

Jörn Glasenapp

Hollywoods 'Familienfilm' und das Dritte Reich. Überlegungen zu Frank Borzages Melodram THE MORTAL STORM (1940)

2003

<https://doi.org/10.17192/ep2003.3/4.1910>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Glasenapp, Jörn: Hollywoods 'Familienfilm' und das Dritte Reich. Überlegungen zu Frank Borzages Melodram THE MORTAL STORM (1940). In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 20 (2003), Nr. 3-4, S. 286–303. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2003.3/4.1910>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Perspektiven

Jörn Glasenapp

Hollywoods ‚Familienfilm‘ und das Dritte Reich Überlegungen zu Frank Borzages Melodram *The Mortal Storm* (1940)

I.

Hier ist alles das in Vollendung zu sehen, was ich seit Monaten, ja seit Jahren von der deutschen Filmproduktion verlange und fordere. Die Amerikaner verstehen es meisterhaft, aus nebensächlichen Ereignissen künstlerische Vorgänge zu machen. Es wird hier ein englisches Familienleben geschildert, das nur sympathisch wirken kann. Gegen die Deutschen fällt kein böses Wort; trotzdem ist die antideutsche Tendenz als vollendet anzusprechen.¹

Unmissverständlich positiv fällt das Urteil über William Wylers *Mrs. Miniver* aus, welches Joseph Goebbels am 9. Juli 1943 seinem Tagebuch anvertraut. Seine Wertschätzung für das MGM-Melodram geht sogar so weit, dass der Propagandaminister beschließt, den Film den deutschen Produktionschefs zu präsentieren, „um ihnen zu zeigen, wie es gemacht werden muß.“² Freilich wundert er sich darüber, „dass ausgerechnet dieses kulturlose Amerika, das Land mit den meisten Scheidungen und den geringsten Geburten einen so hinreißenden, anständigen, sauberen Familienfilm machen könne.“³

Mit seinem Lob für *Mrs. Miniver* stand Goebbels keineswegs allein, denn auch die Gegenseite, Roosevelt und Churchill eingeschlossen, wusste die enorme Propagandawirkung von Wylers Film zu schätzen.⁴ den Nelson Poynter vom Bureau of Motion Pictures (BMP), dem für das Kino zuständigen Bereich des Office of War Information (OWI), ebenfalls als nachahmenswert auswies, indem er sich mit der Forderung „Give us a *Mrs. Miniver* of China or Russia, making clear our common interest with the Russians or Chinese in this struggle“ an Vertreter der Filmstudios wandte.⁵ Am 4. Juni 1942 in New York uraufgeführt, gewann der Film nicht weniger als sechs Oscars und wurde nicht nur zum unangefochtenen Kassenschlager der Saison, sondern zudem zu MGMs größtem Erfolg der Dekade. „[I]t is the finest film yet made about the present war, and a most exalting tribute to the British“⁶ lobte die *New York Times* das in dem kleinen englischen Dorf Belham spielende Heimatfrontdrama, das wahrscheinlich den

künstlerischen ebenso wie kommerziellen Kulminationspunkt des anglophilen Produktionstrends bildet, der Hollywood in den Jahren zwischen 1930 und 1945 maßgeblich bestimmte und der zu einer ganzen Reihe offenkundig pro-britischer Filme führte.⁷

Von Jerome Christensen als „the flagship in MGM’s war line“⁸ apostrophiert, stellt *Mrs. Miniver* eine englische Mittelstandsfamilie ins Zentrum der Handlung, eine Familie, die nicht zuletzt auch wegen der hier und da aufblitzenden kleinen Fehler der einzelnen Mitglieder als geradezu penetrant liebenswert bezeichnet zu werden verdient. Von den ersten Minuten an ist es nur zu offenkundig, dass es Wyler um eine – folgt man der Unterscheidung von Hans Robert Jaub⁹ – *sympathetische Identifikation* seitens des Zuschauers zu tun ist, dass er also gewissermaßen über die Transformation desselben zu einem mitfühlenden bzw. -leidenden Familienmitglied die propagandistische Wirkung seines Filmes zu gewährleisten sucht. Diese ästhetische Strategie, die den Rezipienten zur Solidarisierung mit dem/den dezidiert unvollkommenen, dadurch also menschlich-näher wirkenden Helden einlädt, stellt ihre besondere Effektivität auch und vor allem dann unter Beweis, wenn sie mit einer zweischrittigen Abstiegsstruktur gekoppelt ist, welche die Darstellung der Ordnung *vor* der Krise vorsieht, die dann als positive Kontrastfolie den darauf präsentierten Zustand *während* bzw. *nach* der Krise in all seiner Defizienz prägnant zur Abhebung kommen lässt. Entsprechend wird auch in Wylers Film zunächst die Vorkriegszufriedenheit der Minivers profiliert, und zwar in derart idealisierender Weise, „that one waits expectantly for the Luftwaffe to blast them out of complacency.“¹⁰ Letzteres geschieht schon bald, und das unbeschwerte Leben in Belham hat ein Ende, wobei die gesamte Familie unweigerlich in den Krieg hineingezogen wird. „This is the people’s war! It is our war! We are the fighters!“, mahnt der Pfarrer in der den Film abschließenden, von Roosevelt besonders geschätzten Predigt, und ganz in diesem Sinne sind denn auch alle erwachsenen Familienmitglieder auf unterschiedliche Art und Weise am Kampf beteiligt, ob sie nun wie der älteste Sohn Vin als Jagdflieger zur Royal Air Force gehen, ob sie wie Mr. Miniver mit dem familieneigenen Boot an der Evakuierung der in Dünkirchen eingeschlossenen britischen Truppen teilnehmen oder aber wie die von Greer Garson gespielte Mrs. Miniver einen abgeschossenen deutschen Flieger entwaffnen und der Polizei übergeben.

Doch auch die anderen Bürger von Belham leisten ihren Beitrag zur Verteidigung des Landes, und als schließlich die anfangs noch aus ihren Ständesdünkeln keinen Hehl machende Lady Beldon alle Bürger einlädt, in den Kellern ihres Landgutes Beldon Hall Schutz vor den deutschen Bomben zu suchen, spätestens da ist es nicht mehr zu übersehen, dass es sich bei *Mrs. Miniver* um das hochgradig idealisierte Porträt einer Nation handelt, die über die Klassengrenzen hinweg zusammenrückt angesichts der Gefahr von außen bzw. eines Feindes, der zwar bis auf den abgeschossenen Piloten gesichtslos bleibt, der aber ganz offensichtlich gewillt ist – dies beweisen die Bombenangriffe auf das aus militärischer Hin-

sicht zweifellos unwichtige Belham –, den Kampf nicht allein gegen die britische Streitmacht, sondern gegen das ganze britische Volk zu führen. Dass dieses trotz schwerer Opfer den Kampf heroisch fortsetzen wird, belegt in eindringlicher Weise neben der zum allgemeinen Widerstand aufrufenden Predigt am Schluss die letzte Einstellung des Filmes, in welcher britische Jagdflugzeuge – gefilmt durch das zerstörte Kirchendach – den gegnerischen Bomberverbänden entgegenfliegen.

II.

