

Philipp Stiasny

Anklage und Pazifismus. Zur Deutung des Weltkriegs in "Namenlose Helden" (A 1924) und "Doktor Bessels Verwandlung"

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21088>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiasny, Philipp: Anklage und Pazifismus. Zur Deutung des Weltkriegs in "Namenlose Helden" (A 1924) und "Doktor Bessels Verwandlung". In: *Filmblatt*. Filmblatt 30, Jg. 11 (2006), Nr. 30, S. 51–80. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21088>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Anklage und Pazifismus

Zur Deutung des Weltkriegs in NAMENLOSE HELDEN (A 1924, R: Kurt Bernhardt) und DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG (D 1927, Richard Oswald)

Wiederentdeckt 83, Zeughauskino, 3. Juni 2005

In Zusammenarbeit mit dem Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum und dem Bundesarchiv-Filmarchiv

Einführung: Philipp Stiasny

Zwei ungewöhnliche Antikriegsfilme aus den 20er Jahren gilt es wiederzuentdecken. Das Nebeneinander von Kurt Bernhardts nur fragmentarisch überliefertem Debütfilm *NAMENLOSE HELDEN* (A 1924) und Richard Oswalds routiniert gedrehter Literaturverfilmung *DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG* (D 1927) lenkt den Blick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der filmischen Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg.

Eine Gemeinsamkeit weist zunächst die Biographie der Regisseure auf, die nach der nationalsozialistischen Machtergreifung wegen ihrer jüdischen Herkunft aus Deutschland fliehen müssen und später mit unterschiedlichem Erfolg in Amerika arbeiten. In beiden Filmen stehen versehrte Männer im Mittelpunkt.

Die Unterschiede sind allerdings groß: Die Regisseure trennt ein Altersunterschied von 19 Jahren, der eine stammt aus Worms, der andere aus Wien. Der erste Film prangert den Krieg aus sozialistischer Perspektive an und setzt auf die Überzeugungskraft dokumentarischer Bilder. Der zweite Film verknüpft den Krieg mit dem Entwicklungsroman eines bürgerlichen Helden. Im Folgenden sollen beide Filme genau beschrieben und im zeitgenössischen Kontext verankert werden.

Auf den Spuren von Kurt Bernhardts Debütfilm. *NAMENLOSE HELDEN* steht am Anfang von Bernhardts rasanter Karriere als Regisseur. Zwischen 1924 und seiner Emigration im Jahr 1933 gelingt es dem damals gerade 25-jährigen Mann, in die Riege der berühmtesten deutschen Filmkünstler aufzusteigen. Ästhetische und ideologische Berührungängste plagten ihn auf diesem Weg nicht: Er dreht den Anti-Abtreibungsfilm *KINDERSEELEN KLAGEN EUCH AN* (1927) für die katholische Leo-Film, die Lebensgeschichte des rebellischen Räuberhauptmanns *SCHINDERHANNES* (1928) für die KPD-nahe Prometheus-Film, das Fremdenlegionärsdrama *DAS LETZTE FORT* (1929) für die Nero-Film und das Marlene Dietrich-Vehikel *DIE FRAU, NACH DER MAN SICH SEHNT* (1929) für die Ter-

ra-Film. Den vorläufigen Höhepunkt erreicht Bernhardts Karriere mit *DIE LETZTE KOMPAGNIE* (1930) für die deutschnationale Ufa, einem historischen Kriegsfilm über den heldenhaften Widerstand einer Gruppe deutscher Soldaten gegen die französische Armee im Jahr 1806. In thematischer Hinsicht scheint sich ein Kreis zu schließen, denn auch *NAMENLOSE HELDEN* ist ein Kriegsfilm. Hier geht es allerdings um den Ersten Weltkrieg. Bis vor kurzem galt *NAMENLOSE HELDEN* als verschollen. Ein Fragment, das vor kurzem im Film-museum in Amsterdam identifiziert werden konnte, gibt aber einen Eindruck von der Machart des ungewöhnlichen Films. Dieser Fund ist hier Anlass, sich erneut mit Bernhardts Debüt zu beschäftigen.

Der von der Wiener Prometheus-Film Gesellschaft Kliwar & Co. produzierte Film basiert auf einem Drehbuch von Kurt Bernhardt und Hans Székely. Über die Handlung informiert das Programmheft des Alhambra-Film Verleihs.¹ *NAMENLOSE HELDEN* schildert, wie der Krieg das glückliche Leben des deutschen Arbeiters Scholz und seiner Familie zerstört. Scholz (Erwin Kalser) wird bei Kriegsbeginn eingezogen und von seiner Frau (Lilli Schönborn) und seinen beiden kleinen Kindern getrennt. Während der Mann an der Front im Westen dient, verelendet die Familie und muss in eine enge Dachmansarde umziehen. Die Frau wird zur Arbeit als Bahnsteigkontrolleurin im Rahmen des „vaterländischen Hilfsdienstes“ verpflichtet. In ihrer Abwesenheit kommt eines der Kinder durch einen Brand ums Leben. Die schlechte Nahrungsmittelversorgung lässt die Frau kollabieren und fesselt sie ans Bett. Als ihr ein Arzt empfiehlt, mehr Kalorien zu sich zu nehmen, kann sie nur hilflos mit den Achseln zucken. Zwischen zwei Angriffswellen erfährt Scholz durch einen Brief von diesen Vorfällen. Auf den Tod seines Kindes reagiert er mit größter Verzweiflung. Kurz danach wird Scholz bei einem Sturmangriff verschüttet. Er gräbt sich frei und stellt voller Entsetzen fest, dass er sein Augenlicht verloren hat. Zurück in Deutschland findet er seine sterbende Frau vor. Als der Blinde bei Straßenunruhen nach Kriegsende versehentlich die Warnung ignoriert „Wer weiter geht, wird erschossen!“, findet er den Tod. Sein Kind ist nun Vollwaise.

Die Leidensgeschichte von Scholz und seiner Familie kontrastiert der Film einerseits mit Szenen aus dem Leben eines Munitionsfabrikanten (Heinz Hilpert) und andererseits mit Szenen, die die wachsende Zermürbung des hungernden Volkes sowie Streiks und Unruhen zeigen.

Bereits am 6. November 1924 passiert *NAMENLOSE HELDEN* unter dem Titel *KRIEG* die Berliner Filmprüfstelle, doch erst ab September 1925 sind in

¹ Siehe das undatierte Programmheft des Alhambra-Film Verleih, das abgedruckt ist in Gertraude Kühn, Karl Tümmler, Walter Wimmer (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*. 2 Bde. Berlin: Henschelverlag 1975, hier Bd. 2, S. 468-470.

Deutschland Aufführungsberichte nachgewiesen.² Auch datiert die Zulassung des Vorspannfilms von Oktober 1925, was es wahrscheinlich macht, dass die Auswertung des Films erst danach voll einsetzt: „Wir bringen demnächst: / den Film des Volkes / „Namenlose Helden“ / Den Millionen Toten des Weltkrieges zum Angedenken. / Ein Film, der die Geschichte unseres Jahrzehntes wiederzugeben versucht und in seiner Photographie zum Teil aus Originalaufnahmen besteht, die zur Zeit der Handlung auf den verschiedensten Kriegsschauplätzen, zumeist in äußerster Lebensgefahr, aufgenommen wurden.“³

Weshalb zehn Monate zwischen der ersten Zulassung und der Aufführung im September 1925 liegen, lässt sich nicht restlos aufklären. Die besonderen Umstände von Produktion, Import und Verleih dürften dabei eine Rolle spielen. Ulrich Döge hat jüngst die Geschichte der kurzlebigen österreichischen Prometheus-Film Gesellschaft Kliwar & Co. nachgezeichnet, die im Juli 1924 in Wien ihren Betrieb aufnimmt und hinter deren Gründung die prosowjetische Internationale Arbeiterhilfe (IAH) von Willi Münzenberg steht.⁴ Als Teilhaber und Geschäftsführer wird der 23-jährige Hans (Janos) Székely genannt. NAMENLOSE HELDEN ist die einzige Produktion der Firma. Die Dreharbeiten finden in Deutschland statt, die meisten Mitwirkenden sind Deutsche, und der Film wird auch zuerst in Deutschland vertrieben.⁵ Als Verleiher treten die Vita-Film (Berlin) und die Alhambra-Film (Berlin) in Erscheinung. Dass im Dezember 1925 in Berlin die Prometheus-Film GmbH als Filiale der Wiener Firma gegründet wird, steht Döge zufolge mit der Auswertung von NAMENLOSE HELDEN in Deutschland in Zusammenhang. Die Entscheidung, mit der Aufführung des Films bis September 1925 zu warten, gründet vor diesem Hintergrund wohl am ehesten auf firmenpolitischen Erwägungen. Größere Probleme im Rahmen der Zulassung gibt es nicht.⁶ Zum Rechtsstreit zwischen Kurt Bernhardt und Hans Székely um die richtige Nennung in den Credits kommt es erst im Jahr 1926.⁷

² Zur Titelländerung siehe *Der Film*, Nr. 33, 16.8.1925, S. 26. Der Film läuft auch unter dem Titel INFANTERIST SCHOLZ.

³ Zulassungskarte zu NAMENLOSE HELDEN (Vorspann), B 11491 vom 16.10.1925; 83 m, nach Kürzung 78 m, Jv., Titel 1-5 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

⁴ Siehe Ulrich Döge: *Revolution oder Rendite? Die Prometheus-Film 1924-1932*, veröffentlicht unter <http://www.filmarchiv.at/events/3006/txt02.htm> (10.2.2006).

⁵ Es ist fraglich, ob der Film je regulär in Österreich herausgebracht wurde, da ihn *Paimanns Filmlisten* aus Wien weder unter dem Titel KRIEG, NAMENLOSE HELDEN oder INFANTERIST SCHOLZ aufführen.

⁶ Die Forderung des Reichswehrministeriums von Oktober 1925, den Film zu verbieten, weil er der „kommunistischen Weltanschauung Vorschub leistet“, wird vom Innenministerium abschlägig beschieden. Es gebe keine Befugnis, die Entscheidung der Filmprüfstelle zu revidieren. Dazu das Schreiben des Reichsministers des Innern an den Reichswehrminister vom 24.11.1925, abgedruckt in Kühn u.a. (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, Bd. 2, S. 473-474.

⁷ Bernhardt prozessiert gegen seinen Mitautoren Hans Székely wegen der Nennung Szé-

Der Krieg und die Politisierung des Kinos. Die Aufführung von NAMENLOSE HELDEN im Herbst 1925 fällt in eine spannungsreiche Zeit. In der Geschichte des Weimarer Kinos markiert der Jahreswechsel 1924/25 eine Art Epochenschwelle. Von wenigen Ausnahmen abgesehen meidet die Spielfilmbranche in den vorangehenden Jahren Stoffe, die als Einmischung in aktuelle politische Vorgänge aufgefasst werden könnten. Der phänomenale Erfolg des Vierteilers FRIDERICUS REX (1922/23, Arzen von Cserépy), der die Filmkritik in politische und eben nicht in filmästhetische Lager spaltet, signalisiert eine Wende. FRIDERICUS REX zeigt, dass die nationale, von militärischem Geist und Kriegen gekennzeichnete Geschichte ein Filmstoff mit Zukunft ist. Davon beflügelt produzieren alle möglichen Firmen „patriotische Filme“ und bringen sie ab Winter 1924, also mit einem gewissen Sicherheitsabstand, in die deutschen Kinos. Ilse Zerbe spricht deshalb im März 1925 in *Der Film* von einer „Hochflut deutscher Militärfilme“.⁸

Kurz nacheinander feiern ROSENMONTAG (1924, Rudolf Meinert), DEUTSCHE HELDEN IN SCHWERER ZEIT (1924, Curt Blachnitzky), ASCHERMITTWOCH (1925, Wolfgang Neff), REVELLE (1925, Fritz Kaufmann), ZAPFENSTREICH (1925, Conrad Wiene), HUSARENFIEBER (1925, Georg Jacoby) und KRIEG IM FRIEDEN (1925, Carl Boese) ihre Premiere. Die Filme adaptieren die Muster älterer Theaterstücke und erzählen von der unglücklichen Liebe zwischen einer Bürgerstochter und einem adligen Offizier, von Pflichtbewusstsein und Verzicht, von männlicher Ehre und Stolz. Mal melodramatisch, mal eher komisch berichten sie vom Soldatendasein, vom Kasernenalltag und von Manövern. Dazu erklingen Soldatenlieder und Marschmusik. Die Filme zeigen Männer, die schneidig sind und deren Körper in schmucken Uniformen stecken. Sie erwecken alte Vorbilder zu neuem Leben.

Dazu passt, dass im April 1925 ein alter Kriegsheld, der ehemalige Feldmarschall von Hindenburg, zum neuen Reichspräsidenten gewählt wird. Die Republikaner stecken eine Niederlage ein. Ein Symbol des Gestern soll es heute richten.

Die Kritiker der Fachpresse nehmen die Militärfilme zum Anlass für eine Debatte über die Politisierung des Kinos.⁹ Diese Debatte hat ihr Echo in der Ta-

kelys als Verantwortlicher für die „künstlerische Oberleitung“ von NAMENLOSE HELDEN. Die Verhandlung findet im September 1927 in Berlin statt und endet mit der Verurteilung Székelys zu einer Geldstrafe in Höhe von 100 Mark wegen „öffentlicher Beleidigung“. Siehe dazu Helga Belach, Gero Gandert, Hans Helmut Prinzler (Red.): *Aufruhr der Gefühle. Die Kinowelt des Curtius Bernhardt*, München, Luzern: C.J. Bucher 1982, S. 155, 226.

⁸ Ilse Zerbe: Deutschland marschiert, in: *Der Film*, Nr. 12, 22.3.1925, S. 22. Zu diesem Zusammenhang auch Bernadette Kester: *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2003, S. 49-51.

