den Film-Entscheidungen ausgehen. Wichtiger als die selbst gestellte politische und ideologische Aufgabe, jüdische Filmkünstler aus dem deutschen Filmschaffen und von den deutschen Kinoleinwänden zu verbannen, war für den obersten Partei-Verantwortlichen für das Filmwesen und die ihm untergeordneten Zensoren im Fall von *Desire* etwas anderes: Propagandaminister Joseph Goebbels war ein ausgesprochener Freund von Glamour, Startum und internationaler Ausstrahlung – ganz besonders im Jahr der Olympischen Spiele in Berlin 1936, als die nationalsozialistische Diktatur seinen ausländischen Gästen und der internationalen Presse den Eindruck eines modernen, weltoffenen und

<sup>6</sup> Bach, S. 276.

<sup>7</sup> Zu den Zahlen: Werner Sudendorf: *Marlene Dietrich*. München 2001, S. 109.

<sup>8</sup> Sudendorf, S. 110.

<sup>9</sup> Für eine Nennung von Székely siehe z.B. *Film-Kurier*, 3.4.1936 und *Der Film*, Nr. 14, 4.4.1936.

konsumfreudigen Landes vermitteln wollte. Goebbels hatte damals die Hoffnung noch nicht aufgegeben, dass es ihm gelingen würde, Marlene Dietrich doch noch nach Deutschland zurückzulotsen. Deshalb findet sich auch in seinen Tagebüchern kein schlechtes Wort über sie.<sup>10</sup> Sein Wunsch war, dass der Weltstar Dietrich zu einem Aushängeschild des Dritten Reichs würde. In einer Anordnung des Propagandaministeriums an die Presse heißt es im Dezember 1936, also acht Monate nach der Premiere von *Desire*: „Deutsche Filmschauspieler, die im Ausland tätig sind, sollen [in der Presse] nicht angegriffen werden, da sie möglicherweise auch einmal in Deutschland spielen könnten. Dies bezieht sich insbesondere auf Marlene Dietrich.“<sup>11</sup>

Ein Jahr später wurde Marlene Dietrich dennoch zur persona non grata erklärt: Nach Pressemeldungen, denen zufolge sie sich um die amerikanische Staatsbürgerschaft bemüht und außerdem noch öffentlich für die republikanische Seite im Spanischen Bürgerkrieg Stellung bezogen hatte, wurde sie in Deutschland in einigen Partei-Zeitungen heftig angegriffen und diffamiert. Im September 1937 kam es in diesem Zusammenhang auch zu Störungen der Vorführung von *Desire* in München. Einerseits wollte Goebbels gegen diese ihm gar nicht gelegene „Anti-Dietrich-Pressehetze“ vorgehen; andererseits ließ er *Desire* sowie die Vorführung aller anderen Dietrich-Filme nun verbieten. Paramount protestierte dagegen – und hatte Erfolg, weil sich der Star selbst einschaltete. Im November 1937 hielt sich Marlene Dietrich in Paris auf und ließ bei dieser Gelegenheit den dortigen deutschen Botschafter wissen, dass sie fälschlich verleumdet worden sei und dass sie, wie Goebbels in seinem Tagebuch schreibt, „Deutsche sei und bleiben wolle“. Goebbels kündigte danach an, dass abfällige Bemerkungen über Dietrich in der Presse untersagt seien und dass sie in „absehbarer Zeit wieder in Deutschland erscheinen werde.“ Als Goebbels zusätzlich einen Abgesandten mit dem Auftrag zu ihr schickte, sie zur Rückkehr nach Deutschland zu bewegen, bat sich Dietrich Bedenkzeit aus – und ließ mitteilen, dass sie frühestens in einem Jahr in Deutschland arbeiten könne. Dazu kam es nicht. Dietrich nahm die amerikanische Staatsbürgerschaft an, und ihre Filme nach *Desire* erhielten keine Zulassung in Deutschland.

Dessen ungeachtet belieferten die amerikanischen Studios MGM, Paramount und Fox durch ihre deutschen Filialen die Nazi-Führung weiter kostenlos mit Kopien ihrer neuesten Filme – ob man diese Form der Pflege von Geschäftsbeziehungen als Kollaboration der Hollywood-Studios mit Hitler bezeichnen muss, wie es Ben Urwand kürzlich getan hat, sei dahingestellt.<sup>12</sup> Einige Filme ließen sich Hitler und Goebbels auch auf anderem Wege beschaffen, so etwa im Februar 1937 den neuesten Lubitsch-Film, *Angel*, wieder mit Marlene Dietrich in der Hauptrolle. Hitler sah den Film in einer eigens für ihn veranstalteten Privatvorstellung, bei der er sich, wie Markus Spieker bemerkt, anscheinend nicht daran störte, dass bei *Angel* ein Jude Regie führte hatte und der „jüdische Anti-Nazi-Aktivist Melvyn Douglas“<sup>13</sup> eine Hauptrolle spielte. Das deutsche Publikum bekam *Angel* freilich nicht zu sehen. Im sicheren Wissen, dass der Film wegen seiner prominenten jüdischen Mitwirkenden in Deutschland ohnehin verboten würde, hatte ihn Paramount der NS-Zensur gar nicht erst zur Prüfung vorgelegt. Ebenso verpasste das deutsche Publikum ein paar Jahre später Lubitschs durchaus als politisches Statement zu verstehende Rückbesinnung auf das jüdische Milieu in *The Shop around the Corner* (1940), das 25 Jahre vorher seine

<sup>10</sup> Vgl. Felix Moeller: *Der Filminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin 1998, S. 446.

<sup>11</sup> Zit. nach Spieker, S. 234f.; dort auch zu den folgenden Entwicklungen.

<sup>12</sup> Ben Urwand: *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge/Mass., London 2013.

<sup>13</sup> Spieker, S. 236.

frühen Berliner Komödien geprägt hatte, wie auch seine im von den Deutschen besetzten Warschau angesiedelte Anti-Nazi-Komödie *To Be or Not to Be* (1942). Kaum nötig zu erwähnen, dass die einst von Goebbels umworbene Marlene Dietrich sich im Zweiten Weltkrieg tatkräftig an der Propagandafront engagierte und ihre Version von „Lili Marleen“ für amerikanische Soldaten im Kampf gegen den Faschismus sang.

### **Desire / Sehnsucht**

USA 1936, R: Frank Borzage, B: Edwin Justus Mayer, Waldemar Young, Samuel Hoffenstein nach dem Stück von Hans Székely und Robert A. Stemmle, P: Ernst Lubitsch, M: Friedrich Hollaender, D: Marlene Dietrich, Gary Cooper, 95' · 35 mm, OmU, Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (basierend auf einer Nitro-Verleihkopie von 1936)

### **Vorprogramm:**

**Gesang des Kragenknopfes** D 1936, 2' · 35 mm, Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

**Ach hätt' ich doch...** D 1936, 4' · 35 mm, Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

**Die Feuerprobe** D 1936, 2' · 35 mm, Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

**Ufa-Tonwoche Nr. 305** D 1936, 12' · 35 mm, Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

**Freiburg im Breisgau - das Tor zum Hochschwarzwald** D 1936, R: Sepp Allgeier, 13' · 35 mm, Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv