

Christian Rogowski

## „Ein blühender Unsinn“. Irrungen, Wirrungen in Reinhold Schünzels Komödie Donogoo Tonka (1936)

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21519>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rogowski, Christian: „Ein blühender Unsinn“. Irrungen, Wirrungen in Reinhold Schünzels Komödie Donogoo Tonka (1936). In: *Filmblatt*. Filmblatt 58/59, Jg. 20 (2015), Nr. 2, S. 50–67. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21519>.

### Nutzungsbedingungen:

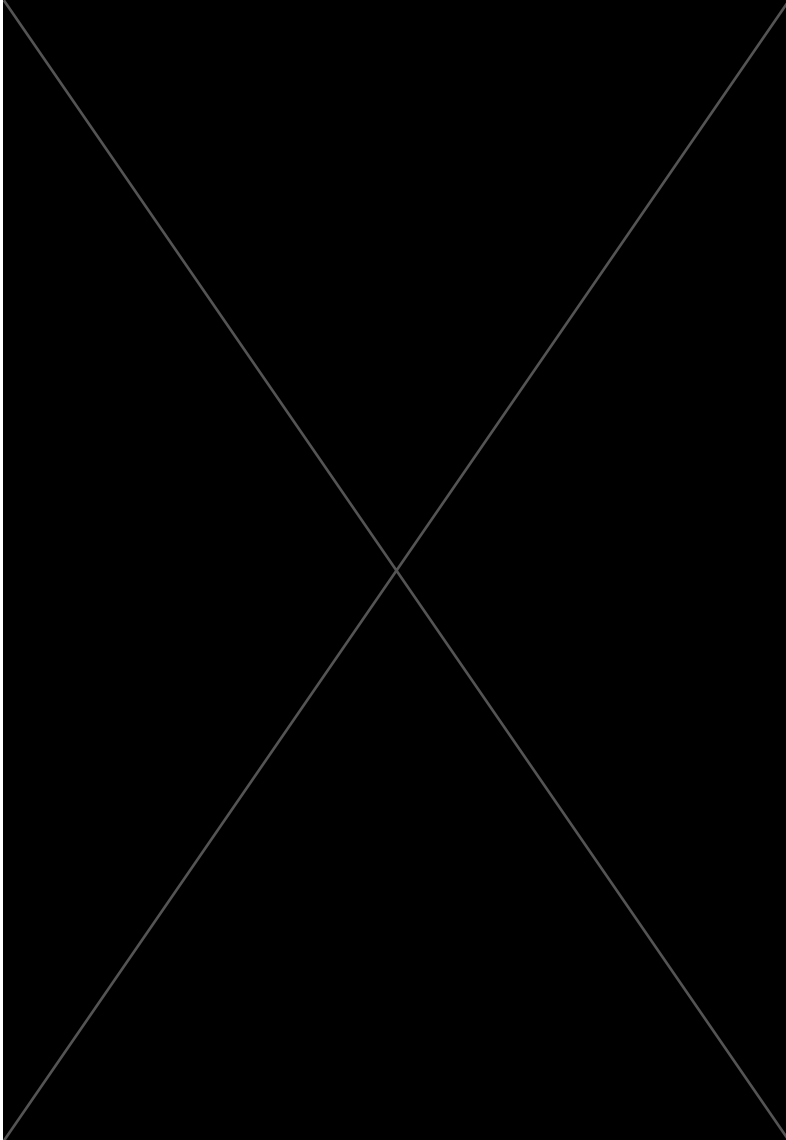
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

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

### Terms of use:

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

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



Auf dem Tablett serviert: Die erfundene Stadt im Urwald. Plakat zu DONOGOO  
TONKA (1936)

**Christian Rogowski**

## **„Ein blühender Unsinn“**

### **Irrungen, Wirrungen in Reinhold Schünzels Komödie DONOGOO TONKA (1936)**

**Wiederentdeckt 213, 16. Mai 2014**

Eine in Paris spielende Satire über einen Wissenschaftler, der von Scharlatanen, Spekulanten und leichtgläubigen Glücksrittern irreführt wird; eine Geschichte von Menschen, die sich die Wirklichkeit nach eigenem Belieben zurechtzimmern, die Gier der anderen ausnutzen, Sehnsüchte manipulieren und schließlich – durchaus größtenwahnsinnig – die Grenze zwischen Illusion und Realität glatt eibebnen: Das ist Reinhold Schünzels Komödie DONOGOO TONKA, der erste Film des erfolgreichen Regisseurs, nachdem er 1935 mit AMPHITRYON ein Monument der Ironie und des uneigentlichen Sprechens geschaffen hatte.