⁹ Zur Militärfilmdebatte im Jahr 1925 siehe Rainer Berg: *Zur Geschichte der realistischen*

gespresse. Die Rechten begrüßen die Filme, die größtenteils in der Vorkriegszeit spielen, weil in ihnen eine glorreiche Epoche auferstehe. Die Linken und Liberalen lehnen sie als Militärschmarren und unzeitgemäße Kitschversionen der Vergangenheit ab.

Die Frage nach den aktuellen Implikationen ist auf beiden Seiten unüberhörbar: „Der Militärfilm“ – so der rechtsstehende *Berliner Lokal-Anzeiger* anlässlich der Premiere von REVELLE – „ist die große Mode, worin man, wenn man will, ein Symptom erblicken kann: das Volk bekennt sich wieder zu seiner stolzen Vergangenheit.“¹⁰ Es bedürfe keines Zweifels, heißt es in *Der Montag*, „daß das militärische Milieu die Wirkung des Spiels für einen großen Teil des Publikums hebt.“ Die Bilder solcher Filme „erinnern an Zeiten, die besser waren als die heutigen.“¹¹

Im linksliberalen *Montag Morgen* schreibt dagegen Karl Otten voller Besorgnis: „Die künstliche Belebung der Uniformsentimentalität dient im wesentlichen nur politisch-reaktionären Instinkten. In diesen letzten bewegten Jahren hat das Wiederauftauchen der Friedensuniform weder im Kino noch sonstwo dem inneren Frieden gedient. Wir sind leider noch nicht soweit, um wieder in allen Stücken tolerant sein zu können. Ein Volk, das immer hart an der Grenze des Bürgerkrieges wandelt, kann das öffentliche Zurschaustellen provozierender Symbole nicht gestatten.“¹²

Den Militärfilmen vom Frühjahr 1925 folgen noch viele andere. Beginnend mit der Saison 1925/1926 entdeckt die deutsche Filmindustrie auch den Weltkrieg als Stoff.

Die importierten amerikanischen Weltkriegsfilme tragen zu dieser Entwicklung bei und prägen die Vorstellung einer „realistischen“ Inszenierung von Schlachtfeld, Front und Etappe.¹³ Filme, die Episoden aus dem Weltkrieg erzählen, sind von nun an keine Seltenheit mehr. Einer der ersten ist NAMENLOSE HELDEN.

Stummfilmkunst in Deutschland - 1919-1929. Phil. Diss. Freie Universität Berlin 1982, S. 153-158 und Knut Hickethier; Marcus Bier: Das Unterhaltungskino I: Militärschwänke im Kino der zwanziger Jahre. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Fink 2000, S. 67-93, dort S. 72-75.

¹⁰ *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 150, 29.3.1925 (anlässlich der Premiere von REVELLE).

¹¹ Aros [Alfred Rosenthal], in: *Der Montag*, Nr. 13, 30.3.1925.

¹² Karl Otten: Militärfilme, in: *Der Montag Morgen*, Nr. 15, 14.4.1925. Vgl. auch Ottens Doppelrezension von REVELLE und ZAPFENSTREICH in ebd., Nr. 13, 30.3.1925.

¹³ Dazu Thomas J. Saunders: Politics, the Cinema, and Early Revisitations of War in Weimar Germany. In: *Canadian Journal of History*, Bd. 23 (1988), S. 25-48.

NAMENLOSE HELDEN im Urteil der Zeitgenossen. Die deutsche Premiere von NAMENLOSE HELDEN findet im September 1925 im Leipziger „Welt-Theater“ statt, im „roten“ Sachsen. Dort läuft der Film mehrere Wochen lang.¹⁴ Kurz danach steht er auch in Berlin auf dem Programm. Die rechten ebenso wie die bürgerlichen Kritiker in der Berliner Tagespresse ignorieren ihn aber völlig, was sicher auch daran liegt, dass er keine festliche Uraufführung erhält.

Keineswegs nur ablehnende Besprechungen erscheinen in *Der Film* und im *Film-Kurier*, euphorische dagegen im sozialdemokratischen *Vorwärts* und in der kommunistischen *Roten Fahne*. Der politische Charakter der Rezeption tritt in diesen wenigen Kritiken deutlich zutage. So heißt es in *Der Film*: „Ein Tendenzfilm gegen den Krieg, den Vernichter blühender Menschenleben, fruchtbarer Länder und segensreicher Kulturarbeit.“¹⁵ Im *Film-Kurier* ist zu lesen: „Dieser Film ist ein politisches Werk. Und zwar, trotzdem der Titel etwas ganz anderes vermuten läßt, ein kommunistisches Propagandamittel.“¹⁶

Der *Vorwärts* schreibt: „Dieser Film ist eine erschütternde Anklage gegen den Massenmord, ein Schrei ‚Krieg dem Kriege‘. [...] Der Hauptwert des Films liegt aber in seinen Originalaufnahmen von den Schlachtfeldern. Sie sind so erdrückend furchtbar, so behrend über die sinnwidrige Zerstörung, die ein Krieg mit sich bringt, daß beim Abdrehen dieses Filmes nicht einmal ein vom Militärmarsch begeistertes Orchester bei einem raudaulustigen Publikum die ‚Anfeuerung‘ wird erzeugen können. Wirklichkeit, nackteste Wirklichkeit spricht zu uns.“¹⁷

Auch der Kritiker der *Roten Fahne* findet sehr lobende Worte für den Film: „Die namenlosen Toten ehren, heißt Klassenkämpfer zu sein, heißt gegen den imperialistischen Krieg und seine Maskierung, den bürgerlichen Pazifismus kämpfen. [...] Ein großer Teil des Films wurde aus wirklichen Filmaufnahmen des imperialistischen Gemetzels geschnitten, besser gesagt: Der Autor und künstlerische Leiter des Films hat vorhandene, historische Filmdokumente aus dem Weltkrieg äußerst empfänglich für das Wesentliche – für seine Ziele verwandt. Durch diese sachlichen Belege erhält der Film einen dokumentarischen, einen historischen Wert. Durch die unbedingte, kontrollierbare absolute Wahrheit dieser Einlagen wird seine Wirkung vielfach gesteigert.“¹⁸

¹⁴ Vgl. die Anzeige des Alhambra-Film-Verleihs in *Der Film*, Nr. 39, 27.9.1925.

¹⁵ *Der Film*, Nr. 38, 20.9.1925, S. 41. Dort wird INFANTERIST SCHOLZ als Titel angegeben. Unter diesem Titel sieht auch Victor Klemperer den Film, der offenbar keinen tieferen Eindruck auf ihn hinterläßt. Vgl. den Eintrag vom 5.11.1925 in Victor Klemperer: *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum. Tagebücher 1918-1932*, Hg. von Walter Nowojski. 6 Bde. Berlin: Aufbau-Taschenbuch Verlag 2000, hier Bd. 4 (1924-1925), S. 290.

¹⁶ *Film-Kurier*, Nr. 249, 22.10.1925.

¹⁷ *Vorwärts*, Nr. 445, 20.9.1925.

¹⁸ A.K. [Alfréd Keményi], in: *Die Rote Fahne*, 24.10.1925, zit. nach Kühn u.a. (Hg.): *Film und*

Angesichts der Feindschaft zwischen SPD und KPD springt die Einmütigkeit ins Auge, in der die beiden Parteizeitungen *NAMENLOSE HELDEN* loben. Die Rolle der kommunistischen Kulturarbeit beim Zustandekommen des Films hebt Kurt Bernhardt in einem Interview aus dem Jahr 1977 hervor. Er habe der Linke nahegestanden, sei aber nicht Mitglied der kommunistischen Partei gewesen. Aus ihm „unbegreiflichen Gründen“ habe die Partei aber sein Talent erkannt und ihm in Berlin die Regie eines Laientheaterstücks mit Massenszenen übertragen. „Kaum hatte ich dieses Stück inszeniert, bot mir die Prometheus eine Filmregie an. Ich wußte überhaupt nicht, wie man einen Film inszeniert, aber ich sagte zu. Man erklärte mir, daß nur 16.000 Mark zur Verfügung stünden – für den ganzen Film, nicht für meine Gage. Es war ein Antikriegsfilm. Wir benutzten Dokumentarmaterial, das militärische Stellen während des Krieges gedreht hatten, und Wochenschauaufnahmen; dadurch wurde der Film sehr billig. *KRIEG* [so der ursprüngliche Titel von *NAMENLOSE HELDEN*] wurde aufgeführt und war ein Erfolg. [...] Ich habe den Film 1924 gedreht, sechs Jahre nach der wirklichen Revolution. Es war also nicht besonders mutig, im Jahre 1924 einen Antikriegsfilm zu drehen.“¹⁹

NAMENLOSE HELDEN im Urteil der Forschung. Bernhardt weist zwar auf den Erfolg seines Debütfilms hin, übt sich ansonsten aber im Understatement. In der Forschungsliteratur wird dagegen die besondere Qualität von *NAMENLOSE HELDEN* unterstrichen und an die zeitgenössischen Bewertungen im *Vorwärts* und der *Roten Fahne* angeknüpft. Die Herausgeber einer in der DDR erschienenen Quellenedition sprechen von einem „bemerkenswerten Antikriegsfilm“ und einem „markanten Beispiel für den progressiven bürgerlichen Film“.²⁰ Thomas Saunders betrachtet das Werk als einen Sonderfall: Es handle sich um einen der ersten in Deutschland gezeigten Weltkriegsfilme überhaupt und noch dazu um einen mit offen politischer, antikapitalistischer Botschaft. Saunders vermutet, das habe seine Reichweite eingeschränkt.²¹

Bernadette Kester zufolge steht der Film im Kontext der Neuen Sachlichkeit. Sie hebt die Verwendung dokumentarischen Materials und die Darstellung des Schlachtfelds hervor: „*NAMENLOSE HELDEN* must have been unique in many respects, including its radical point of view, its extensive use of archi-

revolutionäre Arbeiterbewegung, Bd. 2, S. 471-472. Auch in Belach u.a. (Red.): *Aufbruch der Gefühle*, S. 154.

¹⁹ „Ich war immer ein Romantiker“. Curtis Bernhardt im Gespräch mit Mary Kiersch, in Belach u.a. (Red.): *Aufbruch der Gefühle*, S. 86-139, hier S. 92, 94.

²⁰ Kühn u.a. (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, Bd. 2, S. 426.

²¹ Vgl. Saunders: *Politics, the Cinema, and Early Revisitations of War in Weimar Germany*, S. 31. Dort auch der Hinweis auf eine Kritik in der *Essener Volks-Zeitung*, 6.12.1925. Für eine ähnliche Einschätzung siehe Andrew Kelly: *Cinema and the Great War*. London, New York: Routledge 1997, S. 85-86.

val material, its uncompromising display of misery and by not only showing violence and explosions, but also the monotony of the war. Perhaps it was the most radical anti-war film of the entire Weimar period.”²² Dagegen hält Gerhard Paul *NAMENLOSE HELDEN* für einen ähnlichen Antikriegsfilm wie *NIE-MANDSLAND* (1931, R: Victor Trivas). Offensichtlich mangelt es Paul an Urteilsvermögen, denn vollkommen undifferenziert bezeichnet er die beiden Filme als „ästhetisch eher anspruchslose Streifen ohne größere Publikumsresonanz“.²³ Was die Resonanz betrifft, so liegen dazu keine präzisen Informationen vor. Die geringe Presseöffentlichkeit sollte aber nicht mit einer geringen Publikumsresonanz verwechselt werden. Mehrfach taucht der Titel in den Angebotslisten des KPD-nahen Filmkartells Weltfilm GmbH auf, das seit 1927 den nichtkommerziellen Filmverleih an Arbeiterorganisationen organisiert.²⁴ Die Vermutung liegt nahe, dass *NAMENLOSE HELDEN* sein Publikum auch außerhalb des regulären Kinobetriebes in geschlossenen Veranstaltungen findet. So wird der Film beispielsweise im Januar 1929 bei einer „Antikriegsfilm-Schau“ des Volksfilmverbandes in Berlin vorgeführt, und zwar in Verbindung mit einem Lichtbildervortrag von Ernst Friedrich.²⁵

In den zeitgenössischen Kritiken, den Erinnerungen des Regisseurs und der filmhistorischen Fachliteratur finden sich drei gemeinsame Beobachtungen, die die Bewertung von *NAMENLOSE HELDEN* bestimmen: Erstens, dass der Film eine antikapitalistische Botschaft hat. Er präsentiert keine heroische, deutschnationale Variante der Kriegserinnerung. Zweitens, dass der Film aufgrund dieser Botschaft vor allem ein Arbeiterpublikum anspricht. Drittens, dass seine Wirkung erheblich von der Verwendung dokumentarischer Kriegsaufnahmen abhängt. In den Rezensionen des *Vorwärts* und der *Roten Fahne* werden diese Aufnahmen mit den Begriffen Sachlichkeit und Wahrheit charakterisiert. Welche neuen Erkenntnisse steuert nun die Analyse des wiederentdeckten Fragments bei?

Das Fragment. Das einaktige Fragment von *NAMENLOSE HELDEN* wurde im Filmmuseum in Amsterdam bis vor kurzem unter dem Titel *ORLOG AN DEN OORLOG* – übersetzt: Krieg dem Kriege – archiviert. Es ist 350 Meter lang, viragiert und hat niederländische Zwischentitel. Möglicherweise wurde das Fragment unter dem Titel *ORLOG AN DEN OORLOG* als Kurzfilm vorgeführt, worauf ein ebenfalls vorhandener Schlusstitel schließen lässt. Dass es sich um einen zu-

²² Vgl. Kester: *Film Front Weimar*, S. 127.

²³ Gerhard Paul: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2004, S. 147.