Bereits zwei Jahre bevor das Studio mit *Mrs. Miniver* so spektakuläre Erfolge feierte, brachte MGM einen anderen, in seiner Kritik an Nazi-Deutschland erheblich expliziteren Film heraus, der seine politische Botschaft ebenfalls über die Fokussierung des Privaten bzw. der Familie formuliert: Die mit James Stewart, Margaret Sullavan und Robert Young prominent besetzte Prestigeproduktion *The Mortal Storm*, welche, von Routinier Frank Borzage gedreht, am 20. Juni 1940 in die US-Kinos gelangte und sich sogleich als sehr erfolgreich erwies. „Dieser Film läuft zur Zeit in allen Städten der Vereinigten Staaten und ist eines der besten gegen Deutschland gerichteten Propagandaprodukte der amerikanischen Filmindustrie“,¹¹ heißt es in einem auf den 11. Juli 1940 datierten Schreiben der deutschen Botschaft in Washington. Diese betrachtete das Ansehen des Dritten Reichs durch die Aufführung des Films als gefährdet und wandte sich schließlich am 16. Juli mit einer Eingabe an US-Außenminister Cordell Hull, in welcher *The Mortal Storm* neben der ebenfalls im Juni angelaufenen Fox-Produktion *Four Sons* (Regie: Archie Mayo) als bewusster Versuch deklariert wurde, „to arouse public sentiment and hate in this country against the German people.“¹² Die in dem Schreiben angekündigten Handelssanktionen gegen die verantwortlich zeichnenden Studios wurden schließlich wahr gemacht, denn nur kurze Zeit später wurde MGM und Fox aufgrund ihrer – so das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda – „deutschfeindliche[n] Entgleisungen“¹³ die Verleihlizenz für das deutsche Reichsgebiet sowie für das von deutschen Truppen besetzte Territorium entzogen.

Freilich handelt es sich bei den beiden genannten Filmen keineswegs um die einzigen Anti-Nazi-Produktionen, die 1940 den Weg auf die Leinwand fanden. Vielmehr ließen sie sich als Teil einer – wenn auch nicht eben hohen – Welle von Produktionen betrachten, zu welcher unter anderem auch Charlie Chaplins *The Great Dictator*, Alfred Hitchcocks *Foreign Correspondent*, Mervyn LeRoys *Escape* und Irving Pichels *The Man I Married* zu zählen sind. Wie *The Mortal Storm* und *Four Sons* wurden diese – mit Ausnahme von Chaplins bereits 1938 geplanter Hitler-Satire – in Auftrag gegeben, nachdem Warner Brothers Hollywoods langes Schweigen zur Nazi-Diktatur gebrochen hatten, und zwar mit Anatole Litvaks Spionagefilm *Confessions of a Nazi Spy*, der, basierend auf tatsächlichen Begebenheiten, die Aushebung eines in den USA tätigen NS-Agen-

tenrings durch das FBI thematisiert. Die Brisanz des Filmes, der am 28. April 1939 in New York Premiere feierte und von den Warners bei seinem Re-release 1940 reißerisch als „the picture with the punch of a blitzkrieg“¹⁴ angekündigt wurde, strich Ted Nugent in der *New York Times* wie folgt heraus: „Hitler’s pledge of non-aggression toward the Americas reached the Warners too late yesterday. They had formally declared war on the Nazis at 8:15 a.m. with the first showing of the *Confessions of a Nazi Spy* at the Strand. Hitler won’t like it; neither will Goebbels.“¹⁵

Dass Hollywoods ‚Kriegserklärung‘ an Nazi-Deutschland erst gut sechs Jahre nach Hitlers ‚Machtergreifung‘ erfolgte, mag auf den ersten Blick Verwunderung auslösen, vor allem wenn man bedenkt, dass die meisten der großen Studios unter jüdischer Leitung standen und die antisemitischen Maßnahmen der Nazis großen Teilen der US-Öffentlichkeit schon bald nach 1933 bekannt waren.¹⁶ Bedenkt man allerdings, dass sich die Filmbosse, um eine möglichst umfassende Publikumsakzeptanz im In- und Ausland nicht zu gefährden, neben der weitgehenden Tilgung expliziter Darstellungen von Sex und Gewalt auch auf eine allgemeine Entpolitisierung der Filmproduktion einigten, so vermag die Zurückhaltung bezüglich der Entwicklungen in Deutschland nurmehr bedingt zu überraschen. „*The history, institutions, prominent people and citizenry of other nations shall be represented fairly*“,¹⁷ las sich die so genannte ‚National Feelings‘-Klausel des 1930 branchenintern aufgestellten Production Code, dessen ‚Wächter‘, der Vorsitzende der Production Code Administration (PCA), Joseph Breen, sehr genau auf die Einhaltung der festgelegten Bestimmungen achtete. „*The purpose of the screen, primarily, is to entertain and not to propagandize*“,¹⁸ lautete ein wesentlicher Grundsatz des PCA-Chefs, dem ein derart unverhohlen anti-nationalsozialistisches Projekt wie *Confessions of a Nazi Spy*; das bereits vor Fertigstellung für heftige deutsche Proteste sorgte, Kopfzerbrechen bereiten musste. Und so versuchte er, den Warners die Produktion auszureden, gab aber schließlich, nachdem sich diese zu keinerlei Konzessionen bereit zeigten, nach – nicht zuletzt, da der Film einen auf Fakten fußenden Sachverhalt behandelte. Doch auch der Umstand, dass der deutsche Markt durch die immer restriktivere Filmimportgesetzgebung der Nazis, das heißt vor allem die strengeren Zensurbestimmungen, die höhere Besteuerung der Filme sowie die schärferen Kontingenzverordnungen,¹⁹ in zunehmendem Maße unattraktiv geworden war, dürfte Breen in seiner positiven Entscheidung bezüglich Litvaks Film beeinflusst haben, die wiederum – zumal sich *Confessions of a Nazi Spy* als respektabler kommerzieller Erfolg erwies – die anderen Studios bezüglich eigener Anti-Nazi-Projekte zweifellos ermutigt hat – unter anderem MGM.

Bekanntlich arbeitet der in finanzieller Hinsicht unbestrittene Spitzenreiter unter den amerikanischen Kinokonzernen besonders eng mit der PCA zusammen,²⁰ was ihn freilich nicht daran hinderte, mit *The Mortal Storm* einen der gelungensten Anti-Nazi-Filme nicht nur des Jahres 1940 zu produzieren – einen Film, der zum einen einige interessante Parallelen zu *Mrs. Miniver* aufweist und

sich in mancherlei Hinsicht als düsteres Pendant zu Wylers letztlich optimistisch stimmendem Melodram begreifen lässt, der zum anderen aber auch eindrucksvoll deutlich macht, dass ein strenges Befolgen des Production Code, das heißt ein Arbeiten im zweifellos engen Korsett der brancheninternen Vorgaben, noch lange nicht zur Folge haben musste, an der Realität gänzlich vorbeizugehen.

III.

In seinem Überblick über das etwa hundert Filme umfassende Œuvre des mittlerweile mehr oder minder in Vergessenheit geratenen Frank Borzage bezeichnet Kent Jones dessen *The Mortal Storm* als „incontestable masterpiece“²¹ – und steht, zumindest was die Einschätzung der Kritik jüngeren Datums anbelangt, mit dieser Ansicht weitgehend allein. Denn was für den Regisseur gilt, gilt auch für seinen Anti-Nazi-Film, welchem – im Gegensatz zu *Mrs. Miniver* – die Aufnahme in den Kanon der ‚Klassiker‘ des US-Kinos bislang verweigert wurde. Mit Ausnahme von John Beltons Sammelstudie zu Howard Hawks, Edgar G. Ulmer und Borzage, die *The Mortal Storm* einige Seiten widmet,²² sowie der einzigen, ausgesprochen enttäuschenden Borzage-Monografie von Frederick Lamster, in der dieser den Film als „Borzage’s fullest statement of anti-Fascism“²³ apostrophiert, wird *The Mortal Storm* von wissenschaftlicher Seite aus allein im Rahmen einer Untersuchung der Auseinandersetzung Hollywoods mit dem Nationalsozialismus bzw. der Judenverfolgung im Dritten Reich behandelt oder besser: in aller Kürze abgehandelt.²⁴ Hierbei wird Borzages Melodram immerhin insofern eine gewisse filmhistorische Bedeutung attestiert, als es, so Lester D. Friedman, als „Hollywood’s first attempt to depict Nazi Germany“²⁵ gelten könne – ein Umstand, den bereits die zeitgenössische Kritik herausstellte. „At last and at a time when the world is more gravely aware than ever of the relentless mass brutality embodied in the Nazi system, Hollywood has turned its camera-eye upon the most tragic human drama of our age“,²⁶ konstatiert beispielsweise Bosley Crowther, der seine in der *New York Times* abgedruckte Rezension von *The Mortal Storm* mit den Worten „Lost Opportunity, or where was Hollywood when the Lights in Germany went out?“ überschreibt und seinen Text somit auch als scharfe Abrechnung mit der bedenklichen, die US-Filmindustrie viel zu lange kennzeichnenden Zurückhaltung angesichts der Entwicklungen in Nazi-Deutschland verstanden wissen möchte.

