

Günter Agde

Patriorismus im Gewand eines Überlebenskampfes. FRIESENNOT - Ein antisowjetischer Propagandafilm von 1935

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21404>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Agde, Günter: Patriorismus im Gewand eines Überlebenskampfes. FRIESENNOT - Ein antisowjetischer Propagandafilm von 1935. In: *Filmblatt*. Filmblatt 39, Jg. 14 (2009), Nr. 39, S. 88–95. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21404>.

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>

Günter Agde

Patriotismus im Gewand eines Überlebenskampfes **FRIESENNOT – Ein antisowjetischer Propagandafilm von 1935**

FRIESENNOT (D 1935, R: Peter Hagen)
Wiederentdeckt 134, 4. Juli 2008

„Musterbeispiele des neuen deutschen Filmwollens“¹ – so klassifizierte im Frühherbst 1935 der Ministerialreferent der Reichspropagandaleitung Eberhard Fangauf eine Reihe neu entstehender Spielfilme, darunter auch den Film FRIESENNOT. Die NS-Filmindustrie hat in ihrer Vorkriegsproduktion das Thema „Deutsche im Ausland“ mehrfach gestaltet und damit eine außenpolitische Strategie des NS-Regimes medial mitformuliert. Sie flankierte massiv die wachsenden Aktivitäten verschiedener Kräfte des NS-Regimes, vor allem des „Vereins für das Deutschtum im Ausland“, der 1933 beziehungsreich in „Volksbund für das Deutschtum im Ausland“ umbenannt worden war.² Gerade diese Vereinigung hatte mit der spektakulären Kampagne „Brüder in Not“ 1933/34 in Deutschland eine Hilfsaktion für die Wolgadeutschen organisiert, um durch Übersendung von Paketen und Geldsammlungen die Hungersnot in der Wolgadeutschen Republik (eine Folge der sowjetischen Entkulakisierung und Kollektivierung) zu mildern.³ Die Sowjetunion wies diese Aktion und deren propagandistische Ausschmückungen heftig zurück.

Das politische Prestige der Sowjetunion sah in der Aktion „Brüder in Not“ eine Einmischung in ihre Angelegenheiten durch „feindliche“ Propaganda und Lügen und duldet keine andere Meinung. Sie setzte dagegen, dass es allen, die in der Sowjetunion lebten, auch den Wolgadeutschen, a priori gut gehe, eben weil sie in der Sowjetunion lebten, und deshalb kein Grund bestehe, dass diese Deutschen ihren Status zu ändern wünschten.

-er: Auf dem Wege zum neuen deutschen Film. Die Filme der Reichspropagandaleitung. In: DAZ, Nr. 442, 21.9.1935. Für diesen Hinweis danke ich Jeanpaul Goergen.

Vgl. Rudolf Luther: *Blau oder Braun? Der Volksbund für das Deutschtum im Ausland (VDA) im NS Staat 1933-1937*. Neumünster 1999.

Zur Wolgadeutschen Republik vgl. Arkadj German: *Nemezckaja avtonomnaja na Volge 1918-1941* [Die deutsche Autonomie an der Wolga 1918-1941]. 2 Bde., Saratow 1992-1994, hier: Bd. 2, *Avtonomnaja respublika*, und Christoph Gassenschmidt: *Von der Revolution und der Partei getäuscht. Die Autonome Sozialistische Sowjetrepublik der Wolgadeutschen 1921-1941*, Bonn 1999.