Am 29. Januar 1936 macht sich ein emsiger Tagebuchschreiber folgende Notizen: „Abends Film. DONOGOO TONKA mit der Ondra. Eine lustige Sache. Mit ernstem Hintergrund. [...] Viel noch mit Magda und Maria gelacht.“<sup>1</sup> Offensichtlich haben die komödiantischen Künste der allseits beliebten Anny Ondra wieder einmal für allgemeine Heiterkeit gesorgt. Wenige Wochen zuvor, am 17. Dezember 1935, als Regisseur Reinhold Schünzel noch voll mit der Arbeit an DONOGOO TONKA beschäftigt war, hatte sich derselbe Schreiber großzügig gezeigt und in einem knappen Vermerk „Schünzel nochmals als Regisseur zugelassen“.<sup>2</sup> Der Herr, der es sich leisten kann, so ausgelassen und jovial zu sein, ist kein geringerer als Joseph Goebbels, in seiner Eigenschaft als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda uneingeschränkter Herrscher darüber, was und wer auf den Leinwänden im Deutschen Reich erscheinen darf.

Schünzels Film ist in der Tat eine durchaus „lustige Sache mit ernstem Hintergrund“ – allerdings auf eine vielleicht etwas andere Art als von Goebbels gemeint. Am 15. September 1935 sind auf einem eigens in Nürnberg einberufenen Parteitag die sogenannten „Nürnberger Gesetze“ verabschiedet worden, die den Deutschen jüdischer Abstammung grundlegende bürgerliche Rechte absprechen. Am 15. November 1935 verkündet Goebbels mit sichtlicher Genußtuung, die Reichskulturkammer, in der alle Kulturschaffenden zwangsweise organisiert sind, sei nunmehr „judenrein“. Am 1. Januar 1936 treten die „Nürnberger

<sup>1</sup> Joseph Goebbels: *Die Tagebücher*. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands herausgegeben von Elke Fröhlich. München 1998–2006. Teil I. Aufzeichnungen 1923–1941. Bd. 3/I. April 1934 – Februar 1936, S. 370.

<sup>2</sup> Ebd., S. 349.

Gesetze“ in Kraft. Für Schünzel, der in der Logik dieser Gesetzgebung wegen seiner jüdischen Mutter als „Halbjude“ gilt, bedeutet dies, dass ihm just während der Dreharbeiten zu DONOGOO TONKA, die sich von Mitte November 1935 bis zur Jahreswende erstrecken, gleichsam der Boden unter den Füßen entzogen wird. Von nun an ist Schünzel praktisch vollkommen von der persönlichen Willkür des Joseph Goebbels abhängig. Im April 1937, noch vor der Premiere seines Films LAND DER LIEBE, flüchtet Schünzel aus Nazi-Deutschland. Vor diesem Hintergrund erscheint die Komödie DONOGOO TONKA, die sich mit ihren Irrungen und Wirrungen so unbeschwert geriert, als ein durchaus rätselhaftes Werk, in welches sich Widersprüche und Ungereimtheiten eingeschrieben haben.

**Von St. Pauli nach Babelsberg.** Den meisten Menschen ist Reinhold Schünzel heute vor allem als Schauspieler in Erinnerung. 1888 in Hamburg-St. Pauli geboren, macht er zunächst eine kaufmännische Ausbildung, arbeitet in Berlin, Bremen und Hamburg u. a. für den Scherl-Verlag, kommt 1905 über Statistenrollen zum Theater, tingelt ab 1912 in Varieté-Truppen über die Lande und arbeitet in Provinztheatern.<sup>3</sup> Von 1916 an übernimmt er kleine Filmrollen, versucht sich ab 1918 auch als Regisseur von kurzen Filmkomödien. Neben Conrad Veidt und Anita Berber gehört er ab 1918 zur Kerntruppe von Richard Oswalds Serie von sogenannten Sitten- oder Aufklärungsfilmern; besonders bekannt ist sein Auftritt als Franz Bollek, skrupelloser Erpresser des von Veidt verkörperten homosexuellen Geigers Paul Körner in ANDERS ALS DIE ANDERN (1919). Als schmiegiger Staatsminister de Choiseul brilliert Schünzel in Ernst Lubitschs historischem Kostümdrama MADAME DUBARRY (1920). In der Folge ist Schünzel als Darsteller in zahllosen Genrefilmern der Stummfilmzeit auf negative Figuren abonniert – er spielt Schurken, Schieber, zwielichtige Lebemänner und Kriminelle. Der Übergang zum Tonfilm ist für Schünzel kein Hindernis; u. a. ist er 1931 in G.W. Pabsts umstrittener Verfilmung der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht als korrupter Polizeichef Tiger Brown zu sehen und zu hören. Zweimal, 1920 und 1926, gründet er eigene, allerdings kurzlebige, Produktionsfirmen.<sup>4</sup>

Wie kaum ein anderer verkörpert Schünzel die hektische Betriebsamkeit und Wendigkeit des Kinos der Weimarer Republik. Als Drehbuchautor, Produzent, Regisseur und Darsteller – oft in Personalunion vereint – wird er später treffend als eine Art „Ein-Mann-Filmindustrie“ bezeichnet.<sup>5</sup> Schünzel zeichnet

<sup>3</sup> Zur Karriere siehe Jörg Schöning: Zur Biografie. In: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobson, Jörg Schöning (Hg.): *Reinhold Schünzel: Schauspieler und Regisseur*. München 1989, S. 50–63. Siehe auch das Presseheft zur DVD-Veröffentlichung des biografischen Films BEIM NÄCHSTEN SCHUSS KNALLT ICH IHN NIEDER (D 1995, R: Hans-Christoph Blumenberg).