Stellt man diese Zurückhaltung in Rechnung, so musste MGMs in großem Stil produzierter Film in der Tat wie ein längst überfälliger Befreiungsschlag wirken – und zwar, obwohl Borzage alles tat, um dem Zuschauer das neue Thema auf möglichst konventionelle und damit risikolose Weise zu präsentieren, was wiederum das fehlende Interesse seitens der Forschung erklären dürfte. Diese nämlich nimmt sich nun schon seit einigen Jahrzehnten lieber erneut der Handvoll Anti-Nazi-Produktionen an, welche durch Namen wie Hitchcock, Chaplin, Lubitsch oder Lang konsekriert sind und die individuelle Handschrift des *auteurs*

versprechen, als sich die vermeintliche Trivialität und Routine eines wenn auch talentierten Handwerkers wie Borzage zuzumuten. Dessen bevorzugte Form, das gern als ‚weiblich‘ imaginierte Melodram,²⁷ stand zudem nicht nur innerhalb der Filmwissenschaft lange Zeit nicht eben hoch im Kurs, störte man sich doch vor allem an dessen Tendenz zum emotionalen Exzess sowie an der für das Melodram so typischen strikten bipolaren Weltsicht, die – so Peter Brooks in seiner einflussreichen Apologie der Form – die „children of light“ mit den „children of darkness“²⁸ im unversöhnlichen Konflikt zeige, einer „logic of the excluded middle“²⁹ verpflichtet sei und nur gut und böse, weiß und schwarz, aber kein grau kenne: „The world according to melodrama is built on an irreducible manichaeism, the conflict of good and evil as opposites not subject to compromise. Melodramatic dilemmas and choices are constructed on the either/or in its extreme form as the all-or-nothing. [...] The middle ground and the middle condition are excluded.“³⁰

Eine der Schlüsselszenen aus *The Mortal Storm* vermag diese manichäische Tendenz des Melodramatischen, die dessen grundsätzliche Affinität zur Propaganda wesentlich begründet,³¹ besonders eindringlich zu verdeutlichen: Sie spielt Frühjahr 1933 in einem süddeutschen Gasthof, in dem sich der Protagonist des Films, der Student Martin Breitner (gespielt von James Stewart), am Abend mit seinen Freunden, ebenfalls Studenten, trifft. Im Gegensatz zu Martin sind diese begeisterte NSDAP-Mitglieder, und sie sähen es gern, ihr Freund würde ihrem Beispiel folgen. Dieser allerdings lehnt mit dem Hinweis, er sei „farmer, not a party man“, ab. Die Situation spitzt sich zu, als ebenfalls anwesende SA-Männer die Gäste auffordern, „a glorious song of a new Germany“ anzustimmen, ein jüdischer Lehrer allerdings das Mitsingen verweigert. Der Anführer der SA-Männer droht diesem mit Gewalt, doch Martin geht dazwischen und geleitet den Lehrer zur Tür hinaus. Als er zurück zum Tisch seiner Freunde kommt, sind diese empört über sein Verhalten. Man erklärt ihm, dass es nur ein Für oder Gegen Hitler gebe und dass man jetzt auf der Stelle eine Entscheidung von ihm verlange. „We wanna know where you stand. We wanna know whether you are going to join the party and work for Germany or herd with the pacifists [.] We wanna know! Right now!“ Genau in diesem Moment wird der Lehrer vor der Tür von einer Meute zusammengeschlagen, und erneut eilt ihm Martin zu Hilfe, allerdings nicht, bevor er seinen Freunden seine Entscheidung mitgeteilt hat: „You wanna know if I intend to join your party. Well, I can tell you now: The answer is ‚No!‘“ Es versteht sich von selbst, dass Martins Worte und seine darauf folgende Hilfeleistung der Freundschaft zu den anderen ein Ende setzen. Er hat sich nun nachdrücklich gegen Hitler und dessen neues Deutschland entschieden, der Kampf der „children of light“ mit den „children of darkness“ ist eröffnet und wird im Verlauf der Handlung zunehmend eskalieren.

So kompromisslos sich beide Seiten – die ‚gute‘ wie die ‚böse‘ – in der beschriebenen Szene auch zeigen, so eindringlich stellt diese zugleich die Kom-

promissbereitschaft von Borzages Film gegenüber Deutschland heraus, das auch nach Hitlers Wahl zum Reichskanzler keinesfalls *in toto* verurteilt wird, sondern vielmehr als ein manichäisch besetzter moralischer Raum präsentiert wird, in welchem sich gute Deutsche und böse Nazis unversöhnlich gegenüberstehen. Dies freilich gilt nicht nur für *The Mortal Storm*, sondern für die meisten Anti-Nazi-Filme, die mit wenigen Ausnahmen wie etwa Fritz Langs *Man Hunt* (1941) den Vorgaben der PCA Folge leisteten, welche die den Studios dringend anempfohlene Praxis, Berufsgruppen ausgewogen zu behandeln, also etwa einen bösen Arzt durch einen positiven Vertreter der medizinischen Zunft gewissermaßen zu kompensieren, auch bezüglich der Darstellung der deutschen Bevölkerung als bindend ansah. „The PCA simply took its formula for avoiding controversy – politicians could be corrupt, but not all politicians could be corrupt; lawyers could be shysters, but not all lawyers were – and applied it to Nazi Germany“,³² erklären Clayton R. Koppes und Gregory D. Black, deren These, dass Hollywood selbst nach dem Kriegseintritt der USA noch immer an einer vergleichsweise ausgewogenen Darstellung der deutschen Bevölkerung festhielt, durch Filme wie Fred Zinnemans *The Seventh Cross* (1943) oder Tay Garnetts *The Cross of Lorraine* (1943) hinreichend belegt wird. Letztere stehen somit in krassem Gegensatz zu jenen Produktionen, die Hollywoods ‚Kriegseinsatz‘ im Ersten Weltkrieg dokumentieren und die – als besonders einschlägiges, in diesem Kontext immer wieder bemühtes Beispiel sei *The Kaiser – The Beast of Berlin* (1918) genannt – ein ausschließlich monolithisches Negativporträt der Deutschen zeichnen, welche unterschiedslos als obrigkeitshörig, militaristisch und sadistisch-grausam charakterisiert werden. Somit hatte die Filmindustrie keinen unwesentlichen Anteil am Aufkommen der in den USA weite gesellschaftliche Kreise erfassenden Anti-Deutschland-Hysterie der Jahre 1917 und 1918, die allerdings das Kriegsende nicht allzu lange überdauerte und einem differenzierteren Deutschlandbild wich, welches weder durch Hitlers ‚Machtergreifung‘ noch durch die deutsche Kriegserklärung an die Vereinigten Staaten bzw. den Kriegsverlauf maßgeblich erschüttert werden konnte. Und so betrachtete das Gros der US-Öffentlichkeit bis Mai 1945, das heißt bis zum allgemeinen Bekanntwerden der Bilder und Berichte aus den befreiten Konzentrationslagern nicht Deutschland, sondern den Nationalsozialismus und seine Führer als den eigentlichen Feind: „Until the liberation of the camps [...] most Americans were content to differentiate between Nazis and Germans, blaming the former for the current conflagration but remaining confident that the latter could be reintegrated quickly back into the international fold“,³³ konturiert Steven Casey die auch von der Roosevelt-Administration vorgenommene Unterscheidung,³⁴ der sich die US-Filmindustrie nahezu vollständig verpflichtete. Diese legte mit *The Mortal Storm* einen Film vor, der anhand des tragischen Schicksals der Familie Roth bezeichnenderweise das deutsche Volk als erstes Opfer der Nationalsozialisten herausstellt.