²⁴ Zur Weltfilm GmbH siehe Kühn u.a. (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, Bd. 2, S. 10, 360, 387. Im Verleihprogramm von 1929/1930 heißt es: „*NAMENLOSE HELDEN*. Ein großer Antikriegsfilm. Packend und aktuell.“ Ebd., S. 360.

²⁵ Vgl. *Vossische Zeitung*, Nr. 27, 16.1.1929 und *Film und Volk*, Nr. 3, April 1929, S. 16.

sammenhängenden Ausschnitt aus einem längeren Film handelt, ist gleichwohl an der fortlaufenden Zählung der Zwischentitel ablesbar, die die Nummern 88 bis 100 tragen. Nur wenige Zwischentitel sind nicht nummeriert.

Neben eingeschnittenen dokumentarischen bzw. nichtfiktionalen Aufnahmen enthält das Fragment folgende Spielszenen, die in halbtotalen, halbnahen und nahen Einstellungsgrößen gefilmt sind. Darunter sind auch einige markante Großaufnahmen:

Frau Scholz arbeitet in Uniform als Kartenkontrolleurin am Bahnsteig, neben ihr steht eine Schlange wartender und drängelnder Menschen. Die junge Frau mit müdem Gesicht sinkt in sich zusammen. Sie liegt ohnmächtig am Boden, um sie scharen sich Passanten. Szenenwechsel. In einer armseligen Dachmansarde mit verrußten Wänden liegt Frau Scholz im Bett. Ein älterer Arzt ist bei ihr und stellt fest, dass ihre Lungen krank seien. Sie müsse kräftige Nahrung zu sich nehmen. In einem Zwischentitel folgt die Frage der Frau: „Wovon?“ Bei ihr ist ein kleines Kind von etwa drei Jahren mit schmutziger Kleidung, dem der Arzt beim Aufbruch den Kopf tätschelt. | Vor einer Grabenwand sitzt Scholz mit aufgesetztem Stahlhelm und mit einem Militärmantel bekleidet. Er reißt einen Brief auf und liest: Dem kleinen Sohn gehe es besser, aber Fritz sei an seinen Brandwunden gestorben. Das vorher gelöste Gesicht des Mannes verzerrt sich, sein Mund zuckt, sein Blick wird starr, seine Hände zerknüllen langsam den Brief. Scholz senkt sein Haupt. Dann sieht er mit leerem Blick in die Kamera. Eine Überblendung zeigt für einen kurzen Moment einen Jungen von vielleicht zehn Jahren. Wieder ist der regungslose Scholz zu sehen. Wieder eine Überblendung: lodernde Flammen und das verbrannte Gesicht des toten Kindes. Der stumme Schrei des Mannes. | Scholz sucht beim Sturmangriff mit mehreren anderen Soldaten Deckung in einer Sandkuhle. Titel: „Volltreffer.“ Sand spritzt auf, ein Mensch fliegt durch die Luft.²⁶ Nah: Zwei Hände wühlen im Sand. Titel: „Am nächsten Tag.“ In der Sandkuhle liegen mehrere regungslose Soldaten mit von sich gestreckten Armen. Nur Scholz bewegt sich, er ist benommen und völlig verdreht, sein Gesicht ist blutüberströmt. Scholz fasst nach seinen zerstörten Augen, er schreit auf. Titel: „Licht?!“ Scholz rauft sich die Haare. | Ein gut gekleideter Mann sitzt mit entspanntem Gesichtsausdruck hinter einem großen Schreibtisch und raucht. Er schreibt mit einem Federhalter auf einem Blatt Papier. Titel: „Großer Sieg. Feinde haben 1.500 Tote, wir nur geringe Verluste.“ | Die Sandkuhle mit Scholz und den toten Soldaten. | Ende-Titel.

Die dokumentarischen Aufnahmen stehen in kleinen Blöcken zwischen den Spielszenen. Diese Trennung wird speziell in der Szene des Angriffs aufgeho-

²⁶ Auch die Zulassungskarte B 11491 vom 16.10.1925 zum Vorspannfilm führt die kurze Einstellung nach dem Titel „Volltreffer“ auf. Sie wird zensiert: „Erdklumpen spritzen in die Höhe und endlich sieht man einen Männerkörper in die Luft fliegen. – Länge 0,62 m –“.

ben, die beide Sorten von Filmmaterial in schnellen Schnitten miteinander kompiliert. Das dokumentarische, zumeist in Totalen und Halbtotale gefilmte Material zeigt einen Hangar und die Beladung eines Flugzeuges, einen Fesselballon am Himmel, Kanonen beim Laden und Feuern, ein großes Geschütz auf Schienen, Aufsichten auf Gelände, in dem Granaten detonieren und Rauchschwaden hinterlassen, darunter Gaswolken, den Einsatz von Flammenwerfern, Nahaufnahmen von Explosionen, Soldaten im Graben, vorstürmende Soldaten, eine Straße in einer Stadt mit einem brennenden Haus.

Die Qualität dieses Materials ist heterogen: Einige Aufnahmen sind konturarm, verschneit und deutlich zerschrammt durch häufiges Abspielen, andere sind in gutem Zustand. Viele Einstellungen wurden von einem leicht erhöhten Kamerastandpunkt aus gedreht, was ein Anzeichen dafür ist, dass es sich um Aufnahmen von Manövern und gestellte Aufnahmen handelt. Dasselbe gilt für die Aufnahmen, die nicht der gewöhnlichen Weitwinkelperspektive entsprechen, sondern aus halbnaher Perspektive gedreht sind.

Wenn zum Vergleich beispielsweise der dritte Akt des vom Bild- und Filmamt (BuFA) produzierten Films *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (1917, R: Hans Brennert) herangezogen wird, zeigt sich, dass die Art des im Fragment verwendeten dokumentarischen Materials sowie die darauf abgebildeten Motive keine Überraschungen bieten. Bilder von Schwerverletzten oder Leichnamen enthalten die dokumentarischen Sequenzen nicht. Ungewöhnlich und deshalb durchaus überraschend ist an einigen Stellen die effektvolle Montage, die viele kurze Schnitte sowie Einstellungs- und Rhythmuswechsel aufweist. An diesen Stellen gelingt es der Montage, anstatt der Addition nichtfiktionaler, heterogener Aufnahmen eine fast narrative Struktur und damit Spannung zu erzeugen. Zu der Dynamik trägt die Kürze und die relativ geringe Zahl der Zwischentitel bei. Zwar unterscheiden sich die mit sehr einfachen Mitteln und starren Einstellungen realisierten Spielszenen von den dokumentarischen Aufnahmen auf erkennbare Weise. Doch daraus ergibt sich kein Kontrast, sondern eine gegenseitige Ergänzung.

Die antikapitalistische Stoßrichtung von *NAMENLOSE HELDEN*, die die Rezensenten erwähnen, lässt sich im Fragment nur in Ansätzen erkennen. Ein Beispiel dafür ist die Verelendung der Arbeiterfrau, die in einer heruntergekommenen Wohnung lebt, an Unterernährung leidet und sich nicht ausreichend um ihre Kinder kümmern kann. Die Doktrin des Heroismus, der Kriegsbegeisterung und Siegesgewissheit kritisiert der Film mit dem klischeehaften Bild des zufriedenen Journalisten. Die Kontrastierung des Todes der Soldaten mit der läppischen Anmerkung, auf deutscher Seite habe es nur geringe Verluste gegeben, illustriert hier eine zynische Haltung, derzufolge die einfachen Soldaten wenig wert und ihr Opfer nur eine quantitative Größe sind. Eine ganz ähnliche Schlusspointe hat später auch der umstrittene Remarque-Film *IM WESTEN NICHTS NEUES* (USA 1930, Lewis Milestone). Die visuell eindrucksvollste

Spielszene ist die, in der Scholz vom Tod seines kleinen Sohnes erfährt und sein Gesicht Entsetzen, Schmerz und Verzweiflung spiegelt. Diese relative lang ausgespielte, frontal gefilmte Szene zeigt keinen vom Kriegsalltag, vom Grauen und Sterben emotional abgestumpften Soldaten, sondern einen trauernden, liebenden Vater. Sie zeigt Scholz als Individuum mit eigenen, starken Gefühlen und gerade nicht als Teil einer Männergruppe. Zu sehen ist das Gegenstück zu der vielfach dargestellten Sorge der Frau um ihren Mann an der Front; mit dem Feldpostbrief verbindet sich das ersehnte Lebenszeichen. In *NAMENLOSE HELDEN* ersehnt ein Soldat ein Lebenszeichen und erhält stattdessen eine Todesnachricht. Scholz erscheint dadurch effeminiert; sein Verhalten zerbricht das in rechten und nationalen Kreisen verbreitete Bild des stahlharten Frontkämpfers. Von diesem Männerbild unterscheidet sich Scholz freilich am Ende vor allem dadurch, dass er als Blinder nach Deutschland heimkehrt. Obwohl er das Schicksal von Tausenden teilt, ist eine Figur wie Scholz auf der Leinwand selten.

Die später in Deutschland produzierten Kriegsfilmelassen die männlichen Helden am Ende fast ausnahmslos sterben oder aber mit gesunden Gliedmaßen überleben. Scholz ist dagegen nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich versehrt. Heimat und Front bilden in *NAMENLOSE HELDEN* keinen Gegensatz, sondern eine Gemeinschaft von Leidenden. In polemischem Kontrast steht dieser Gemeinschaft in der Figur des Journalisten und des im Fragment fehlenden Munitionsfabrikanten die Gemeinschaft jener gegenüber, die nicht leiden müssen.

Obwohl es sich nur um einen kurzen Ausschnitt handelt, lässt das Fragment von *NAMENLOSE HELDEN* die Bedeutung der dokumentarischen Aufnahmen erahnen. Der Film nimmt in dieser Hinsicht am zeitgenössischen Diskurs über Authentizität und Echtheit von Filmbildern teil, der um den Status dokumentarischer bzw. nichtfiktionaler, vermeintlich nicht gestellter Szenen kreist.

Der Kriegsfilm und die Frage nach der Authentizität. Der Diskurs über Authentizität und Echtheit von Filmbildern begleitet die Kritik von Kriegsfilmelassen seit den Kriegsjahren. Die Aufnahmen, die, obwohl fast ausschließlich hinter der Front bzw. bei Manövern gedreht, den Anspruch auf Authentizität erheben, stoßen mit zunehmender Kriegsdauer auf Kritik und Ablehnung. Sie gelten als eintönig und uninteressant. Zu diesem Urteil trägt die Abneigung gegen allzu fadenscheinige propagandistische Verzeichnungen bei.

In den Nachkriegsjahren verändert sich das Verhältnis zum dokumentarischen Filmmaterial aus der Kriegszeit, das sich in großer Menge im Besitz des BuFA befindet, dann von der Reichsfilmstelle verwaltet wird und später in den Besitz des Reichsarchivs übergeht. Ein Teil der BuFA-Bestände gelangt auch ins Ufa-Lehrfilmarchiv.²⁷ Da 1919/20 die behördlichen Kompetenzen im

²⁷ Dazu Hans Barkhausen: *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg.*

Umgang mit dem alten Material noch nicht genau geklärt sind, kommt es zu Querelen zwischen den mit Filmfragen befassten Stellen im Auswärtigen Amt, im Innenministerium und dem Reichsarchiv. Exemplarisch zeigt das der Streit um das von der Kowo-Film produzierte Kriegsgefangenen-drama DER GEFANGENE (SKLAVEN DES 20. JAHRHUNDERTS) (1920, Carl Heinz Wolff). Neben der Darstellung der Franzosen sorgt die Verwendung von Filmmaterial aus dem Bestand des Reichsarchivs für Widerspruch bei der Filmstelle der Presseabteilung der Reichsregierung. Hans Cürdis, der zuständige Referent, warnt nach einer Probevorführung vor einem Präzedenzfall, der sich nicht wiederholen dürfe. Von grundsätzlicher Bedeutung ist für Cürdis die Frage, „ob und wie überhaupt die Filmstelle des Reichsarchivs ohne vorherige Genehmigung des Auswärtigen Amtes Filmteile an die Industrie abgeben soll.“ Cürdis weiter: „Es ist hier nicht bekannt, zu welchem Meter-Preis die Szenen an den Hersteller des Films verkauft [worden] sind, jedoch ist anzunehmen, daß der Preis in keinem Verhältnis zu den Summen steht, die der Filmhersteller hätte aufwenden müssen, um die gleichen Wirkungen zu erreichen. Es liegt also der Präzedenzfall vor, daß ein Film der Privatindustrie erst seine eigentliche Wirkung durch das Material erhält, das während des Kriegs mit ganz erheblichen Mitteln seitens des Reiches hergestellt war. Aus der anliegenden Kritik geht hervor, daß die Angabe des Herstellers, es handele sich um einen Film zur Propagierung der deutschen Gefangenenfrage, daß also deshalb das Reich ein Interesse an der Herstellung des Films habe, nicht nur in keiner Weise erreicht ist, sondern eher eine gegenteilige Wirkung erzielt wird. In dieser Weise dürfte in Zukunft unter keinen Umständen mehr Material aus den Reichsbeständen an die Industrie übergeleitet werden.“²⁸

Auf den „Widerspruch zwischen alten und neuen Aufnahmen“ zielt auch der Kommentar von H. Günther zu DER GEFANGENE: „Die hier wirklich grausame Wahrheit und Wirklichkeit läßt sich nicht mit eingeübtem Spiel zusammenskoppeln, eines leidet immer, und im Bewußtsein der Hunderttausende, die in den ‚Bufa‘-Bildern die erlebte Wahrheit wiedererkennen, bleibt das dann folgende Spiel kitschig. Und so ist es denn besser, das Bild- und Filmamt behält seine guten Filmstücke in Zukunft für sich, statt sie zu mißlungenen Experimenten zur Verfügung zu stellen. Es sei denn, solche Wahrheitsstücke dienen dem Film dazu, seine Kunst zu steigern, daß der Zuschauer auch dem gespielten Teile glauben könnte. Das Gesamturteil? – Ein mißlungener Versuch, ein Kitschfilm mehr. Schade um die gute Sache.“²⁹

Hildesheim u.a.: Olms Presse 1982, S. 182-189.