Der NS-deutsche Spielfilm hat das Thema „Deutsche im Ausland“ stets mit einer annexionistischen Variante eingefärbt. Die Deutschen im Ausland (also auch in der Wolgadeutschen Republik) sollten „nach Hause“, „heim ins Reich“ geholt werden: FLÜCHTLINGE (1933, Regie: Gustav Ucicky), EIN MANN WILL NACH DEUTSCHLAND (1934, Regie: Paul Wegener). Diese „patriotischen Abenteuerfilme“⁴ waren dramaturgisch auf einen Star als Hauptakteur zugeschnitten, der die aktionsreichen Fabeln bewegt und vorantreibt. Ideologisch-Politisches erschien bestenfalls als Hintergrundfolie. Bei der filmischen Realisierung der „Wege nach Hause“ waren die Akteure nominell als Wolgadeutsche oder als zeitweilig und unfreiwillig im Ausland lebende Deutsche deklariert worden. Die geografische Lokalisierung und die politische Verortung der Figuren waren austauschbar. In FLÜCHTLINGE war zudem turbulent und spannend der „Durchbruch“ einer Gruppe Wolgadeutscher durch sowjetisches Hoheitsgebiet, vom fernöstlichen Charbin nach Deutschland, als militärische Aktion angelegt worden, die nur gelingen konnte, weil eine starke Führerpersönlichkeit (gespielt von Hans Albers) die heterogene Gruppe zusammenhielt und entschlossen und risikobereit das Ziel realisierte. Der Film FRIESENNOT muss dieser Staffel zugerechnet werden.⁵

Der Regisseur des Films trug das Pseudonym Peter Hagen und war als Willi (Wilhelm) Krause hoher Funktionsträger des NS-Regimes: Schriftleiter der NS-Führungszeitung *Angriff*, ab 1934 Reichsfilm dramaturg, dessen Bedeutung das Goebbels-Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda bei der Begründung für Krauses Gehalt und unmittelbar vor Drehbeginn zu FRIESENNOT so beschreibt: „Die kulturelle Bedeutung des Films und seine ständig zunehmende Verwendung als Propaganda-, Lehr- und Erziehungsmittel im Geiste nationalsozialistischer Weltanschauung und Staatsauffassung machen die dem Reichsfilm dramaturgen übertragenen Aufgaben in künstlerischer und politischer Hinsicht besonders vielseitig und verantwortungsvoll.“⁶ Nach FRIESENNOT drehte Hagen/Krause noch die Spielfilme NACHTWACHE (1936) und BALLADE (1938) und war als Mitautor an den Spielfilmen TANZ AUF DEM VULKAN (1938) und VERWANDTE SIND AUCH MENSCHEN (1939) beteiligt. Die Gestapo bestätigte ihm, dass er ein „äußerst rühriges Mitglied der NSDAP“ sei.⁷

FRIESENNOT entstand nach der gleichnamigen Novelle von Werner Kortwisch, der Autor arbeitete auch als Regieassistent an dem Film mit. Das Werk erschien 1933 in Leipzig, wurde später auch als Feldpostausgabe des Inselver-

⁴ Klaus Kreimeier: *Die Ufa Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien 1992, S.324.

⁵ Gemäß der Entscheidung der Alliierten Militärbehörde 1945 waren die Filme für die Aufführung in Deutschland verboten. Vgl. Alfred Bauer: *Deutscher Spielfilm Almanach 1929-1950*. München 1976, S.186, 232 und 281.

⁶ Bundesarchiv Berlin, ehemals Berlin Document Centre, RKK, Personalakte Krause.

⁷ Ebenda.

lags für die Wehrmacht gedruckt und 1952 zum letzten Mal in Deutschland aufgelegt. Das Buch fand im NS-Deutschland starke Beachtung. Die Vereinnahmung des Stoffes drückte sich u.a. mit der bibliophil anspruchsvoll gestalteten Auflage der Leipziger Insel-Bücherei aus: einer eigenen Ausgabe in der renommierten Reihe „Erläuterungen zu den Klassikern“, die sonst vor allem Werke der deutschen Klassik aus strikt nationalsozialistischer Sicht interpretierte.⁸

Dramaturgisch folgte der Film durchweg der novellistischen Struktur der belletristischen Vorlage: Eine „unerhörte Begebenheit“ (Goethe) erschütterte das intakte Ganze und sprengte es schließlich – die Sowjetmacht (in Gestalt von Militärs) usurpierte das Dorf und zerstörte den lebendigen Organismus. Aus der Fabellogik des Films heraus formulierte FRIESENROT den „Weg nach Hause“ als zwingendes Finale: Die Drangsalierungen der Bauern durch die Sowjets nehmen derart zu, dass sie nur mit einem bewaffneten Durchbruch überleben können.⁹ Damit bediente der Film direkt und massiv außenpolitische Ziele des Nationalsozialismus.

Die Handlung von FRIESENROT spielt Anfang der 1930er Jahre in einem kleinen abgeschlossenen wolgadeutschen Dorf, das keine nennenswerte Kommunikation mit seiner Umwelt (geografisch und gesellschaftspolitisch immerhin der Sowjetstaat) unterhält. Das Gemeinwesen der Bauern wird von Ackerbau und Viehwirtschaft bestimmt und ist personell überschaubar: traditionelle Familienstrukturen mit Vater, Mutter und Kindern, in denen das Familienoberhaupt dominiert und alle auf dem Hof oder im Stall mitarbeiten. Die Summe der Familien bildet das Dorf als einen lebendigen, intakten, sich selbst regulierenden und versorgenden Organismus, der sich selbst genügt und von einer strikt patriarchalischen, langjährig unveränderten Hierarchie bestimmt wird: Der Dorfälteste hat seinen autoritären Stand von den Vorvätern geerbt und ist nach Anlage und Persönlichkeit der natürliche Führer der Gemeinde, zugleich ihr geistliches Oberhaupt. Die innere Gemeinsamkeit des Ganzen hält das Blut, die Vererbung, die Rasse zusammen. (Der Kunstgriff, einen deutschen „Stamm“, nämlich ausschließlich Friesen, als Träger der Handlung zu bestimmen, wird im Film konsequent umgesetzt.)

⁸ Albert Meer Katz: *Erläuterungen zu Werner Kortwicks „Friesenrot“*. Leipzig 1940.

⁹ Eine zeitgenössische Fabelbeschreibung des Films aus NS-Sicht liefert Joseph Wulf in: *Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983, S. 3/5 f. Wulf teilt an gleicher Stelle aufschlussreiche Stimmen der Instrumentalisierung des Films durch die NS-Propaganda mit. Ulrich von der Osten hingegen hinterfragt den Film nach Hauptkomponenten der NS-Ideologie: Führerwille, Rassenreinheit, Lebensraum. Ulrich von der Osten: *NS Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle Filme“ der Jahre 1934-1938*. München 1998, S. 27, 123 ff. und 224 ff. Siehe auch: Klaus Kanzog: *„Staatspolitisch besonders wertvoll“*. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1943. München 1994.

Wer von außerhalb hinzukommt, gilt als Fremder, als Eindringling, der die religiös geprägte Harmonie und das harte, aber auskömmliche Leben stört. Diese stillschweigende Fabel-Voraussetzung wird in der Exposition des Films kräftig akzentuiert und filmisch mit Bedeutung aufgeladen: Lebensalltägliche Verrichtungen (Haushalt, Viehversorgung) und karge Kommunikationen der Dorfbewohner untereinander veranschaulichen wie beiläufig das Sich-selbst-Genügen des Dorforganismus. Der gleichmäßig ruhige, eher gemächliche Umgang der Dörfler miteinander (bis in die Körpersprache der Darsteller hinein) und ihre lakonisch-sachbezogenen Dialoge bieten die sympathisierende Sicht auf eine lange gewachsene, stabile und als intakt verinnerlichte Gesamtatmosphäre des Lebens an. Dahinein wird als spannungsvoller Kontrast der jähe, massive Angriff des Fremden von außen montiert: die Sowjetmacht in Gestalt der Roten Armee, ausgerüstet mit militärischen Apparaten, mit Flugzeugen, Waffen und Landkarten. Harte Schnitte zwischen der Ruhe des Dorfalltags und der aggressiven Hektik des Angreifers schaffen starke emotionale Kontraste und einen wirkungsvollen Filmbeginn, der zugleich die Stimmung und die Atmosphäre für den Fortgang der Handlung unterlegt.