IV.

Nicht weniger als sechs Mal sagt der Briefträger „Good Morning“, als er – dies erfahren wir durch eine Einblendung kurz vor Beginn der eigentlichen Handlung – im Januar 1933 in einer kleinen süddeutschen Universitätsstadt der Familie Roth die Post bringt. Auch für Hollywoodverhältnisse ist dieser Wiederholungsexzess ungewöhnlich, und so dürfte zumindest jenem Zuschauer, dem der 30. Januar 1933 als Datum von Hitlers ‚Machtergreifung‘ geläufig ist, die böse Ironie dieser ersten, nur wenige Sekunden dauernden Szene von Borzages Film nicht entgehen, die zwar den Auftakt für einen in jeder Hinsicht guten Morgen für die Roths bildet, dieser jedoch der letzte seiner Art bleiben und im Nachhinein als jener Punkt erkennbar wird, von dem der unaufhaltsame Fall der Familie ausgeht.

Die enorme Höhe desselben wird deutlich angesichts der in den ersten Minuten stark herausgestrichenen, ganz und gar ungetrübten Zufriedenheit der Roths, die der der Minivers in nichts nachsteht: Wie diese sind die Roths wohl situiert, können sich Hauspersonal leisten und leben in einem geräumigen Haus. Ein inniges Band verbindet alle unter einem Dach lebenden Familienmitglieder, angefangen beim Ehepaar Roth, über deren gemeinsamen Kinder Freya (gespielt von Margaret Sullivan) und Rudi bis hin zu Mrs. Roths Söhnen aus erster Ehe, Otto und Erich. Letztere sind Studenten ihres Stiefvaters, einem international anerkannten Professor für Physiologie, der von seinen Kollegen ebenso wie von der Studentenschaft sehr geschätzt wird, was vor allem die im voll besetzten Hörsaal für ihn vorbereitete Ehrung angesichts seines sechzigsten Geburtstages unmissverständlich erkennen lässt.

Wie in Wylers Film währt die anfängliche Zufriedenheit jedoch nicht lange, und erneut ist es der Nationalsozialismus, der das Ende des familiären Glücks herbeiführt. Die Umstände dieser Zerstörung allerdings könnten nicht unterschiedlicher sein, denn während *Mrs. Miniver* den Gegner als weitgehend gesichtslose, letztlich äußerlich bleibende Macht präsentiert, die die Familienangehörigen zwar lokal, jedoch nicht emotional voneinander zu trennen vermag, findet diese in Borzages Film dadurch, dass sich Otto und Erich der Nazi-Ideologie begeistert anschließen, Eingang in die Familie selbst, die diesem zersetzenden ‚Angriff von innen‘ nicht standhält und schließlich auch und vor allem emotional auseinander bricht – ein Umstand, der sich bereits deutlich in der eindrucksvollen, im Folgenden einer genaueren Analyse zu unterziehenden Szene ankündigt, in der die Familie, ergänzt um die beiden engen Freunde Fritz Marberg (gespielt von Robert Young) und den bereits erwähnten Martin Breitner, zu Abend isst und den Geburtstag des Professors feiert. Konstatiert Brooks, dass die Störung des Festes als ein zentrales, im Melodram immer wieder auftauchendes Motiv zu gelten hat,³⁵ so macht Borzages Film hierbei keine Ausnahme, denn kaum hat Roth in seiner kurzen Ansprache die Einheit der Familie betont („We are a very united family“) und seiner Hoffnung Ausdruck verliehen, ihre Zufriedenheit möge „as long as we

live“ wahren, beginnt ein wahrer Exzess von Störungen, und zwar in Form von Neuigkeiten, die das gemeinsame Abendessen zur Gänze erschüttern.

Den Anfang macht Fritz, der das fröhliche Beisammensein der Familie nutzt, um seine Verlobung mit Freya bekanntzugeben – zum Erstaunen aller, einschließlich Freyas: „I haven't made up my mind, yet“, erklärt sie, doch Fritz kontert mit den Worten „I'll do that for you“, und so stimmt die Überraschelte nach kurzem Zögern seinen Hochzeitsplänen schließlich zu.³⁶ Allerdings dauert die Freude über diese Neuigkeit nur kurz, denn noch während die frisch Verlobten die Glückwünsche der anderen entgegennehmen, und zwar einschließlich Martins, der ebenfalls in Freya verliebt ist,³⁷ kommt es zur zweiten, entscheidenderen Störung, und zwar durch keinen geringeren als Adolf Hitler, dessen Ernennung zum Reichskanzler die Hausangestellte Martha freudestrahlend meldet. Der Grundstein zum Auseinanderbrechen der Familie ist somit gelegt. „Well, that's stupendous“, wird die Nachricht von Fritz kommentiert, und auch Otto und Erich schließen sich seiner Begeisterung an. Zusammen mit Rudi, der die Bedeutung der Neuigkeit aufgrund seines niedrigen Alters noch nicht zu beurteilen vermag, verlassen die drei sogleich den Esstisch und eilen ins Nebenzimmer, um im Radio die Meldung zu verfolgen – ein erster, in seiner Symbolik allerdings wichtiger Schritt der Distanzierung bzw. Ablösung. Dieser wird gefolgt von einem weiteren, als Fritz, Otto und Erich Streit mit Martin anfangen, der die mit Hitlers Machtantritt verbundenen Hoffnungen der drei NS-Anhänger nicht zu teilen gewillt ist. Die Auseinandersetzung droht zu eskalieren, und allein dem verbalen Eingreifen des Professors ist es zu verdanken, dass nach kurzer Zeit wieder alle fröhlich am Esstisch Platz nehmen – jedoch nur, um unmittelbar darauf erneut gestört zu werden, und zwar durch einen Telefonanruf des Distriktleiters der Partei. Da es die Folgen des historischen Ereignisses zu besprechen gelte, fordert dieser die sofortige Präsenz von Fritz und den beiden erwachsenen Roth-Söhnen, die keine Sekunde zögern, dem Befehl des Vorgesetzten zu entsprechen. Und so machen sie sich ohne jede Rücksicht auf die laufende Familienfeier sogleich auf, wobei Fritz als unhöflicher Gast zudem noch seine frisch Verlobte Freya zurücklässt.