²⁸ Aufzeichnung Dr. Cürdis, Referent für Auslandsfilmpropaganda bei der Presseabteilung der Reichsregierung, 22.6.1920 (Bundesarchiv Berlin, R 901/72189, Bl. 63).

²⁹ Undatierte Aufzeichnung von H. Günther zur Pressevorführung am 10.6.1920 (Bundesarchiv Berlin, R 901/72189, Bl. 69-75, hier Bl. 74).

Anders als Cürlis und Günther hegt Peter Ejk in seiner Rezension von DER GEFANGENE keine Bedenken gegen die Verwendung dokumentarischer Aufnahmen. Im Gegenteil: Er lobt sie und stellt eine veränderte Wahrnehmungsweise fest. Der Film, so Ejk, „führte uns zurück und mitten hinein in das Feuer der schweren Artillerie, in die verbissene Wut des Kampfes in vorderster Linie und in das Elend deutscher Kriegsgefangener. Diese Bilder waren im Kino während des Krieges die Zukost zum Drama und sind den Zuschauern damals wohl sämtlich auch gezeigt worden. Ich finde, daß dieses grelle Bilderbuch heute viel eindrucksvoller ist, da wir den Blick bereits rückwärts wenden konnten und den Feuerschein flammender Städte verschwinden sahen.“³⁰ Für Fritz Olinsky ist DER GEFANGENE „[e]iner jener ganz seltenen Filme, die späterhin wohl noch beträchtlich an Wert gewinnen, wenn sie noch mehr zu dem geworden sind, was ihr eigentlicher Zweck ist, ein Kulturdokument.“ Weiter: „In eine simple, reichlich dünne Handlung werden hier mit oft packender Realistik Bilder aus dem Leben unserer Kriegsgefangenen gezeigt. Großenteils ausgezeichnet waren im ersten Akt die Szenen aus der Schlacht um Verdun, Bilder aus dem Schlamassel des Grabenkrieges, wie ich sie im Film noch nicht besser gesehen habe [...]. Ein Tendenzfilm im besten Sinne des Wortes, der durch seine grausige Realistik nicht Haß erwecken will, sondern ausklingt mit der müden Frage: wozu das alles?“³¹

Vor allem eines verbindet die zitierten Rezensenten mit den behördlichen Gutachtern Cürlis und Günther, nämlich die Annahme, dass von der Verwendung dokumentarischer Aufnahmen besonders starke Wirkungen ausgehen. Dieselbe Annahme vertritt Jahre später auch Kurt Tucholsky, allerdings in einem anderen Zusammenhang. Im Februar 1927 greift Tucholsky in einem Artikel das Reichsarchiv an, weil es das alte BuFA-Material nur an nationale Vereine und nicht an die Antikriegs-Bewegung ausleihe. Er schreibt: „Im Kriege sind viele Kriegsvorgänge von den Generalstäben gefilmt worden – auch mit Lebensgefahr der Operateure: Nahkämpfe. Wo sind diese Filme – ? Sie sind in der Kriegszeit vorgeführt worden – freilich nur ‚im internen Kreis‘ [...]. Die Filmstelle beim Reichsarchiv [...] bewahrt diese Filme auf – ‚ihre öffentliche Vorführung ist jedoch seit vielen Jahren durch Verfügung des Reichsinnenministers aus innen- und außenpolitischen Gründen verboten‘. Das ist sehr schade. Denn die ganze Feigheit und Verlogenheit der Militärs ist darin: sie wagen nicht, diese viehischen Szenen vorzuführen, damit Keiner, der sie nicht mitgemacht, erfahre, wie denn das ist: ein Krieg. Sie trauen sich nicht, einen Nahkampf mit verröchelnden, verzuckenden, zerrissenen Stümpfen laufen zu lassen, damit Niemand sagen könne: Das ist der Krieg! Dem Volk muß die Religion erhalten bleiben. [...] Zeigt den Frauen, den Kindern, Denen, die nicht dabei waren, wie gestorben wurde – wie das aussieht: ein

³⁰ Peter Ejk, in: *Der Abend*, 11.6.1920, zit. in *Film und Presse*, Nr. 2, 10.6.1920, S. 21.

³¹ Oly. [Fritz Olinsky], in: *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 253, 13.6.1920.

Heldentod, wie das aussieht: das Feld der Ehre! Wagts doch! Ihr wagts nicht. Ihr wißt genau, wie ich es weiß, wie wir alle es wissen: in ruhigen Zeiten, wo die Zeitung die Gehirne nicht mit dem Gas der Patriotenlüge umdämmt hat, liefe ein Schrei durch die Welt. Nie wieder Krieg? Nein: Pfui Teufel!“³²

Was bei Tucholsky zum Ausdruck kommt, ist folgende Vorstellung: Während des Krieges seien Filmaufnahmen von Nahkämpfen gemacht und im kleinen Kreis vorgeführt worden, deren Betrachtung das Kinopublikum ohne weiteres zu Kriegsgegnern machen würde. Zwar ist nicht auszuschließen, dass Aufnahmen von Nahkämpfen unter Gefahr für die Kameraleute gemacht wurden. Doch klingt das ziemlich unwahrscheinlich, weil die Militärführung das kaum erlaubt hätte. Die von Tucholsky kolportierte Vorstellung, es seien Aufnahmen unter Lebensgefahr entstanden, hat vielmehr eine fast mythische Qualität. Formelgleich wird sie bereits während des Krieges bemüht und dient der besseren Vermarktung des Materials. Nicht zufällig zitiert sie der bereits erwähnte Vorspannfilm von *NAMENLOSE HELDEN*.

Dass das entlarvende dokumentarische Material vom Reichsarchiv in Potsdam zurückgehalten werde, behauptet im übrigen auch Arthur Seehof im März 1928 und nennt *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* als Beispiel. Wie Tucholsky urteilt aber Seehof nur nach dem Hörensagen: „Soweit uns bekannt ist, zeigen alle diese an der Front hergestellten Filmstreifen den Krieg in seiner ganzen Bestialität und Grausamkeit und lediglich zur Verhinderung von Antikriegspropaganda sind die Streifen [...] vor Jahren zurückgehalten und der Potsdamer Geheimkammer überwiesen worden. [...] [D]iese Filme gehören den Millionenmassen des deutschen Volkes, denn sie zeigen den furchtbaren Jammer dieser Namenlosen.“³³

Die vorangehend zitierten Meinungen spiegeln die Vorstellungen über die allgemeine Wirkung dokumentarischer Aufnahmen in Kriegsfilmen. Sie weisen in zentralen Punkten Gemeinsamkeiten mit den Kritiken von *NAMENLOSE HELDEN* auf. Das betrifft die Anmerkung von Hans Cürlis über *DER GEFANGENE*, dass die Filmfirmen lediglich aus Gründen der Kostenersparnis auf die mit staatlichen Mitteln hergestellten Aufnahmen zurückgreifen. Kurt Bernhardt bestätigt Cürlis' in anderem Zusammenhang, wenn er die Verwendung des dokumentarischen Materials in *NAMENLOSE HELDEN* mit seinem extrem niedrigen Budget erklärt. Darüber hinaus scheint eine Beobachtung besonders wichtig: Film ist geduldig und vielseitig einsetzbar. Aufnahmen, die sich vermutlich kaum voneinander unterscheiden, werden als vermeintliche „Wahrheitsstücke“ in beinahe gegensätzliche Filme hineinmontiert in der Hoffnung, „daß

³² Ignaz Wrobel [Kurt Tucholsky]: Kriegsfilme, in: *Die Weltbühne*, Nr. 5, 1.2.1927, S. 195. Über die „kriegshetzerische und antikulturelle Propaganda bösester Art“ des Reichsarchivs auch Ignaz Wrobel: *Das Reichsarchiv*, in: ebd., 22. Jg., Nr. 7, 16.2.1926, S. 273 und Heinrich Kanner: *Das Reichsarchiv und sein Werk*, in: ebd., 22. Jg., Nr. 10, 9.3.1926, S. 361-363.

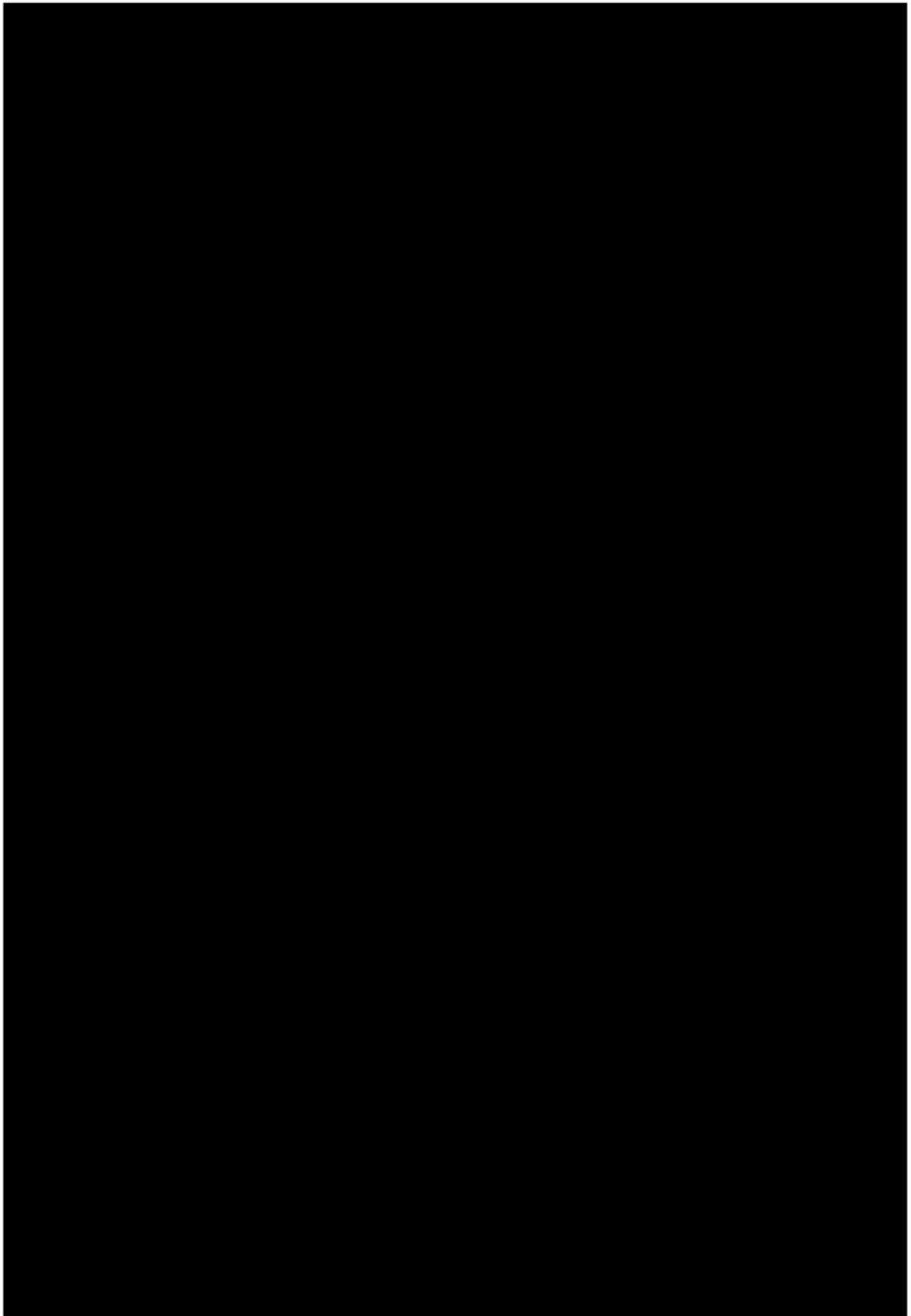
³³ Arthur Seehof: *Filme im Reichsarchiv*, in: *Film und Volk*, Heft 1, März 1928, S. 30.

der Zuschauer auch dem gespielten Teile glauben könnte“. Das gilt 1920 für *DER GEFANGENE*, den Günther als „Kitschfilm“ bezeichnet, genauso wie 1925 für die „Antikriegspropaganda“ in *NAMENLOSE HELDEN*. Möglich ist das, weil dem Medium unterstellt wird, unbestechlich und das heißt „sachlich“ zu sein. Diese Eigenschaft garantiere „einen dokumentarischen, einen historischen Wert“, schreibt die *Rote Fahne* über *NAMENLOSE HELDEN*. Mit Bezug auf den früheren Film spricht Olimsky vom Zweck als „Kulturdokument“. Die dokumentarischen Aufnahmen genießen hier einen so hohen Stellenwert, dass der von Tucholsky und Seehof vollzogene Schritt zu ihrer Überhöhung als vom Militär gefürchtete Zeugnisse des Grauens nicht mehr verwundert. Von einer rationalen Diskussion kann keine Rede sein. Vielmehr verbinden sich mit den dokumentarischen Aufnahmen Stimmungen, starre Vorannahmen und unreflektierte Erwartungen. Das zeigt, wie stark diese Bilder Erinnerungen und Emotionen in Bewegung versetzen. Abseits ihrer individuell unterschiedlichen Wahrnehmungen werden die Bilder von der Geschichtspolitik vereinnahmt und in den Strudel einer zunehmend umkämpften Erinnerung an den Weltkrieg gezogen. In der Presse entfachen die Diskussionen über den Realismus der amerikanischen Kriegsfilm und die beiden Teile des Ufa-Films *DER WELTKRIEG* (1927/28, Leo Lasko) einen Streit um die Deutungshoheit und die Darstellungsmuster des Krieges im Kino. Der Streit hält Jahre an und gipfelt 1930 im „Fall Remarque“. *NAMENLOSE HELDEN* ist ein Vorbote dieser Entwicklung.