Die Figuren entfalten ihre Individualität, indem sie auf die „unerhörten Begebenheiten“ reagieren. Nur von hier aus entwickeln sich die Konflikte. Jeder der einzelnen betroffenen Dorfbewohner verhält sich zu den Provokationen und Demütigungen der Aggressoren anders, und doch ähneln sich alle in ihren Verhaltensweisen, da sie von den althergebrachten, stabilen Normen ihrer Gemeinschaftsethik und ihrer gemeinsamen Vergangenheit wie selbstverständlich zusammengehalten werden. Aktionen des Aggressors und Re-Aktionen des jeweiligen Bauern tragen die novellistische Struktur in die Filmhandlung.

Geschickt setzen die Filmemacher vor den Einbruch der Roten Armee in das Dorf ein dramaturgisches Frühwarnzeichen der bevorstehenden Katastrophe und stützen somit sehr plastisch die Besonderheit dieses Dorf-Ganzen: Ein kurzzeitig abtrünniger Dorfbewohner kehrt in die Volksgruppe zurück und versucht eine Assimilierung. Aber das Dorf nimmt ihn nicht an, eben weil er die Gemeinschaft freiwillig verlassen hatte. Folglich geht er dann zugrunde.

Derweil nehmen die Drangsalierungen durch „die Fremden“ zu: die Entwürdigung der Bauern, die Entweihung ihres Gotteshauses (des zentralen Gebäudes im Dorf). Solche Beleidigungen und schließlich Gewalt steigern sich – ganz nach traditioneller Dramaturgie einer Ansammlung von Quantitäten –, bis die Bedrängnis der Bauern so unerträglich wird, dass sie in eine blutige Schlacht mündet. Der Aggressor wird vernichtet, die überlebenden Dorfbewohner verlassen den Ort, um anderswo einen neuen Platz für ihr geprüftes und infolge des Leidens umso festeres Gemeinwesen zu finden. (Wie ihr neues Lebensfeld gestaltet ist und wo es liegt, gibt der Filmschluss an den Zuschauer weiter.)

Das Personal des Dorfes ist ausschließlich deutsch – mit der besonderen Einfärbung friesisch: Personennamen haben einen friesischen (norddeutschen) Klang. Die Umgangssprache jedoch bleibt einfaches Alltagsdeutsch, ohne Dialektfärbung. Die sowjetischen Eroberer, Soldaten der Roten Armee (in der Novelle Kosaken), reden ein gebrochenes, abgehacktes Deutsch. Die Diktion ihrer Darsteller verstärkt das Idiomatische (Krächzlaute, stark rollendes R). Solche Sprachbehandlung vollzieht die Aufmerksamkeitsverschiebung und Sympathiewendung zugunsten der Bauerngemeinde mit. Diese quasi-nationalistischen Akzente setzen sich optisch fort: Die deutschen Bauern tragen einfache Frisuren und fast altertümliche Kleidung, mit einer gezielten Ausnahme: das blonde Haar einer jungen Frau (die als tragische Komponente hervorgehoben wird). Die Dorfarchitektur (Bauten Robert Dietrich und Bernhard Schwidewski) – allesamt hölzerne, einfach gefügte Gebäude, auch das Gotteshaus als ideelles Zentrum der Gemeinschaft – deutet auf soliden Eigenbau und jahrhunderte lange Nutzung, ebenso die Möbel. Wenn der Aggressor dies beschädigt oder zerstört, so vernichtet er auch einen sichtbaren, identitätsstiftenden Ausdruck gewachsenen „Volkstums“ dieser Dorfgemeinschaft.¹⁰ Das holzschnittartig Einfache und Solide, welches das Intakte des Dorfganzen und seine Ausführung im Film suggeriert, wird durch Licht- und Kameraführung gestützt. Auch das herbe Schwarz-Weiß des Films und das Akzentuieren starker Schatten tragen dazu bei. Andererseits hat die ethnografische Festlegung keine dramaturgische Konsequenz: Das spezifisch Friesische löst keinen Handlungsimpuls aus.