Ist die Ablösung von der Familie in der hier besprochenen Szene zwar nur eine vorläufige, so nimmt letztere in recht offenkundiger Weise den unwiderruflichen Bruch vorweg, der nicht lange auf sich warten lässt. Denn nach einem weiteren, diesmal allerdings handgreiflichen Streit mit Martin verlassen Erich und Otto endgültig ihr Elternhaus, um – so darf man vermuten – bei NS-Kameraden unterzukommen. Die Botschaft Borzages ist nur allzu offenkundig: Die eigene Familie wird zugunsten der neuen ‚Familie‘, der Partei, die alten Freunde zugunsten neuer ‚Freunde‘, den Parteikameraden, fallen gelassen. Der erste entscheidende Schritt zur letztlich totalen Desintegration des einstigen familiären bzw. freundschaftlichen Zusammenhalts wäre demnach gemacht. Der zweite folgt schon sehr bald, und zwar mit der Verhaftung des Professors, der in ein Konzentrationslager gebracht wird, von wo aus seine Familie nur kurze Zeit später die Nachricht seines Todes erreicht.

V.

„Now that this man's come to power, what about those who think differently, freely, those who are non-Aryan?“ Die Frage, die Mrs. Roth auf der Geburtstagsfeier stellt, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Zum einen, weil sie – die Fragende blickt, während sie spricht, ihren Mann an – letzteren unmissverständlich als Juden ausweist, zum anderen, weil sie geradezu paradigmatisch die Zaghaftigkeit verdeutlicht, mit der Hollywood in den dreißiger und frühen vierziger Jahren jüdische Charaktere auf die Leinwand zu bringen pflegte und die unter anderem dazu führte, dass das Wort ‚Jew‘ selbst in Filmen wie William Dieterles *The Life of Emile Zola* (1937), welcher sich der Dreyfus-Affäre widmet, nicht ausgesprochen wird. Ja, es lässt sich ohne Übertreibung von einer grundsätzlichen ‚De-Judaisierungstendenz‘ sprechen, die das US-Kino jener Zeit kennzeichnete,³⁸ wobei Friedman in seinem Standardwerk *Hollywood's Image of the Jew* gar die Formulierung „celluloid holocaust“³⁹ bemüht. Flankiert wurde letzterer unter anderem von einem signifikant zunehmenden Assimilierungsbegehren der jüdischen Filmbranche, die die Stigmatisierung der Branche als ‚jüdisch‘ in hohem Maße als geschäftsschädigend ansahen und demzufolge zum einen ihre jüdische Abstammung aus dem öffentlichen Diskurs herauszuhalten suchten und zum anderen sowohl vor jüdischen Stoffen als auch vor der Anstellung jüdischer Schauspieler nicht selten zurückschreckten. Berüchtigt sind in diesem Zusammenhang die Worte, mit denen Louis B. Mayer Danny Kaye eine Absage erteilte: „I would put you under contract right now but you look too Jewish. Have some surgery to straighten out your nose and then we'll talk.“⁴⁰ Dass der Komiker eigentlich David Daniel Kaminsky hieß, ist hierbei ebenfalls bezeichnend, legt diese gewissermaßen ‚de-semitisierende‘ Namensänderung doch Zeugnis von Kayes Bemühen ab, vom Publikum als nicht-jüdisch wahrgenommen zu werden – ein Bemühen, welches zahlreichen Schauspielern der dreißiger und vierziger Jahre wie etwa Melvyn Hesselberg, Muni Weisenfreund und Emanuel Goldenberg attestiert werden kann, die als Melvyn Douglas, Paul Muni und Edward G. Robinson Karriere machten.

Die Gründe für diese bedenkliche Entwicklung vor allem im Ausland zu suchen, das heißt auf die Absatzmärkte in Übersee hinzuweisen, die jüdische Leinwand-Charaktere sowie die Verpflichtung jüdischer Schauspieler angeblich zu einem unkalkulierbaren Risikofaktor für die Studios werden ließen, hieße zwar, das Publikum der Vereinigten Staaten zu entlasten, ginge jedoch in unzulässiger Weise an der Wirklichkeit vorbei. Eine derartige Argumentation nämlich würde die enormen Ausmaße des vor allem depressionsgenerierten Antisemitismus in den USA⁴¹ herunterspielen, der wesentlich für Hollywoods ‚De-Judaisierungskurs‘ verantwortlich zeichnete und ein angemessenes Reagieren auf die Judenverfolgung in Deutschland und Europa lange Zeit unmöglich machte.⁴² Mochten auch zahlreiche Stimmen ein entsprechendes Engagement seitens der US-Filmindustrie

sehr viel früher fordern, so sollte es schließlich bis 1940 dauern, bis dies erfüllt wurde, und zwar durch *The Mortal Storm*, der, vier Monate vor Chaplins *The Great Dictator* angelaufen, als Hollywoods erste Stellungnahme zum nationalsozialistischen Antisemitismus gelten darf. Sicher, diese ist aus den oben genannten Gründen, das heißt aufgrund des einheimischen Ressentiments gegenüber Juden und nicht so sehr aus Rücksichtnahme auf den mittlerweile ausgesprochen unattraktiv gewordenen deutschen Markt, sehr zaghaft ausgefallen, was nicht zuletzt durch den Umstand unterstrichen wird, dass wie in *The Life of Emile Zola* das Wort ‚Jew‘ an keiner Stelle fällt. Und wären da nicht Mrs. Roths Frage bezüglich der „non-Aryans“ sowie die mit einem großen „J“ beschrifteten Armbinden, welche ihr Mann im KZ zu tragen hat, so wäre der Zuschauer zweifellos außerstande, diesen mit Sicherheit als Juden zu identifizieren.

Letzteres dürfte ihm bezüglich des oben bereits erwähnten, vor dem Gasthof drangsalierten Lehrers in jedem Fall schwer fallen, denn in der Tat ist die entsprechende Markierung als bemerkenswert subtil zu bezeichnen. Dass Herr Werner – so der Name des Lehrers – den Hitlergruß nicht erwidert und er sich zudem weigert, das nationalsozialistische Deutschlandlied mitzusingen, weist ihn als Gegner des Regimes aus, nicht aber zwangsläufig als Juden. Auch die Tatsache, dass er kurz darauf vor dem Gasthof zusammengeschlagen wird, gibt hierüber noch keinen sicheren Aufschluss. Erst als Freya Werner zu Hilfe eilt, der, von Martin gestützt, seine Brille („my glasses“) sucht, die ihm die Protagonistin schließlich mit den Worten „I’m afraid they’re broken“ reicht, erst da kann der Lehrer als Jude identifiziert werden – allerdings nur von jenem aufmerksamen Zuschauer, dem die Anspielung auf die ‚Kristallnacht Pogrome‘, die von der amerikanischen Öffentlichkeit sowie der Roosevelt-Administration mit Empörung aufgenommene „Night of the Broken Glass“,⁴³ nicht entgeht.

VI.