Krieg, Heimkehr und Versöhnung in *DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG*.

In den Filmen des Weimarer Kinos tummeln sich die Heimkehrer. Ihre Geschichte ist einfach: Ein totgeglaubter Mann kommt nach langer Abwesenheit nach Hause zurück, wo er seine wiederverheiratete Frau mit einem anderen überrascht. Nun ist ein Mann zuviel da, und was daraus folgt, ist Gegenstand melodramatischer Verwicklungen. Besitzansprüche und Resignation, Eifersucht und Mord, *the old story of hate, murder and revenge*. Der Stoff ist also keineswegs unbekannt. Seine literarischen Vorbilder sind neben der Heimkehr des Odysseus vor allem zwei Texte aus dem 19. Jahrhundert: die Erzählung „Oberst Chabert“ von Honoré de Balzac und die populäre Ballade „Enoch Arden“ von Alfred Tennyson. In den Filmen der frühen Nachkriegsjahre handelt es sich bei dem Heimkehrer meistens um einen Seemann oder einen Forschungsreisenden; ab Mitte der 1920er Jahre mutiert diese Figur zu einem Soldaten, der aus der Kriegsgefangenschaft entlassen wird. Zur ersten Rubrik zählen beispielsweise *DAS FLOSS DER TOTEN* (D 1921, Carl Boese), *DER LEIDENSWEG DER INGE KRAFFT* (D 1921, Robert Dinesen), *HINTERTREPPE* (D 1921, Leopold Jessner, Paul Leni) und *DER TURM DES SCHWEIGENS* (D 1925, Johannes Guter). Zur zweiten Rubrik zählen *DER MANN AUS DEM JENSEITS* (D 1925, Manfred Noa), *HEIMKEHR* (D 1928, Joe May) und *MENSCH OHNE NAMEN* (D 1932, Gustav Ucicky).³⁴

³⁴ Zu *DER MANN AUS DEM JENSEITS* und *HEIMKEHR* siehe Kester: *Film Front Weimar*, S. 212-217.



Bessel, der gemalte Ehemann, stört das Liebespaar (oben).
Der Alptraum des versehrten Helden: die Kriegsgefangenschaft (unten).

Von allen diesen Heimkehrergeschichten erzählt DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG die ungewöhnlichste.

Wie üblich steht am Anfang die Heimkehr eines Soldaten, der von der Untreue seiner Frau erfährt. Der Held geht aber dem Konflikt mit dem Nebenbuhler aus dem Weg und macht im Verlauf des Films eine Verwandlung durch. Er selbst wird zum Nebenbuhler eines anderen Soldaten. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman des Bestsellerautors Ludwig Wolff, der zuerst von April bis September 1919 in der auflagenstarken *Berliner Illustrierten Zeitung* als Fortsetzungsroman abgedruckt wird und kurz darauf als Buch erscheint.³⁵ Anfang 1920 kündigt die Richard Oswald-Filmproduktion, die sich im Herbst 1919 mit der Deutschen Bioskop AG verbunden hat, an, dass sie den Roman von Wolff verfilmen werde.³⁶ Oswald beweist damit einmal mehr sein Gespür für populäre und leicht skandalträchtige Gegenwartsstoffe. Conrad Veidt und Erna Morena sollen die Hauptrollen spielen, und im März wird der Beginn der Dreharbeiten mitgeteilt.³⁷ Doch der Film kommt nicht zustande, weil Oswald nach nur wenigen Monaten die Zusammenarbeit mit der Bioskop wegen Meinungsverschiedenheiten wieder beendet.³⁸ Die Verfilmungsrechte behält er. Wie gut er daran tut, zeigt sich später. Die Erfolgsromane des heute fast völlig vergessenen Ludwig Wolff sind für den mächtigen Ullsteinverlag ein Anlass, zusammen mit der neu entstandenen Decla-Bioskop die Uco-Film zu gründen. Positioniert an der Schnittstelle zwischen Buchmarkt und Filmmarkt, gelingt es der Marke Uco, die Verwertung von Buch- zu Filmstoffen zu optimieren und einen Medienverbund zu errichten. Ab 1920 werden fast alle Romane von Wolff kurz nach ihrem Erscheinen auch verfilmt, wobei sich der Autor mehrfach selbst als Regisseur betätigt.³⁹

Es vergehen Jahre, bis Richard Oswald sich erneut DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG zuwendet. 1927 ist es soweit. Oswald erzählt, er habe die Hauptfigur die ganze Zeit mit sich herumgetragen. Zu dem Entschluss, den Roman nun zu verfilmen, habe ihn der Rummel um den amerikanischen Kriegsfilm *DIE GROSSE PARADE* (USA 1925, King Vidor) ermutigt, der im Herbst 1927 in Deutschland

³⁵ Vgl. Ludwig Wolff: *Doktor Bessels Verwandlung*. Berlin: Ullstein 1919.

³⁶ Vgl. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, 8. Jg., Nr. 2, 10.1.1920.

³⁷ Vgl. *Film und Brett!*, Heft 23, März 1920.

³⁸ Dazu Jürgen Kasten: Expansion, Spekulation und die Freiheit des Produzenten. Zur Wirtschaftsgeschichte von Richard Oswalds Filmfirmen 1916-1925. In: ders., Armin Loacker (Hg.): *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2005, S. 433-453, S. 438.

³⁹ Dazu und zur Biographie von Wolff siehe den vorzüglichen Artikel von Eva Chrambach: Mit dem Daimler in die Welt von gestern. Der Bestsellerautor Ludwig Wolff unterhielt in den zwanziger Jahren die „verlorene Generation“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.11.1998 (Literaturbeilage).

herauskommt.⁴⁰ Die kommunistische *Rote Fahne* mutmaßt allerdings, die Verfilmung sei 1920 „wegen des darin behandelten Kriegsgeschehens zurückgestellt“ worden.⁴¹ Auch wenn das damalige Scheitern vermutlich eher firmengeschichtliche Gründe hatte, so deutet die Bemerkung der *Roten Fahne* doch auf einen wesentlichen Punkt hin. Anders als die Literaten meidet nämlich die Filmbranche in der frühen Nachkriegszeit Stoffe, die sich unmittelbar auf den Krieg und seine Folgen beziehen. Vom Krieg handeln die Filme fast ausschließlich in verschlüsselter Form. Die Verfilmung von *Doktor Bessels Verwandlung* hätte gegen dieses ungeschriebene Gesetz verstoßen, weil der Roman Fragen berührt, denen so kurz nach Kriegsende noch viele Menschen mit ambivalenten Gefühlen, mit Freude, Unbehagen und Furcht begegnen.

Ein Entwicklungsroman. DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG ist die Geschichte des jungen Fabrikantensohns Alexander Bessel (Hans Stüwe), der von seinem ruhigen Posten an der Ostfront an die Westfront versetzt wird, die für den Tod hunderttausender Soldaten steht. Unterwegs hat Bessel einen Tag Zeit, um seine Frau Helene (Agnes Estherhazy) zu besuchen. Helene liebt den spanischen Maler Pedro (Angelo Ferrari) und will sich von ihrem Mann trennen. Als sie ihn wiedersieht, fehlt ihr aber der Mut dazu. Kurz bevor der nichtsahnende Bessel wieder abreist, bekommt er vom eifersüchtigen Aktmodell des Malers den Hinweis auf Helenes Affäre. Bessel ist geschockt, und voller Wut will er das Paar in flagranti überraschen. Im letzten Moment zieht er sich zurück und reist an die Front. Drei sehr kurze dokumentarische Einstellungen zeigen vormarschierende Soldaten, die Detonation einer Granate in einem Wald und den Einsatz von Flammenwerfern. Sie ähneln den dokumentarischen Bildern in NAMENLOSE HELDEN. Bei einem nächtlichen Angriff wird Bessel verwundet und bleibt ihm Niemandland liegen. Um der Kriegsgefangenschaft zu entgehen, vertauscht er mit einem toten französischen Soldaten namens Henri Trouille Uniform und Papiere. Französische Sanitäter bringen Bessel in ein Lazarett und pflegen ihn, doch einer seiner Arme bleibt steif. Seine guten Französischkenntnisse helfen ihm nach der Entlassung aus dem Lazarett und aus dem Heeresdienst, sich in Paris zurechtzufinden. Unter dem Namen Henri Trouille lebt Bessel in der ständigen Angst vor Entdeckung und der Hinrichtung als feindlicher Spion. Er hat kein Geld mehr und ist völlig verzweifelt, als ihn ein griechischer Geschäftsfreund aus Vorkriegstagen erkennt und ihm seine Hilfe anbietet. Bessel bekommt Geld und einen Posten als Geschäftsführer in Marseille.

Die Gefahr der Entdeckung scheint gebannt, doch der Geist des toten Henri Trouille holt Bessel ein. Trouilles Mutter stellt Nachforschungen an und die

⁴⁰Vgl. -tz. [Hans-Walther Betz], in: *Der Film* (Sonderausgabe: Kritiken der Woche), 10.12.1927, S. 1.

⁴¹ *Die Rote Fahne*, Nr. 291, 11.12.1927.

Armeebehörde fordert Bessel alias Trouille auf, sich mit ihr in Verbindung zu setzen. Bessel besucht den Laden der alten Mutter, trifft sie aber nicht an. Statt ihrer begegnet ihm Germaine (Aagna Petersen), die Verlobte von Henri. Bessel ist sofort von der jungen Frau fasziniert und erfindet eine Geschichte: Es gebe zwei Menschen mit dem Namen Henri Trouille. Zufällig trage er den gleichen Namen wie ihr Verlobter, den er an der Front kennengelernt habe und von dem er wüsste, dass er noch lebe. Da sie keine Nachricht von Henri erhält, glaubt Germaine, ihr Verlobter habe sie vergessen. Deshalb geht sie schließlich auf Bessels heftiges Werben ein. Dem gemeinsamen Glück steht nur das Misstrauen von Henris Mutter gegenüber. Dennoch heiraten Bessel und Germaine. Wenig später erkrankt Germaine an der Grippe und auch Bessels Liebe und Sorge können sie nicht retten. An ihrem Sterbebett enthüllt Henris Mutter Bessels wahre Identität und will ihn verhaften lassen. Als sie aber erkennt, wie sehr Bessel Germaine geliebt hat, verzeiht sie ihm und nimmt ihn als ihren Sohn an. Der Krieg ist zu Ende, und Bessel kehrt nach Deutschland zurück, wo er seit langem als vermisst gilt. Helene hat ihren Kontakt zu dem Maler schon direkt nach Bessels kurzem Fronturlaub abgebrochen und wartet seitdem voller Sorge auf ein Lebenszeichen. Bessel ist überrascht zu hören, dass Helene noch nicht wieder verheiratet ist. In der Schlusseinstellung gehen Bessel und Helene langsam auf einander zu und reichen sich die Hände.

Zu Recht bezeichnet Ursula von Keitz *DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG* als ein *male melodrama*, als Geschichte eines Mannes, dessen „eigentlicher Krieg [...] nicht an der Front, sondern in ihm selbst ausgetragen“ wird.⁴² In ihrer schönen Analyse geht von Keitz insbesondere auf die Konstruktion des männlichen Helden und sein gespaltenes Verhältnis zu den Frauen ein. Das „komplexeste Angst/Lust-Bild“ sei dabei die „Bigamie-Phantasie“: Im Traum erwürgt Bessel die überlegen lachende Germaine und wird dafür hingerichtet. Der Krieg, so das Fazit von Keitz, stehe nicht im Zentrum des Films: „Der Krieg bildet nur den Horizont für die psychischen Traumata und privaten Katastrophen.“⁴³ Im Rahmen einer Analyse, die sich auf die Binnenlogik des Films beschränkt, ist dieses Fazit durchaus nachvollziehbar. Wenn der Film im Kontext zeitgenössischer Diskurse betrachtet wird, zeigt sich aber, dass der Krieg die Geschichte, die Figuren und ihre Beziehungen untereinander prägt und viel mehr ist als „nur“ ein ferner „Horizont“. *DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG* ist ein Geschlechterkriegsfilm, der die männliche und weibliche Codierung der Bereiche Front und Heimatfront durcheinanderwirbelt.

⁴² Ursula von Keitz: Lebenskrisen en gros. Richard Oswalds Filme der 20er-Jahre. In: Kasten, Loacker (Hg.): *Richard Oswald*, S. 141-245, hier S. 223. Zu *DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG* siehe ebd., S. 221-226.

⁴³ Keitz: *Lebenskrisen en gros*, S. 226.