Die dramaturgisch gesetzte, hermetische Abschottung des Dorfes schließt innere Differenzen politischer Natur aus: Es gibt keine Andersdenkenden, keine Aufrührer, Störer, Abweichler oder gar Kommunisten. Eine Alternative zu diesem Dorfleben scheint nirgendwo auf. Das Aussparen innerstruktureller Differenzen ermöglicht strikte Konzentration auf den Konflikt zwischen Dorf und sowjetischem Militär. Der wird – nach allen Regeln der novellistischen Struktur – additiv ins Existentielle verschärft und mit einem filmwirksamen Finale gelöst.

Zugleich bietet ein besonderer dramaturgischer Kunstgriff die Möglichkeit, die Fabel zugunsten des Dorfes weiter zu differenzieren und auch nebengeordnete Varianten durchzuspielen: Dem Personenensemble der Dorfbewohner als einer homogenen Gruppe steht ein Einzelner gegenüber. Die feindliche, zerstörerische Kraft von außen wird in nur einer Figur personifiziert: ein Kommissar (in der Novelle ein Inspektor) als Kommandierender der Militärs, als militanter Exponent der Sowjetmacht. Das Begleitpersonal dieses Offiziers,

¹⁰ In einem zeitgenössischen Bericht von den Außenaufnahmen wird dieser ethnografische Charakter der Bauten besonders herausgestellt. Christian Otto Frenzel: Friesen im Grunewald. Ein volksdeutscher Film wird beendet. In: *DAZ*, Nr. 154, 28.9.1935.

die Soldaten, bilden die Edel-Komparserie und praktizieren die schlimmste Seite der neuen Macht: Marodieren, Saufen, Vergewaltigen, Stehlen etc. Die Grundstruktur einer linearen Spieler-Gegenspieler-Konfrontation wird auf die einfachste dramaturgische Formel „Einer gegen viele“ oder – vice versa – „Das Dorf gegen das Böse“ zurückgeschnitten, damit zwar reduziert, gleichzeitig aber auch erheblich verschärft. Diese Personalisierung bietet folglich auch für die filmische Realisierung besondere Chancen, die die beiden Protagonisten Friedrich Kayssler (als Dorfvorsteher Jürgen Wagner) und Valerij Inkijinoff (als Kommissar Tschernoff) mit all ihrer Darstellerkunst ausnutzen.¹¹ Im Diskurs des Films mit der NS-deutschen, außenpolitischen „Heimkehr“-Strategie erhält diese Figurenkonstellation einen speziellen Akzent.

Jeweils zu ihnen in ein filmisch attraktives Verhältnis gesetzt und wirkungsvoll gegeneinander geführt werden in sich geschlossene Gruppenaktionen, die die Einmaligkeit der beiden Protagonisten – scheinbar beiläufig – weiter modellieren und optisch herausheben: ein geheimnisvoll-düsterer Schreittanz der Bauern und das wüste Randalieren einer Masse Soldaten im Gotteshaus.

Die aktuelle NS-Filmkritik pries FRIESENNOT als „ein Filmwerk, das eindeutig eine Weltanschauung verkündet: die Weltanschauung des heutigen Deutschland.“¹² Und: Der Film sei „machtvoller Ausdruck nationalsozialistischen Wollens“.¹³ Überhaupt sind die Erwähnungen des Films mit Kernvokabeln des NS-Rassismus gespickt. Auch latente Anspielungen auf „Rassenschande“ sind bemerkbar, wenn die Schändung einer blonden Frau durch den Aggressor und ihren tödlichen Ausschluss durch die Dorfgemeinschaft erwähnt werden.