Dass neben Professor Roth auch der zweite jüdische Charakter in *The Mortal Storm* Akademiker und zudem im Bildungsbereich tätig ist, darf keineswegs als Zufall betrachtet werden. Vielmehr ist hierbei nur zu deutlich Borzages Bemühen erkennbar, über das so offenkundige Bedienen des bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts gängigen philosemitischen Klischees von der intellektuellen jüdischen Elite⁴⁴ die Geistlosigkeit der Nazis um so deutlicher hervortreten zu lassen, die sich der US-Öffentlichkeit spätestens durch die zahlreichen, im Mai 1933 öffentlich veranstalteten Bücherverbrennungen offenbart hatte. Diese wurden von der amerikanischen Presse entsetzt zur Kenntnis genommen und als unerhörter Akt der Barbarei verurteilt, auf den auch in den folgenden Jahren, vor allem nach dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten, immer wieder verwiesen wurde, um das antizivilisatorische Moment der Nazi-Herrschaft herauszustellen.⁴⁵ So auch in *The Mortal Storm*, der als ein im Universitätsmilieu spielender Film

natürlich nicht auf die Darstellung einer Bücherverbrennung verzichten kann, die von Studenten direkt unter den Fenstern des Hörsaals von Roth veranstaltet wird, der das Ereignis mit einem Buch unter dem Arm von oben betrachtet. Die Symbolik der Szene ist unübersehbar: Der vermeintliche Vertreter der unterlegenen Rasse blickt als überlegener Mann des Geistes auf die Geistlosigkeit der sich überlegen wahnenden Nazis herab. Soeben übergeben diese, die rechte Hand zum Hitlergruß erhoben, unter lauten „We burn you“-Rufen die Werke zweier Juden den Flammen, und zwar von dem damals gern als größter Wissenschaftler seiner Zeit gehandelten und als überzeugter Pazifist bekannten Albert Einstein sowie von Heinrich Heine, dessen zum geflügelten Wort gewordene Zeile zum Autodafé uns daran erinnert, dass „dort wo man Bücher verbrennt, [...] man auch am Ende Menschen [verbrennt].“⁴⁶ Hatten die Studenten noch vor kurzem dem Professor zu seinem sechzigsten Geburtstag die Figur eines Fackelträgers überreicht, wodurch sich Roth zu der Überzeugung veranlasst sah, „that you have understood what I have tried to impart and that into your young hands will be given the torch of science when it is fallen from the hands of your masters“, so wird nun drastisch deutlich, wie sehr er sich in seinen Schülern täuschte, die die prometheische Fackel der Wissenschaft mittlerweile gegen eine Brandfackel eingetauscht haben, um in biblioklastischem Eifer gegen Wissenschaft und Kultur zu Felde zu ziehen.

„Unter allen Phänomenen ist das Feuer wahrhaft das einzige, dem sich mit der gleichen Bestimmtheit die beiden entgegengesetzten Werte zusprechen lassen: das Gute und das Böse. Es erstrahlt im Paradies. Es brennt in der Hölle. Es ist Labsal und Qual. Es ist das Feuer des Herdes und der Brand der Apokalypse.“⁴⁷ Mit diesen Worten beschreibt Gaston Bachelard die grundsätzliche semantische Ambiguität des Elements, die wir unschwer auch in der Fackelträgerfigur wiederfinden, welche als hochgradig zweideutiges Geschenk seitens der Studentenschaft zu gelten hat. Letzteres wird nicht zuletzt durch die folgende Gegenüberstellung offenkundig: Während Roth am Morgen des 30. Januars 1933 den Fackelträger entgegennimmt und diesen als Symbol für den wissenschaftlichen Fortschritt begreift, betrachtet Hitler am Abend desselben Tages vom Balkon der Berliner Reichskanzlei aus den unendlich anmutenden Fackelzug, der anlässlich seiner Wahl zum Reichskanzler von Goebbels inszeniert wurde. Da die Fackelzüge auch von der ausländischen Presse immer wieder als spektakuläres Spezifikum politischer Großveranstaltungen im Dritten Reich herausgestellt wurden, konnte Borzage sicher sein, dass ein guter Teil des Publikums seines Filmes die Ambiguität der Fackelträgerfigur erkennen würde, welche die nationalsozialistische Grundhaltung großer Teile der Studenten bereits früh andeutet.

In all ihrer Radikalität und Destruktivität bricht diese freilich erst später bei der Bücherverbrennung an die Oberfläche, doch schon am Morgen desselben Tages hatte Roth einen Vorgeschmack auf das Kommende erhalten, und zwar in seiner Vorlesung, in der es zu einem Eklat kam: Ein Student hatte die provozierende Frage gestellt, ob Roth die nationalsozialistische Überzeugung von der

Differenzierbarkeit des Blutes teile, und, als der Professor dies unter Hinweis auf die „findings of science“ verneinte, zum allgemeinen Boykott der Vorlesung aufgerufen. Sogleich verließen alle in Braunhemden gekleideten Studenten, das heißt das eindeutige Gros der Anwesenden, den Hörsaal, den Bleibenden wurde mit Konsequenzen gedroht. Unmissverständlich wird somit offenkundig, dass nicht allein die Institution Familie, sondern auch die der Universität dem nationalsozialistischen ‚Befall von innen‘ nicht standzuhalten vermag.

Scheint die Szene, die in variierender Wiederholung Roths Ehrung im Hörsaal aufgreift, auch auf den ersten Blick alle Anzeichen der gern mit Hollywood assoziierten realitätsfernen Überzeichnung und Zuspitzung aufzuweisen, so trägt dieser Eindruck, denn in der Tat waren es insbesondere Studenten, die sich bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt durch eine ungewöhnlich hohe Aufnahmebereitschaft für die nationalsozialistische Bewegung auszeichneten und dies nicht selten durch das Tragen von Braunhemden, zuweilen gar von Revolvern auf dem Campus zu erkennen gaben.⁴⁸ Auch Boykottkampagnen gegen jüdische Professoren waren keine Seltenheit, wobei Studierende, die sich weigerten, den Hörsaal zu verlassen, oft zur Einschüchterung fotografiert wurden. Einmal mehr erweist sich Hollywoods Blick auf das nationalsozialistische Deutschland demnach als erheblich schärfer und der Realität in stärkerem Maße verpflichtet als es uns jene Kritiker glauben machen wollen, die allzu schnell Konventionalität und Wirklichkeitsferne in eins setzen und aufgrund dieses Vorurteils die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Film wie *The Mortal Storm* für überflüssig erachten. Dass letzterer seinen Fokus so dezidiert auf das universitäre Milieu legt, geschieht freilich nicht ohne Grund, geht es Borzage doch ganz offensichtlich auch darum, das ebenso traditionsreiche wie stereotype Bild der Kulturnation Deutschland bzw. des Landes der Dichter und Denker zu zerschlagen – ein Bild, welches in fataler Weise Wirkung zeitigte, indem es einen großen Prozentsatz der amerikanischen Öffentlichkeit zum Teil bis zum Kriegsende dazu veranlasste, die zahllosen Berichte über die nationalsozialistischen Verbrechen als Auswüchse einer an der Realität vorbeigehenden Hasspropaganda abzutun.⁴⁹

VII.

Folgt man dem Handlungsgang von *The Mortal Storm*, so wird deutlich, dass die nationalsozialistische Ideologie insbesondere auch als Katalysator für schwer wiegende Generationskonflikte zu gelten hat. Hierbei tritt insbesondere die leichte Verführbarkeit der jüngeren Generation zum Vorschein, die sich zu großen Teilen nicht nur von ihren Familien, alten Freunden und der nach der ‚Machtergreifung‘ in Misskredit gefallenen kulturellen Tradition lossagt, sondern zudem gegen ihre alten Lehrer aufbegehrt, um sich neuen Lehre(r)n zuzuwenden. Und so darf denn auch die kontrastive Gegenüberstellung von ‚alt‘ und ‚neu‘ zweifelsohne als zentral

für Borzages Film gelten. in dem das Attribut „new“ auffallend oft fällt und eine eindeutig negative Konnotation erfährt – sei es durch die häufige Kombination mit Substantiven wie „Germany“, „ideals“ etc., welche eine unmissverständliche Zuordnung zur NS-Diktatur anzeigt, oder sei es durch die Worte des mittlerweile inhaftierten Professors, dessen Hoffnung, Deutschland werde seine „old virtues“, „freedom“ und „belief in God“, wieder finden, den vermeintlichen Innovationskurs der Nazis als ein gottloses Abrücken vom richtigen Weg entlarvt. In diesem Zusammenhang bezeichnend ist ferner der Umstand, dass Neuigkeiten, „news“, in Borzages Hitler-Deutschland grundsätzlich fatale Inhalte aufweisen, ob es sich dabei um Marthas ‚Freudenbotschaft‘ bezüglich Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, die Auskunft des Universitätsdieners Lehmann über die Verhaftung Roths, die von Otto der Familie überbrachte Nachricht vom Tod des Vaters oder aber Fritz’ Meldung vom Tod Freyas handelt.