„Der Kampf der Geschlechter.“ Während des Krieges diagnostizieren sowohl Kulturpessimisten wie Frauenrechtlerinnen eine Effeminierung des Mannes, der als Soldat jahrelang ohne Frauen auskommen muss. Zugleich wird die Vermännlichung der Frau festgestellt, die in der Ausübung vormals nur von Männern ausgeübten Berufen ihre Selbständigkeit beweist und einen gesellschaftlichen Emanzipationsschub erlebt. In diesem Zusammenhang spricht beispielsweise Wilhelm Stekel 1916 von einem bedrohlichen „Kampf der Geschlechter“.⁴⁴ Die angenommene Entfremdung im Verhältnis zwischen Front und Heimat, Männern und Frauen prägt die Wahrnehmungen vor und nach Kriegsende. Die Heimkehr von Tausenden Soldaten wird einerseits bejubelt, doch andererseits herrscht Unsicherheit darüber, ob diese Heimkehrer nicht durch den Krieg charakterlich verroht worden sind und nun eine potentielle Gefahr für das zivile Zusammenleben bedeuten. Schon während des Krieges kursieren Geschichten über blutige Affekthandlungen. In seiner Sittengeschichte des Weltkriegs nennt Bruno Grabinski dazu als ein Beispiel von vielen das eines Fronturlaubers, der im Herbst 1915 bei seiner unangekündigten Heimkehr den Geliebten seiner Frau in seinem Haus antrifft und kurzerhand mit dem Dienstgewehr erschießt. Vom Gericht wird der wegen Totschlags angeklagte Soldat freigesprochen, da er in Notwehr gehandelt habe.⁴⁵ Grabinski zitiert auch Presseberichte über Soldaten, die sich aus Verzweiflung über die Untreue ihrer Ehefrauen selbst getötet hätten: „Eine traurige Tat. Der Landsturmmann H.B. [...] hat unmittelbar nach der Rückkehr vom Urlaub zu seinem Truppenteil bei diesem sich das Leben genommen, wohl aus Gram über die Untreue seiner Ehefrau.“⁴⁶

Aus einer anderen Perspektive schreibt 1919 der kirchlich engagierte Albert K. Franz über das Verhältnis zwischen Front und Heimat. Er schildert die kulturelle Kluft, die zwischen Soldaten und Zivilisten entstanden sei und es notwendig mache, sich ernsthaft der „Psyche des heimkehrenden Kriegers“ zu widmen. Die Trennung von der Familie habe schwerwiegende Folgen für das soziale Zusammenleben gezeitigt: „Der Allgemeinheit unser landfremd gewordenen Streiter fehlt das dem Kulturmenschen zum großen Teil erst ausmachende Maß von Gewohnheiten geordneter Lebenshaltung eines Menschen

⁴⁴ Dazu Birthe Kundrus: Geschlechterkriege. Der Erste Weltkrieg und die Deutung der Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik. In: Karen Hagemann, Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): *Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 2002, S. 171-187.

⁴⁵ Siehe Bruno Grabinski (Hg.): *Weltkrieg und Sittlichkeit. Beiträge zur Kulturgeschichte der Weltkriegsjahre*. Hildesheim: Franz Borgmeyer 1917, S. 168. Siehe auch Magnus Hirschfeld, Andreas Gaspar (Hg.): *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges*. Zweite, überarbeitete Auflage. Hanau am Main: Schustek 1966 (zuerst 2 Bde, 1930), S. 102-103. Dort werden die häufigen Berichte über solche Taten als Teil einer fast „methodischen Verhetzung“ kritisiert.

⁴⁶ *Elmshorner Nachrichten*, 11.7.1916, zit. nach Grabinski (Hg.): *Weltkrieg und Sittlichkeit*, S. 168.

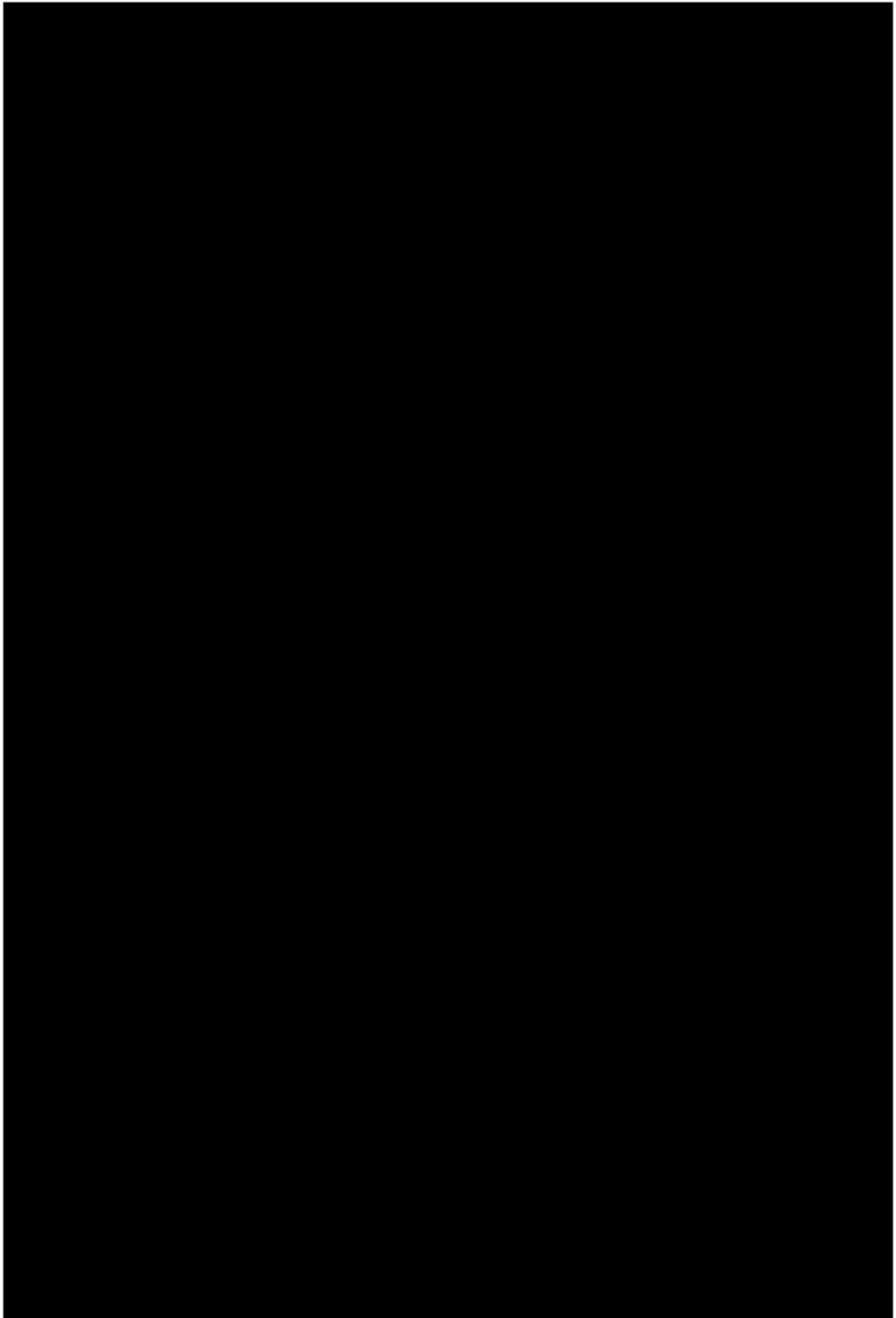
des zwanzigsten Jahrhunderts; auf ihnen lastete ohne Ausnahme schwer die völlige Entblößung von guten häuslichen Formen. Er verliert wohl auf die Dauer die völlige Fähigkeit und Neigung des Anschmiegens an Gebräuche und Eigenheiten von Haus und Heimat, die es ihm schwer machen werden, nach der Heimkehr kein aushäusiger, familienfremder Mensch zu werden. Man täusche sich da nicht, der ‚Höhlenmensch‘ der ‚Lausechampagne‘ besteht nicht bloß aus Sehnsucht nach der Heimat, sondern ist gefühlshart und innerlich oft unnahbar geworden! Der einfache Mann droht in solchen Lebenslagen auf die Dauer mehr Gewaltmensch und Egoist zu werden als je. Juristische Kreise denken mit allem Ernst an ein bedeutendes Anschwellen der Statistik der Roheits- und überhaupt der Selbsthilfedelikte für die ersten Jahre nach dem Krieg.“⁴⁷

Franz ermahnt deshalb alle gesellschaftlichen Kräfte zu Anstrengungen, um die Heimkehrer wiedereinzugliedern. Wie sich hier zeigt, unterscheidet sich die Perspektive der Daheimgebliebenen auf die Heimkehrer diametral von einer spezifisch soldatischen Version der Heimkehrerfahrung in den 20er Jahren. Diese Version rankt sich um das Motiv der undankbaren Heimat und knüpft an den Diskurs um die ehebrecherischen Kriegerfrauen an. Sie wird in Offizierskreisen tradiert und steht im Zusammenhang mit der Entstehung jenes antirepublikanischen Mythos, demzufolge Teile der deutschen Bevölkerung den diszipliniert heimkehrenden Truppen unfreundlich, ja hasserfüllt begegnet seien. Das ist die Sicht einer Minderheit, wie Richard Bessel herausarbeitet. Allerdings gelingt es dieser Minderheit im Verlauf der 20er Jahre, die unzähligen einzelnen Erfahrungen in ihrem Sinne zu bündeln und – speziell in der krisengeschüttelten Mittelklasse – die Wahrnehmung einer ungerechten Behandlung der Soldaten absolut zu setzen. Für viele Veteranen ergibt sich dadurch eine Diskrepanz zwischen ihren persönlichen Kriegserfahrungen einerseits und der nach 1918 weiterhin gebräuchlichen, auf sie bezogenen heroischen Sprache über den Krieg andererseits.⁴⁸

Die Ängste und unsicheren Erwartungen im Zusammenhang mit der Heimkehr, die Erfahrung der Entfremdung und das Phantasma des Betrugs: All das spiegelt Ludwig Wolffs Roman *Doktor Bessels Verwandlung* im Jahr 1919 auf zugleich publikumswirksame und höchst ambivalente Art und Weise. Der Roman führt das Thema des Geschlechterkriegs noch breiter aus und unterstreicht es durch eine Sprache, deren Semantik voller militärischer Anspielungen ist. Das gilt speziell für die Darstellung des Verhältnisses zwischen

⁴⁷ Albert K. Franz: *Das Volksproblem der Heimkehrenden*. Regensburg: Friedrich Pustet 1919, S. 42.

⁴⁸ Vgl. Richard Bessel: Die Heimkehr der Soldaten. Das Bild der Frontsoldaten in der Öffentlichkeit der Weimarer Republik. In: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz (Hg.): *„Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch ...“*. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkrieges. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996, S. 260-282.



Hervorragend besetzt bis in die Nebenrollen: Rosa Valetti als Hotelwirtin (oben), Kurt Gerron als griechischer Kaufmann (unten).

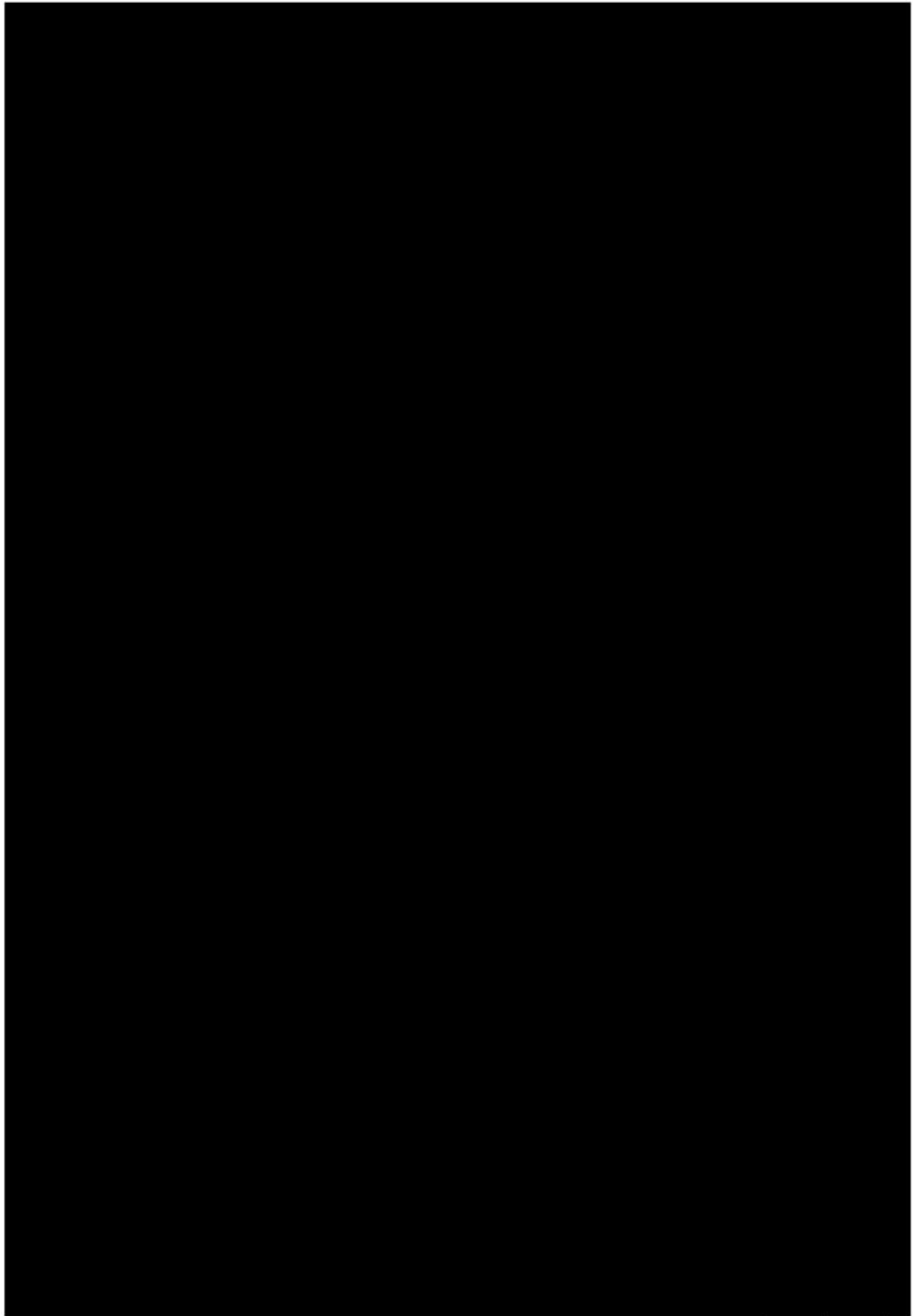
Bessel und den Frauen. Auch räumt der Roman der Figur Helene und ihrer Entwicklung viel mehr Platz ein. Im Vergleich mit der Verfilmung fallen besonders drei Punkte auf: Im Roman ist die Mutter von Henri Trouille längst tot, und Bessels Identität wird in Frankreich nicht enthüllt. Dafür macht Bessel nach Germaines Tod, der hier mit der bejubelten Ausrufung des Waffenstillstandes zusammenfällt, eine schockierende Entdeckung. In den Hinterlassenschaften der Frau, die er so sehr geliebt hat, findet Bessel einen Brief an Henri Trouille, von dessen Tod sie ja nichts wusste. Sie schreibt ihm, dass sie nie aufgehört habe ihn zu lieben. Sie verheirate sich nur deshalb, weil der Krieg sie so einsam und müde gemacht habe und weil sie von einem anderen Mann geliebt werde. Der Brief zerstört Bessels Illusionen. Er kehrt als gebrochener Mann nach Deutschland zurück. Zwischen Wahn und Wirklichkeit kann er ebenso wenig unterscheiden wie zwischen Helene und Germaine.