Die NS-politische Instrumentalisierung des Films war dauerhaft: Ihm wurde das Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“ verliehen. Zudem vertrieb den Film nicht einer der üblichen Filmverleiher, sondern die Reichspropagandaleitung der NSDAP, die den Film auch produziert hatte.¹⁴ Auch die mehrfachen Titeländerungen bei späteren Kinoeinsätzen des Films sprechen für sich: DORF IM ROTEN STURM und REISSENDE WÖLFE. Und

Valerij Inkijinoff (1895-1973) war in Deutschland als Hauptdarsteller des sowjetischen Revolutionsfilms STURM ÜBER ASIEN (ПОТОМОК ДЖИНГИС-ХАНА, 1928, Regie: Wsewolod Pudowkin) berühmt geworden. Er hatte die Sowjetunion verlassen und spielte – bei wechselnder Namensschreibweise – in Deutschland und Frankreich auch nach 1945 zahlreiche Rollen in Film- und Fernsehproduktionen, u.a. DER ARZT VON STALINGRAD (BRD 1958, Géza von Radványi).

• Ein wegweisender Film. In: *Der Film*, 23.11.1935.

• Ein Anfang, der verpflichtet. In: *Das schwarze Korps*, 26.11.1935.

• Darauf war der Funktionär der Reichspropagandaleitung Eberhard Fangauf besonders stolz. Vgl. -er: Auf dem Wege zum neuen deutschen Film.

schließlich: Als nach Kriegsbeginn der Film erneut eingesetzt und in den Kinos Deutschlands und der von der NS-Wehrmacht besetzten Gebiete gezeigt wurde, „ersuchte“ das Reichssicherheitshauptamt alle seine Dienststellen, „im Rahmen der Filmberichterstattung über die Aufnahme“ des Films zu berichten, der „bereits vor Jahren gelaufen [ist] und jetzt wieder in verstärktem Maße aufgeführt“ wird, „gegebenenfalls“ „im Zusammenhang mit der Kriegswochenschau“.¹⁵

Die Gesamtanlage des Films suggeriert, dass der Prüfstein für wirkliches Deutschsein die Haltung gegenüber dem Feind ist. (Tatsächliche zeitgenössische Probleme der Wolgadeutschen in der Sowjetunion – etwa die Kollektivierung, das Verhältnis zur Kommunistischen Partei oder zu Partei-Säuberungen – können somit ignoriert werden.)

Jene *Erläuterung zu den Klassikern* vollzog – etwas gewunden, aber treffend – eine Synthese: „Wir können es verstehen, dass Stoff und Form der Erzählung *Friesennot* die Filmdarsteller anzog, regte sich doch [...] die Anteilnahme am Ergehen der blutverwandten Friesen.“¹⁶

FRIESENNOT rief in der Sowjetunion, obwohl er dort nicht gezeigt wurde, eine beachtliche propagandistische Gegenwehr hervor. Der Film sei „unmittelbar gegen die UdSSR, ihre Völker und die Rote Armee gerichtet“,¹⁷ meldete immerhin das sowjetamtliche Regierungsblatt *Iswestija*. Und: Auf der Leinwand würden „offene agitatorische Appelle zu Intervention und Krieg ausgesprochen“.¹⁸ Die in Moskau erscheinende *Deutsche Zentral-Zeitung (DZZ)* druckte die *Iswestija*-Notiz zu FRIESENNOT nach und initiierte das Projekt eines „Gegenfilms“, den deutsche exilierte Künstler und die deutsch-russische Produktionsfirma Meshrabpom-Film realisieren wollten. Ein „Film der Wahrheit“ sollte den NS-Film kontern und zugleich wolgadeutsches Leben in sowjetischem Sinne thematisieren. Das Projekt, das mit – auch propagandistisch – großem Aufwand gestartet wurde und an dem sich u.a. Erwin Piscator, Julius Hay, Alexander Granach, Adam Scharrer beteiligten, kam nicht zustande.¹⁹

Bundesarchiv Berlin R 58 / 990. Bl. 134.

¹⁵ Meerkatz: *Erläuterungen zu Werner Kortwicks „Friesennot“*, S.60.

¹⁶ Dm. Bucharzew: Ein antisowjetischer Lügenfilm. Gemeine Schmähungen auf der Filmleinwand des Dritten Reiches. In: *Deutsche Zentral Zeitung (DZZ)*, 28. 11. 1935, übersetzter Nachdruck aus *Iswestija*, 26. 11. 1935.