Stellt man das Gesagte in Rechnung, so vermag uns Martins überaus deutlich profilierte Traditions- und vor allem Naturverbundenheit nicht zu verwundern, durch welche der mal Holz fällende, mal ein soeben geborenes Fohlen pflegende Protagonist in besonderer Weise gegenüber den neuen politischen Entwicklungen immunisiert zu sein scheint. Gewissermaßen über diesen stehend, wohnt er zusammen mit seiner Mutter und der jungen Magd Elsa weit oberhalb der Stadt auf einem abgeschieden inmitten der Berge gelegenen Bauernhof. Bis zu dem Zeitpunkt, als eine Gruppe SA-Männer eine Hausdurchsuchung bei den Breitners vornimmt, wird uns dieser als eine vom Nationalsozialismus unkontaminierte Naturidylle präsentiert, in die sich der aus seiner unpolitischen Haltung keinen Hehl machende Held zurückzieht, um den Veränderungen in der Stadt bzw. im Freundeskreis aus dem Weg zu gehen. Erfolglos, wie sich herausstellt, denn schon bald und dann mit schöner Regelmäßigkeit sieht sich Martin dazu gezwungen, seine Zurückhaltung aufzugeben und gegen den Nationalsozialismus Stellung zu beziehen, und so werden wir denn Zeuge, wie der Held dem Lehrer Werner vor dem Gasthof zu Hilfe kommt, wie er diesen vor der Verhaftung durch die SA bewahrt, indem er ihn als bergkundiger Begleiter in einer nächtlichen Aktion über die nahe liegende Grenze ins benachbarte Österreich führt, und wie er schließlich – mittlerweile selbst von der SA gesucht – dies auch mit Freya versucht,⁵⁰ womit das Finale des Filmes beginnt.

Im Schutze der Nacht brechen die beiden auf, und es folgt, da sich ein Trupp SA-Männer unter dem Kommando von Fritz aufmacht, um den Liebenden den Weg abzuschneiden, eine souverän inszenierte, parallel montierte Verfolgungssequenz, die für das Heldenpaar letztlich tragisch endet. Unmittelbar vor der Grenze nämlich wird dieses von den Nazis eingeholt, die auf Fritz’ Befehl das Feuer eröffnen. Zwar gelingt es den Fliehenden noch, österreichischen Boden zu erreichen, doch wird Freya schwer getroffen, so dass sie kurz darauf in den Armen Martins stirbt. Das menschenverachtende Regime hat somit ein weiteres Opfer gefunden, ein Opfer, das allerdings – dies wurde zuvor durch das von

Martin und Freya beim Überqueren des Gebirgspasses passierte, prominent im Bildvordergrund positionierte Kreuzifix angedeutet – nicht völlig umsonst bleiben soll, dient es doch gewissermaßen der Erlösung Ottos, den die Nachricht vom Tod seiner Schwester dazu veranlasst, dem Nationalsozialismus den Rücken zu kehren.

Letzteres freilich vermag die Tragik nur unwesentlich zu lindern, die das Ende von Borzages Film eindeutig beherrscht und diesen somit grundsätzlich von jenen zahlreichen Anti-Nazi-Produktionen unterscheidet, welche wie etwa *Casablanca* (1942), Fritz Langs *Hangmen Also Die* (1943) oder aber *Mrs. Miniver* den Zuschauer mit einem Gefühl der Zuversicht entlassen, und zwar, indem sie das jeweilige Geschehen – ob es sich dabei um eine Liebesgeschichte, um die Folgen des Heydrich-Attentats oder aber die zunehmenden Entbehrungen einer Familie in Kriegzeiten handelt, ist einerlei – rückwirkend als bloße Episode im Kontext des größeren Kampfes gegen das Dritte Reich in Szene setzen. Dominiert in *The Mortal Storm* am Schluss der Eindruck von Finalität, so steht in den genannten Filmen der Blick in die Zukunft am Ende, wodurch dieses in gewisser Weise geleugnet wird und ein zentrales Merkmal des Hollywoodkinos, seine – so David Bordwell – „insistence upon closure“⁵¹ zugunsten der Propagandawirkung eine deutliche Schwächung erfährt. Auf die den deutschen Bomberverbänden entgegen fliegenden britischen Jagdflugzeuge aus Wylers Melodram wurde bereits hingewiesen, doch ist in diesem Zusammenhang natürlich auch Humphrey Bogarts berühmter Satz am Schluss von *Casablanca* zu nennen („Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship“), der implizit deutlich macht, was Lang explizit formuliert, wenn dieser seinen Film über den tschechoslowakischen Widerstand mit den eingblendeten Worten „Not the End“ beschließt.

Anmerkungen:

- ¹ Joseph Goebbels: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II: Diktate 1941-1945. Band 9: Juli-September 1943*. München: K.G. Saur 1993, S.64.
- ² Ebd.
- ³ Zitiert nach Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz: Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1999, S.328.
- ⁴ Jan Herman: *A Talent for Trouble: The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler*. New York: G. P. Putnam's Sons 1995, S.235.
- ⁵ Thomas Doherty: *Hollywood, American Culture, and World War II*. New York: Columbia University Press 1999 (1993), S.46. Zu Hollywoods ‚Kriegseinsatz‘ und enger Zusammenarbeit mit dem OWI vgl. neben Doherty vor allem Clayton R. Koppes und Gregory D. Black: *Hollywood Goes to War: Patriotism, Movies and the Second World War from Ninotchka to Mrs. Miniver*. London: I.B. Tauris 2000 (1987) sowie Clayton R. Koppes: „Regulating the Screen: The Office of War Information and the Production Code Administration“. In: Thomas Schatz: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley: University of California Press 1999 (1997), S.262-281.