Neben dem Thema Heimkehr berührt der Roman auch Themen wie Invalidität, Verschollenheit und Todeserklärung, Wiederverheiratung und Bigamie. Diese Themen bewegen in der Kriegs- und Nachkriegszeit die Gemüter und stellen insbesondere die Juristen vor Probleme. Als Richard Oswald 1927 den Roman verfilmt, haben sie einen Teil ihres provokativen Gehalts eingebüßt. Dennoch liegt Oswald im Trend, weil die Filmbranche ab Mitte der 20er Jahre den Weltkrieg als Lieferanten packender und an der Kinokasse erfolgreicher Stoffe neu entdeckt. Der Regisseur verzichtet allerdings darauf, den Krieg als ein Ereignis darzustellen, das an der Front stattfindet und von dem in vielen Filmen vor allem Männer betroffen sind. Die oft und aufwändig inszenierten Bilder von Front und Soldatenleben spart *DOKTOR BESSELS Verwandlung* fast vollständig aus.

Die gute Arbeit von Oswald und seinem Schauspielerensemble, das mit Siegfried Arno, Curt Bois, Jacob Tiedtke, Kurt Gerron und Rosa Valetti [S. 72] auch in kleinen Nebenrollen hervorragend besetzt ist, wird von vielen Kritikern gewürdigt.⁴⁹ Der *Berliner Lokal-Anzeiger* hebt die Inszenierung der Verwandlungs-Szene im nächtlichen Niemandsland lobend hervor: „Die Grenzscheide Weltkrieg – das Schlachtfeld, auf dem sich die Verwandlung Doktor Bessels vollzieht – reduzierte er auf ein einziges Bild. Eine ausgezeichnete Leistung.“⁵⁰

⁴⁹ Siehe die positiven Besprechungen in: *Film-Kurier*, Nr. 291, 9.12.1927, *LichtBildBühne*, Nr. 295, 10.12.1927, *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 577, 10.12.1927, *Berliner Morgenpost*, Nr. 296, 11.12.1927, *Berliner Tageblatt*, Nr. 585, 11.12.1927, *Tägliche Rundschau*, Nr. 579, 11.12.1927. Negativ die Besprechungen in: *Der Film* (Sonderausgabe: Kritiken der Woche), 10.12.1927, *8 Uhr Abendblatt*, Nr. 288, 9.12.1927, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 577, 10.12.1927, *Germania*, Nr. 576, 10.12.1927, *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 579, 11.12.1927, *Vorwärts*, Nr. 585, 11.12.1927.

⁵⁰ W.D., in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 583, 10.12.1927. Vgl. auch *Der Montag*, Nr. 48, 12.12.1927.



Männer mit Müttern: Curt Bois als todkranker Jude (oben), Hans Stüwe als wiedergefundener Sohn einer Französin (unten).

Die völkerversöhnende Aussage. Der Film akzentuiert die völkerversöhnende Aussage stärker als der breit angelegte Roman. Er stellt Bessels Mutter, die in Deutschland ein Lebenszeichen ihres Sohnes ersehnt, und die Mutter von Henri Trouille auf eine Ebene. Sie unterscheiden sich zwar dem Typ nach, doch die Sorge um ihre Söhne, die als Soldaten dienen, vereint sie. Auf einer Ebene stehen auch Helene und Germaine, die um ihre Männer bangen. Sie haben nichts weiter als ein gemaltes Porträt oder eine eingerahmte Fotografie des Geliebten. Der Film zeigt, dass diese starren Abbilder keinen Ersatz für einen lebendigen Menschen bieten. Auffallend oft stößt Bessel in Frankreich auf revanchistische Haltungen: Ein Zimmermädchen in Frankreich freut sich über die Vernichtung eines deutschen Armeekorps, ein Buchhändler hält Heinrich Heine für wertlos, eine aufgebrachte Menschenmenge schickt sich an, einen enttarnten deutschen Spion zu lynchen, ein Major, der selbst schon ein Auge verloren hat, will im privaten Kreis auf den Sieg Frankreichs anstoßen, die Mutter Trouille hat vor, Bessel stellvertretend für alle Deutschen der Hinrichtung durch das Militär zu überantworten.

Da diesem französischen Revanchismus im Film kein Äquivalent auf deutscher Seite gegenüber steht, erscheint die kulturelle Verwüstung, die der Krieg anrichtet, als ein beinahe exklusiv französisches Phänomen. In diese Richtung zielt der Angriff, den die *Rote Fahne* gegen Oswalds Film vorbringt: „Ein tückisches Hugenberg-Machwerk, ein wenig auf der Linie der [...] vereinigten deutsch-französischen Antisowjetfront, ein wenig in billigem Pazifismus machend (es trieft im Film nur so von Edelmut), und dabei heimtückisch noch die deutsche Überlegenheit betonend: Die deutsche Frau des jahrelang Vermißten hält ihm mit Erfolg die deutsche Treue des Films trotz des, ach so schönen, spanischen Malers, die französische Braut aber des nur kurze Zeit Vermißten wird diesem mit der in teutschen Filmen üblichen Leichtfertigkeit der Welschen nur allzu bald untreu, wofür sie in gebührender Weise von der Grippe hinweggerafft wird.“⁵¹

So gehässig diese Rezension ist, so falsch sind die Bezeichnung „Hugenberg-Machwerk“ und so paranoid die Furcht vor einer „deutsch-französischen Antisowjetfront“. Ebenso gehässig ist der Vorwurf des „billigen Pazifismus“. Symptomatisch für die zunehmende Politisierung der Filmkritik und die fast kongruenten Diffamierungen demokratischer Positionen von ganz links und ganz rechts ist die Klage der militaristischen *Kreuz-Zeitung* darüber, dass Oswald es „natürlich [...] nicht unterlassen [konnte], im unpassendsten Augenblick Pazifismus zu predigen“.⁵² Auch der Hinweis in der rechtskonservativen *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, der Film wirke stellenweise pazifistisch, ist keineswegs als Kompliment gemeint.⁵³

⁵¹ *Die Rote Fahne*, Nr. 291, 11.12.1927.

⁵² *Neue Preußische Kreuz-Zeitung*, Nr. 581, 10.12.1927.

⁵³ Vgl. -xim. [Maxim Ziese], in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 577, 10.12.1927.

Der Film zeigt deutlich, dass er keine heimliche Diffamierung der Franzosen bezweckt. Bessel trifft auf seiner seltsamen Bildungsreise in Frankreich nicht nur Revanchisten, sondern genauso Menschen, die den Krieg ablehnen. Dazu zählt der von Siegfried Arno als ein Sympathieträger gespielte, armamputierte Soldat, der mit Bessel im Lazarett liegt. Er repräsentiert das einfache, der Kriegsmaschinerie machtlos ausgelieferte Individuum. Zu den Kriegsgegnern zählt auch Voltaire, in dessen Werk Bessel den Satz liest: „Kann man eine derartige Raserei wie diesen Krieg verstehen? [...] Man sollte die ruhig dasitzenden Barbaren bestrafen, die in warmen Stuben, während sie behaglich verdauen, einer Million Menschen den Massenmord befehlen – und darauf in den Kirchen Gott feierlich danken!“⁵⁴ Dazu zählen auch Germaine, die alleingelassene Frau, und eine Engländerin, die mit Bessel in einer Pension wohnt und für ihre pazifistischen Überzeugungen einsteht. Ihr Pazifismus wirkt freilich ziemlich akademisch und hat Ähnlichkeit mit den antipazifistischen Klischees vom Pazifismus. Der Pazifismus der Engländerin unterscheidet sich von jener gewachsenen Ablehnung des Krieges, die von Bessel idealtypisch verkörpert wird und der Erfahrung entspringt. Als ihn die Mutter Trouille verhaften lassen will, bringt er zum Ausdruck, dass er in der Liebe zu Germaine die nationalen Feindbilder überwunden hat: „Ich begreife, daß Sie mich hasen. Aber einmal muß Friede werden, und wenn Sie mir noch eine Barmherzigkeit erweisen wollen, so senden Sie meiner Mutter diesen Ring, den Ring einer Ehe, in der ich glücklich war.“ Diese Bitte erweicht die Mutter Trouille. Sie artikuliert die stärkste Antikriegsposition des Films: „Mein Sohn hat sich gefunden. Man muß wohl erst einen Sohn verloren haben, um den Schmerz aller Mütter zu verstehen. Wenn erst alle Frauen so fühlen, wie ich jetzt fühle, wird es keinen Bruderkrieg mehr geben.“⁵⁵

Philosemitische Parteinahme. Die völkerversöhnende Aussage des Films geht mit einer philosemitischen Parteinahme einher, die in einer kurzen Nebenhandlung zum Tragen kommt: Um in der Nähe von Germaine zu sein, mietet Bessel alias Trouille ein Zimmer in einer Pension, in der neben der bereits erwähnten englischen Pazifistin und dem kriegsversehrten französischen Major auch die Familie eines etwas heruntergekommenen, aber dennoch sehr standesbewussten ehemaligen serbischen Ministers wohnt. Als Bessel zum ersten Mal an der gemeinsamen Tafel isst, stellt er fest, dass zwei weitere Bewohner der Pension abseits an einem anderen Tisch sitzen. Es handelt sich um einen lungenkranken jungen Mann und seine alte Mutter, beide mit trauriger und sorgenvoller Miene. Auf seine verwunderte Nachfrage bekommt Bessel von dem Minister mit gerümpfter Nase mitgeteilt, dies seien russische oder polnische Juden. Bessel erhebt sich und stellt sich den Juden förmlich

⁵⁴ Zulassungskarte B 17239 vom 22.11.1927, Akt 3, Titel 6 und 9 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

⁵⁵ Ebd., Akt 7, Titel 7-10.

vor, was diese zuerst etwas erschreckt, sie aber doch sehr angenehm berührt. Nachdem Bessel, dem alle Gäste mit Respekt begegnen, wieder an der Tafel Platz genommen hat, bedauert der Minister sein Verhalten. Er habe nicht ahnen können, dass Bessel Jude sei. Darauf Bessel: „Sie irren, ich bin kein Jude. Aber ich weiß, was es heißt, gehetzt und verfolgt zu werden.“⁵⁶ Später hilft Bessel dem dankbaren jüdischen Paar, die nötigen Papiere für die Ausreise in die Schweiz zu erhalten, wo die Luft für den Lungenkranken besser sei.

Die Episode wirkt ein wenig wie ein Fremdkörper in der Erzählung, weil sie von der eigentlichen Handlung ablenkt. Verbindungen zum Plot lassen sich herstellen über das Motiv des Ausgeschlossen- und Verfolgtseins sowie über die Variation des schon vorher eingeführten Motivs vom Sohn und seiner sorgenden Mutter. Doch ist auch eine andere Erklärung für die philosemitische Parteinahme denkbar, nämlich das persönliche Interesse des jüdischen Regisseurs Richard Oswald an diesem Thema, das auch im Roman des jüdischen Schriftstellers Wolff anklingt. Dieses Interesse manifestiert sich in Oswalds Oeuvre beispielsweise darin, dass er 1918 die jüdische Familiengeschichte *Jettchen Gebert* von Georg Hermann verfilmt. 1920 hat er die Idee für einen Film, der gegen antisemitische Vorurteile wirken soll. Zu diesem Zeitpunkt gehen Nachrichten von antisemitischen Pogromen in Osteuropa durch die Presse, und auch in Deutschland sind antisemitische Töne in der Öffentlichkeit zu hören. Eine Reihe von Filmen mit philosemitischer Aussage gelangt 1919/20 in die Kinos.⁵⁷ Oswalds Projekt mit dem Arbeitstitel „Antisemiten“ kommt dagegen nicht zustande, wohl auch, weil das Auswärtige Amt Bedenken hegt.⁵⁸ Am deutlichsten äußert sich Oswald zum Thema Antisemitismus 1930 mit seinem Film *DREYFUS* (1930).

DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG ist ebenso sehr ein Kriegsfilm wie ein Versöhnungsfilm, ein Geschlechterkriegsfilm wie ein Geschlechterversöhnungsfilm.

⁵⁶ Ebd., Akt 4, Titel 31.