¹⁷ Taten und Tage der braunen Kinematographie. Dela i dni koritschnewoj kinematografii. In: *Iskusstwo kino*, Nr. 12 / 1936, zit. nach: Oksana Bulgakowa (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin 1995, S.75.

¹⁸ Vgl. Günter Agde: Sonderfall reziproker Bilder: Das Projekt eines wolgadeutschen Spielfilms 1935/36 und seine historischen, politischen und kulturellen Verflechtungen. In: Karl Eimermacher, Astrid Volpert unter Mitarbeit von Gennadij Bordjugow (Hg.): *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen, Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München 2006, S.443-477.

FRIESENNOT (D 1935)

Produktion: Delta-Filmproduktions- und Vertriebs-GmbH Hermann Schmidt, Berlin, für die Reichspropagandaleitung (R.P.L.) der NSDAP²⁰ / Verleih Reichspropagandaleitung der NSDAP, Hauptamt Film / Regie: Peter Hagen [Willi Krause] / Drehbuch: Werner Kortwisch nach seiner Erzählung *Friesennot* (1932) / Kamera: Sepp Allgeier / Musik: Walter Gronostay / Bauten: Robert Dietrich, Bernhard Schwidewski / Schnitt: Wolfgang Becker / Produktionsleitung: Dr. Walter Scheunemann, Alfred Bittins

Darsteller: Friedrich Kayssler (Jürgen Wagner), Helene Fehdmer (Katrin Wagner), Valerij Inkijinnoff (Kommissar Tschernoff), Jessie Vihrog (Mette Kröger), Hermann Schomberg (Klaus Niegebüll), Ilse Fürstenberg (Dörte Niegebüll), Gertrud Boll (Telse Detlevsen), Martha Ziegler (Wiebke Detlevsen), Kai Möller (Hauke Peters), Marianne Simson (Hilde Winkler), Maria Koppenhöfer (Witwe Winkler), Franz Stein (Christian Kröger), Fritz Hoopts (Ontje Ibs), Aribert Grimmer (Kommissar Krappin), Jakob Sinn (Jan Wittmaack)

Außenaufnahmen: Soltau, Oberhaverbeck (Lüneburger Heide)

Zensur: 15.11.1935, Film-Prüfstelle Berlin Nr. 40 677, 35mm, 2.651 m, Jugendfrei ab 14 Jahre, staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll / 6.3.1939, Film-Prüfstelle Berlin Nr. 50 872, 35mm, 2.649 m, Jugendfrei ab 14 Jahre, staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll / 7.9.1939: Verbot²¹ / 9.8.1941: Neuer Haupttitel: DORF IM ROTEN STURM (FRIESENNOT) / 27.3.1943, Film-Prüfstelle Berlin Nr. 58 813, 35mm, 2.673 m, Jugendfrei ab 14 Jahre

Uraufführung: 19.11.1935, Berlin (Ufa-Palast am Zoo). Im Vorprogramm DAS GRABMAL DES UNBEKANNTEN SOLDATEN (P: Reichspropagandaleitung der NSDAP über Mars-Film, R: Curt Oertel)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 2.624 m (= 96'). Neue Umkopierung 2007.

Anmerkungen: In Anzeigen mit dem Untertitel „Deutsches Schicksal auf russischer Erde“ beworben.²² – Komparserie mit in Berlin lebenden russischen Emigranten.

Weitere Stabangaben bei Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme. 6. Jg. 1935*. Berlin 1995 und Ders.: *Deutsche Tonfilme. Ergänzungen*. Berlin 2004.

²⁰ In den Werbematerialien der Delta-Film heißt es: „Ein Delta-Film unter führender Mitwirkung des Reichsfilmdramaturgen.“ (Bundesarchiv-Filmarchiv, Mappe 4784).

²¹ Bauer: *Deutscher Spielfilm Almanach 1929-1950*, S.284.

²² *LichtBildBühne*, Nr.275, 23.11.1935 (Anzeige RPL/Delta Film).