- ⁶ Zitiert nach H. Mark Glancy: *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood ‚British‘ Film 1939-45*. Manchester: Manchester University Press 1999, S.154.
- ⁷ Vgl. hierzu vor allem H. Mark Glancy: *When Hollywood Loved Britain*.
- ⁸ Jerome Christensen: „Studio Identity and Studio Art: MGM, *Mrs. Miniver*, and Planning the Postwar Era“. In: *ELH* 67:1 (2000), S.257-292, hier: S.276.
- ⁹ Hans Robert Jaubß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (1982), S.271-277.
- ¹⁰ Thomas Doherty: *Hollywood, American Culture, and World War II.*, S.167.
- ¹¹ Zitiert nach Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S.307.
- ¹² Zitiert nach Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S.308.
- ¹³ Zitiert nach Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S.309.
- ¹⁴ Zitiert nach Eric J. Sandeen: „Anti-Nazi Sentiment in Film: *Confessions of a Nazi Spy* and the German-American Bund“. In: *American Studies* 20:2 (1979), S.69-81, hier: S.80.
- ¹⁵ Zitiert nach Lester D. Friedman: *Hollywood's Image of the Jew*. New York: Frederick Ungar Publishing Co. 1982, S.81.
- ¹⁶ Zu der in diesem Kontext zentralen Bedeutung der Presse siehe vor allem Deborah E. Lipstadts Standardwerk *Beyond Belief: The American Press and the Coming of the Holocaust 1933-1945* (New York: The Free Press 1986), aber auch Robert H. Abzugs Textsammlung *America Views the Holocaust, 1933-1945. A Brief Documentary History* (Boston: Bedford/St. Martin's 1999).
- ¹⁷ Zitiert nach Leonard J. Leff und Jerold L. Simmons: *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York: Grove Weidenfeld 1990, S.286.
- ¹⁸ Zitiert nach Steven Alan Carr: *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to World War II*. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S.159.
- ¹⁹ Vgl. in diesem Kontext vor allem Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*.
- ²⁰ Vgl. Ruth Vasey: *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: The University of Wisconsin Press 1997, S.188.
- ²¹ Kent Jones: „The Sanctum Sanctorum of Love: Frank Borzage“. In: *Film Comment* 33:5 (1997), S.32-43, hier: S.36.
- ²² John Belton: *The Hollywood Professionals. Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer*. London: The Tantivy Press 1974, S.103-108.
- ²³ Frederick Lamster: *Souls Made Great Through Love and Adversity: The Film Work of Frank Borzage*. London: The Scarecrow Press 1981, S.91.
- ²⁴ Lester D. Friedman: *Hollywood's Image of the Jew*, S.103-105; K.R.M. Short: „Hollywood Fights Anti-Semitism, 1940-1945“. In: ders.: *Film and Radio Propaganda in World War II*. London: Croom Helm 1983, S.146-172, hier: S.149-151; Patricia Erens: *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1984, S.152; Dietmar Haack: „„Sweetheart, what watch?“. Hollywoods späte Reaktionen auf den Faschismus in Europa“. In: *Anglistik und Englischunterricht* 25 (1985), S. 149-167, hier: S.158; Thomas Schatz: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley: University of California Press 1999 (1997), S.119f.; Clayton R. Koppes: „Regulating the Screen: The Office of War Information and the Production Code Administration“. S.268 sowie Clayton R. Koppes und Gregory D. Black: *Hollywood Goes to War*, S.34.
- ²⁵ Lester D. Friedman: *Hollywood's Image of the Jew*, S.103.
- ²⁶ Zitiert nach Thomas Schatz: *Boom and Bust*, S.119.
- ²⁷ Vgl. zuletzt etwa Werner Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S.35.

- ²⁸ Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press 1995 (1976), S.22.
- ²⁹ Ebd., S.18.
- ³⁰ Ebd., S.36.
- ³¹ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Ricarda Strobels Studie *Propagandafilm und Melodrama: Untersuchungen zu Alfred Hitchcocks Lifeboat und Orson Welles' The Stranger* (Rottenburg-Oberndorf: Wissenschaftler-Verlag 1984), in der die Autorin die Nähe und das somit keineswegs zufällig häufige Zusammengehen von Melodram und Propagandafilm am Beispiel von Hitchcocks Seenotsdrama aus dem Jahre 1944 und Orson Welles' in vielerlei Hinsicht reichlich kruden Nebenwerk *The Stranger* von 1946 aufzeigt.
- ³² Clayton R. Koppes und Gregory D. Black: *Hollywood Goes to War*, S.35.
- ³³ Steven Casey: *Cautious Crusade: Franklin D. Roosevelt, American Public Opinion, and the War against Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press 2001, S.213.
- ³⁴ In den zahlreichen Filmen, die sich mit dem zweiten zentralen Kriegsgegner, Japan, befassen, bleibt eine derartige Differenzierung zwischen der Bevölkerung und der Führungselite bezeichnenderweise aus. Vgl. hierzu vor allem Clayton R. Koppes und Gregory D. Black: *Hollywood Goes to War*, S.248-277 sowie Thomas O. Kelly II: „Race and Racism in the American World War II Film: The Negro, the Nazi, and the ‚Jap‘ in Bataan and Sahara“. In: *Michigan Academician* 24:4 (1992), S.571-583.
- ³⁵ Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S.29f.
- ³⁶ In verhältnismäßig harmloser Weise nimmt die Szene die später immer deutlicher werdende Bevormundung Freyas durch Fritz vorweg, der seiner Verlobten, insbesondere wenn es um Politik geht, immer wieder den Mund verbietet und somit implizit die durch und durch patriarchale Fundierung der nationalsozialistischen Ideologie herausstellt, der sich in *The Mortal Storm* – so scheint es – keineswegs zufällig allein Männer anschließen.
- ³⁷ Demnach arbeitet *The Mortal Storm* mit der für das Melodram so typischen Dreieckskonstellation. Hierbei hat sich die Heldin, die bezeichnenderweise sowohl bei der Geburtstagsfeier als auch im Gasthof zwischen Fritz und Martin sitzt, für einen der beiden Freunde zu entscheiden, die sich – und dies gilt vor allem für Fritz – erst allmählich in ihre Helden- bzw. Schurkenrolle hineinfinden.
- ³⁸ Vgl. Lester D. Friedman: *Hollywood's Image of the Jew*, S.57ff. sowie Patricia Erens: *The Jew in American Cinema*, S.135ff.
- ³⁹ Lester D. Friedman: *Hollywood's Image of the Jew*, S.67.
- ⁴⁰ Zitiert nach Lester D. Friedman: *Hollywood's Image of the Jew*, S.64.
- ⁴¹ Vgl. in diesem Kontext vor allem Leonard Dinnerstein: *Anti-Semitism in America*. Oxford: Oxford University Press 1995 (1994), S.105-127.
- ⁴² Vgl. hierzu Jörn Glasenapp: „Indifferenz oder Propaganda? Überlegungen zu Hollywoods verspäteter Antwort auf die Judenverfolgung im ‚Dritten Reich‘“. In: Sven Kramer (Hrsg.): *Die Shoah im Bild*. München: edition text + kritik 2003, S.31-49.
- ⁴³ In welch hohem Maße die Novemberpogrome die USA gegen Nazi-Deutschland aufbrachten, ist vielerorts belegt. Vgl. unter anderem Deborah E. Lipstadt: *Beyond Belief*, S.98ff.
- ⁴⁴ Vgl. in diesem Kontext etwa William D. Rubinstein und Hilary L. Rubinstein: *Philosemitism: Admiration and Support in the English-Speaking World for Jews, 1840-1939*. Houndmills: Macmillan Press 1999, S.179-185.
- ⁴⁵ Vgl. hierzu Thomas Lischeid: *Symbolische Politik: Das Ereignis der NS-Bücherverbrennung 1933 im Kontext seiner Diskursgeschichte*. Heidelberg: Synchron 2001, S.249-253.
- ⁴⁶ Heinrich Heine: *Almansor: Eine Tragödie*. (1820/21) In: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 5. Hamburg: Hoffmann und Campe 1994, S.7-68, hier: S.16.

- ⁴⁷ Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers*. München: Carl Hanser Verlag 1985 (1949), S.13.
- ⁴⁸ Vgl. etwa Geoffrey J. Giles: *Students and National Socialism in Germany*. Princeton: Princeton University Press 1985, vor allem aber Michael Grüttner: *Studenten im Dritten Reich*. Paderborn: Schöningh 1995.
- ⁴⁹ Vgl. hierzu Deborah E. Lipstadt: *Beyond Belief*, S.15, 103, pass.
- ⁵⁰ Zuvor scheiterte ein von Freya, ihrer Mutter und Rudi unternommener Ausreiseversuch per Bahn, da man in Freyas Koffer ein wissenschaftliches Manuskript ihres Vaters gefunden hatte, in dem Thesen formuliert wurden, die der nationalsozialistischen Rassenlehre widersprechen. Während Mrs. Roth und ihr Sohn die Grenze passieren durften, wurde die Heldin in ihre Heimatstadt zurückgeschickt, wo sie sich täglich im Gestapohauptquartier zu melden hat.
- ⁵¹ David Bordwell: „The Classical Hollywood Style, 1917-60“. In: ders., Janet Staiger und Kristin Thompson (Hrsg.): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, S. 1-84, hier: S.47.