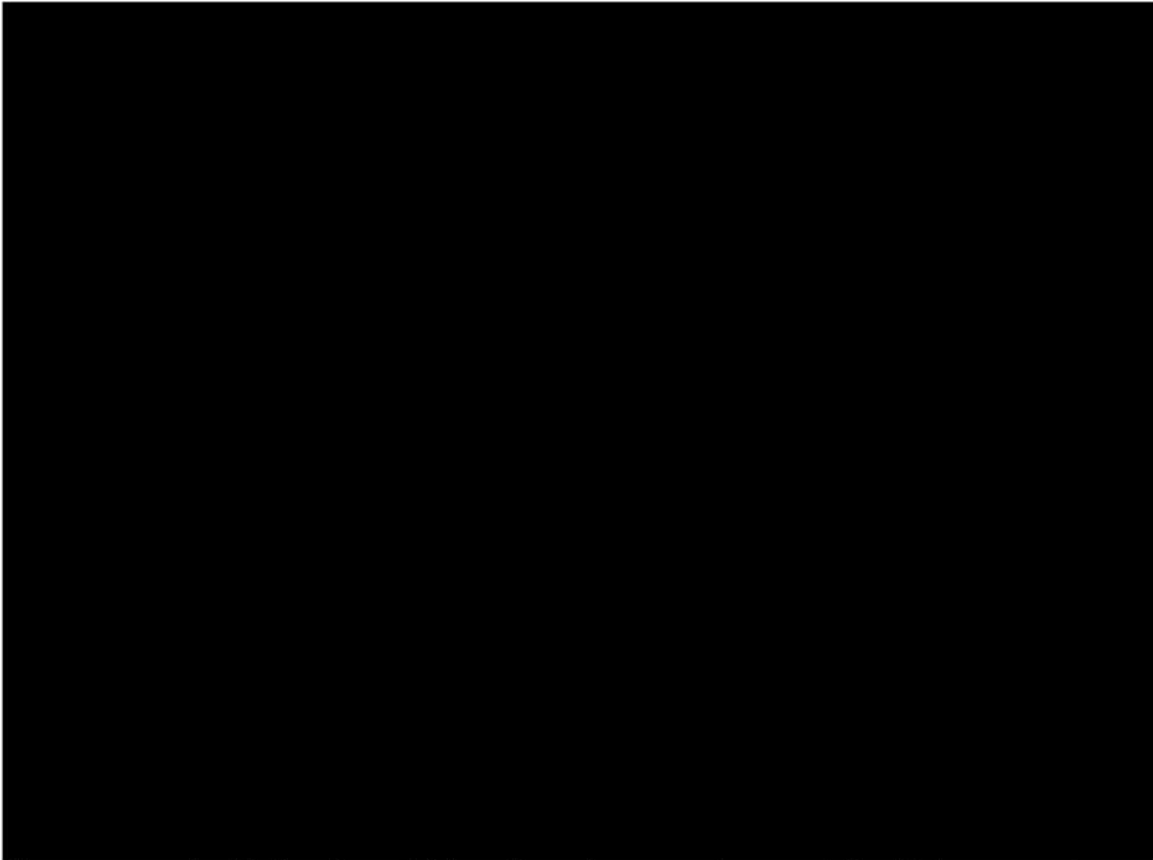
⁵⁷ Dazu zählen etwa *DIE GEÄCHTETEN (DER RITUALMORD)* (1919, Joseph Delmont), *POGROM* (1919, H. Fredall [Alfred Halm]), *GERECHTIGKEIT* (1919, Stefan Lux) und *DIE GEZEICHNETEN* (1922, Carl Theodor Dreyer). Für einen ersten, noch unvollständigen Überblick siehe Irene Stratenwerth: *Ostjüdische Lebenswelten im Großstadt-Kino: Um 1920 avanciert das Shtetl zur Filmkulisse*. In: dies., Hermann Simon (Hg.): *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*. Berlin: Henschel Verlag 2004, S. 221-245.

⁵⁸ Dazu L.K.F. [Lothar Knud Fredrik]: *Antisemiten – das Problem der Stunde*. Ein neues Wagnis Richard Oswalds, in: *Film-Kurier*, Nr. 173, 7.8.1920. In diesem Artikel ist unter Berufung auf Oswald vom großen Interesse des Auswärtigen Amtes die Rede. Tatsächlich spricht Oswald am 11.8.1920 bei der Presseabteilung der Reichsregierung vor und erläutert seinen Plan. Er wolle bekannte Männer aller Schattierungen zusammenbringen für einen Film, der versöhnen und dabei „keineswegs die Juden verherrlichen“ wolle. Kurt von Monbart, der Leiter der Filmstelle des Auswärtigen Amtes und vormalige Pressechef der Ufa, schreibt danach, „daß dem Herrn Oswald dringend abzuraten sei, einen derartigen Film anzufertigen.“ Vgl. *Bundesarchiv Berlin, R 901/72192, Bl. 1-5*.

Bessel fühlt sich zu Beginn des Films von Helene betrogen, die die durch Einsamkeit und Mangel an Zuwendung in ihrer Treue in Frage gestellte Heimat repräsentiert. Diese Konstellation kehrt der Film dann aber um. Auf der einen Seite steht nun Helene, die ihre Affäre bereut und in völliger Passivität auf ihren Mann wartet. Auf der anderen Seite steht Bessel, der aktiv wird und sich in eine treu auf ihren Bräutigam wartende Frau verliebt. Die *mise en scène* parallelisiert dabei Germaine und Helene in einigen Szenen, die sich fast spiegelbildlich gleichen. Beide müssen sich mit eingerahmten Bildern der abwesenden Männer begnügen, und beiden reicht das nicht. Die Frauen, die einander ohnehin ähnlich sehen, werden in mehreren Kameraeinstellungen als sexuell reizvoll dargestellt. Ihre weiblichen Rundungen zeigt der Film auf ungewöhnliche lustbetonte, ja frivole Art und Weise. Die Verwandtschaft der Frauen wird besonders deutlich, wenn das Motiv der krank im Bett liegenden Frau variiert wird: Am Anfang ist es Helene, am Schluss Germaine.

Verwundungen, Verwandlungen. Der oberflächliche Eindruck, hier würde nur die eine untreue Frau durch eine andere ersetzt und in beiden Fällen sei der Soldat der Verlierer, ist falsch. Tatsächlich werden die Soldaten als Verlierer dargestellt und zudem als Krüppel. Doch im Gegenzug inszeniert der Film die Frauen nicht als Nutznießer. Germaine und Helene sind melodramatische Heldinnen, die am Zwiespalt zwischen geforderter Passivität und Treue einerseits und dem Verlangen nach Aufmerksamkeit und Liebe andererseits leiden. Schuld an diesem Zwiespalt ist der Krieg, der ihnen die Männer wegnimmt. Die Frauen ringen mit sich und zögern, worin sie sich markant von den Männern unterscheiden. Bessel schlüpft in die Rolle des spanischen Malers und wirbt um eine Frau, die schon gebunden ist. Der verwandelte Bessel, der diese Rolle mit Leidenschaft und Skrupeln ausfüllt, bringt sich in eine Position, in der es ihm nicht mehr zusteht, moralisch über andere zu urteilen. Wie sehr sich der uniformierte und gepanzerte Mann, der ein Gewehr über der Schulter trägt, im Verlauf des Films verwandelt, wird in der Beziehung zu Germaine deutlich. Der von Hans Stüwe überzeugend und intensiv gespielte, latent aggressive, dabei aber sensible Bessel gerät ins Wanken und verliert seinen Gleichgewichtssinn. Als ihn die Mutter Trouilles am Sterbebett Germaines überrascht, ist es der Mann Bessel, der sich weinend auf den Leichnam der Geliebten wirft und seiner Trauer und seinem Schmerz einen ganz körperlichen Ausdruck gibt. Die Mutter, die ja erst in dieser Situation die Gewissheit erhält, dass ihr Sohn Henri nicht mehr lebt, steht im Gegensatz zu ihm noch kühl und abweisend da und beherrscht ihre Emotionen. Die Panzerung des Protagonisten, die in einer angenommenen Identität und einem Konstrukt aus Lügen bestand, fällt in dieser Szene von ihm ab. Der Betrachter blickt auf eine Figur, die sich bis dahin wie ein Soldat im Graben in Deckung aufgehalten hat und sich zum Schutz vor Ent-Deckung und Erkantwerden verstecken musste. Nun, geschüttelt von Verlust und Trauer, hat Bessel,

der deutsche Soldat und potentielle Spion, die Deckung aufgegeben. Er ist verwundbar geworden, er gibt den Kampf auf und legt sein Schicksal in die Hände einer Frau.



Der ertappte Liebhaber: Bessel (Hans Stüwe) starrt gebannt auf das Bildnis seines Alter Ego, seines lebend-toten Rivalen. (S. 66, 72, 74, 79: Bundesarchiv-Filmarchiv. Fotos aus der Kopie: Marian Stefanowski)

Wie in einem Karussell drehen sich die Figuren. Wo sich zuerst Helene, geplagt vom schlechten Gewissen ihrem Gatten gegenüber und aus Angst vor der Aussprache, krank ins Bett legt, da entzieht sich später Bessel. Er spielt Germaine eine erfundene Identität vor und verbirgt sich hinter Lügen, mit denen er sich interessant macht. Als er um Germaine wirbt und sie plötzlich in den Armen hält, erschrickt Bessel und reißt aus. Er legt das gleiche Verhaltensmuster an den Tag, das zuvor Helene ihm gegenüber angewandt hat. Wo in diesem Fall Blicke und Reaktionsweisen – hier: Fluchtbewegungen – parallele Beziehungen und Verwandtschaften akzentuieren, treten die Beziehungen zwischen anderen handelnden Personen nicht so deutlich hervor. In diesen Beziehungen finden Verwandlungen oder genauer: Anverwandlungen statt, die darauf aufmerksam machen, dass die Figuren wesentliche Gemeinsamkeiten mit ihren vermeintlichen Antagonisten aufweisen. Die Figurenpaare erscheinen als identisch, als Doppelgänger.

Es sind solche Motive, die DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG zu einem so bemerkenswert komplexen Heimkehrerfilm machen. Die Darstellung des morali-

schen und emotionalen Dilemmas, in das die männlichen und weiblichen Protagonisten der Heimkehrergeschichten durch Krieg und Trennung gestürzt werden, löst dieser Film nicht zu Lasten des einen Partners. Fast immer enden die Heimkehrergeschichten mit dem gewaltsamen Tod eines Beteiligten, mit Mord oder Selbstmord. Gelegentlich kehren die totgeglaubten Männer auch wieder um und gehen dorthin zurück, von wo sie kamen: In die Verschollenheit, in eine Existenz als lebende Tote. Anders **DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG**: Hier ist die Versöhnung der Geschlechter möglich. Die Versöhnung vollzieht sich nicht mit Tränen, Versprechungen und hohlem Pathos, sondern als Resultat von Verletzung, Resignation und falschen Erwartungen. Odysseus kehrt heim, aber nicht als strahlender und vor Kraft strotzender Sieger. Der Heimkehrer und seine Frau bilden ein neues Paar, innerlich verwandelt, melancholisch gestimmt, zur Versöhnung und zum Vergessen bereit.

Mein besonderer Dank gilt Yvonne Lesser (Filmmuseum, Amsterdam) für Ihre Hilfe bei der Identifizierung des Fragments von **NAMENLOSE HELDEN** und Jeanpaul Goergen, Jan Kindler und Jürgen Kasten für Hinweise und Kommentare.

NAMENLOSE HELDEN (Österreich 1924)

Regie: Kurt Bernhardt, Produktion: Prometheus-Film Gesellschaft Kliwar & Co., Wien / Verleih für Deutschland: Alhambra-Film-Verleih / Drehbuch: Hans Székely, Kurt Bernhardt / Kamera: Marius Holt / Darsteller: Erwin Kalser (Soldat Scholz), Lilli Schönborn (Frau Scholz), Heinz Hilpert (Munitionsfabrikant), Hermann Hoffmann, Ernst Pitschau, Irmgard von Cube, Annemarie Haase, Max von Schwarzenberg, Max Grünberg, Martha Tiedt, Marga Becker

Zensur: 6.11.1924, B 9294, 35mm, 2.046 m, nach Kürzung: 2.000 m, Jugendverbot / Premiere: September 1925, Welt-Theater, Leipzig.

Kopie: Filmmuseum, Amsterdam, 35mm, viragiert, 350 m (= 17' bei 18 B/Sek), niederländische Haupt- und Zwischentitel. Haupttitel: OORLOG AN DEN OORLOG.

DOKTOR BESSELS VERWANDLUNG (Deutschland 1927)

Regie: Richard Oswald / Produktion: Richard Oswald Film-Produktion, für Matador-Film-Verleih GmbH (Universal Pictures Corp.) / Buch: Georg C. Klaren und Herbert Juttke nach dem Roman *Doktor Bessels Verwandlung* (Berlin 1919) von Ludwig Wolff / Kamera: Axel Graatkjaer / Bauten: Franz Seemann, Bruno Lutz / Darsteller: Hans Stüwe (Alexander Bessel), Agnes Esterhazy (Helene Bessel, seine Frau), Jacob Tiedtke (Julius Bessel, sein Vater), Sophie Pagay (Frau Bessel, seine Mutter), Gertrud Eysoldt (Frau Pegalie Trouille, die Mutter von Henri Trouille), Agna Petersen (Germaine, ihre Nichte), Kurt Gerron (der Grieche Georgakopoulos), Angelo Ferrari (der spanische Maler Pedro de Ferrante), Betty Astor (Karin Lundbye, ein Modell), Siegfried Arno (Chevalier, ein französischer Soldat), Rosa Valetti (Hotelwirtin), Hella Kürti (Paulette, das Stubenmädchen), Curt Bois (Simche Regierer, ein schwindsüchtiger Jude), Ilka Grüning (Frau Regierer, seine Mutter), Ferdinand Bonn (Oberst Jovan Simonitsch), Lydia Potechina, Hertha von Walther, Hermann Picha, Max Neufeld, Otto Walburg,

Zensur: 22.11.1927, B 17359, 7 Akte, 35mm, 3.148 m / Uraufführung: 8.12.1927, Berlin (Ufa-Palast am Zoo)

Kopie: Bundesarchiv Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 3.032 m (= 132' bei 20 B/Sek)