<sup>4</sup> Jörg Schöning: Reinhold Schünzel: Bonvivant und Guerillero. In: CineGraph (Hg.): *Die deutsche Filmkomödie vor 1945. Kaiserzeit, Weimar, Nationalsozialismus*. München 2005, S. 44–45.

<sup>5</sup> Rolf Aurich: Lachen mit Sondererlaubnis. Reinhold Schünzel. In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*.

verantwortlich für einige der wichtigsten Komödien der späten Stummfilm- und frühen Tonfilmzeit – im Stummfilm meist auch in der Hauptrolle – wie etwa HALLO CAESAR! (1926), DER HIMMEL AUF ERDEN (1927) und HERKULES MAIER (1928).

Als „erfolgreichster Komödienspezialist“<sup>6</sup> der Ufa führt Schünzel zwischen 1931 und 1936 Regie in insgesamt zwölf Tonfilmkomödien, darunter DER KLEINE SEITENSPRUNG (1931), VIKTOR UND VIKTORIA (1933) und DIE ENGLISCHE HEIRAT (1934), für die er meist auch die Drehbücher schreibt und die für den internationalen Markt zum Teil in zwei Sprachversionen auf deutsch und französisch produziert werden. Zunächst scheint Schünzel den Übergang von der Weimarer Republik zur völkischen Diktatur mühelos zu bewältigen; in seinen Filmen ist wenig zu spüren von den radikalen Umbrüchen in der Politik und in den Produktionsbedingungen. Vielmehr gelingt es ihm, etwas von der urbanen Weltoffenheit und dem sprühenden Witz der Jahre 1919 bis 1932, die von den Nazis als „Systemzeit“ diffamiert werden, in die Frühphase des „Dritten Reichs“ hinüber zu retten.

Trotz seiner prekären Situation als Künstler, der nur mit Sondergenehmigung arbeiten darf, steht Schünzel im Sommer 1935 als Regisseur auf der Höhe seines Ruhmes. Im Juni des Jahres schreibt Oskar Kalbus in seinem Buch über *Das Werden deutscher Filmkunst* begeistert über Schünzel: „Er nimmt mit der Linken von Lubitsch, mit der Rechten von Eisenstein und mit beiden von René Clair.“<sup>7</sup> Das ist hoch gegriffen und in sich durchaus widersprüchlich, sind die angeführten Maßstäbe doch miteinander kaum vereinbar: Steht Lubitsch für eine subversive, respektlos-anzügliche Komik, so scheint mit Eisenstein filmische Experimentierfreude im Dienste einer politischen Ideologie gemeint, während Clair eine spielerisch-musikalische Beschwingtheit signalisiert. Als Kalbus diese überschwänglichen Lobesworte zu Papier bringt, arbeitet Schünzel gerade an dem Film, der in der deutschen Filmgeschichtsschreibung als sein Meisterwerk gilt, AMPHITRYON mit Willy Fritsch und Käthe Gold, der im Juli 1935 mit großem Erfolg Premiere feiert. Goebbels allerdings findet an dem Film wenig Gefallen („typisch Ufa. Verkitscht“) – er lehnt ihn als „Konglomerat von widersprechenden Stilelementen“ ab.<sup>8</sup> Noch hat Goebbels andere Sorgen im Hinblick auf die „Judenfrage“, um sich allzusehr mit Schünzel zu beschäftigen: Am 19. Juli 1935, einen Tag nach der öffentlichen Premiere von AMPHITRYON, verzeichnet Goebbels in seinem Tagebuch einen „Krawall am Kurfürstendamm. Juden verprügelt“ und fügt pikiert hinzu: „Auslandspresse dröhnt ‚Pogrom‘.“<sup>9</sup> Aus der Sicht eines anderen Tagebuchschreibers, des jüdischen Romanistikprofessors Viktor Klemperer in Dresden, sieht dies so aus: „Die Judenhetze

Frankfurt 1992, S. 350–355, hier S. 350.

<sup>6</sup> Hans-Christoph Blumenberg: Beim nächsten Kuß knall ich ihn nieder! In: *Focus*, Nr. 44, 31.10.1994, S. 45–46.

<sup>7</sup> Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst. Band 2. Der Tonfilm. Altona-Bahrenfeld 1935*, S. 62.

<sup>8</sup> Goebbels: *Tagebücher*, 13.7.1935, Teil I, Bd. 3/I, S. 261.

<sup>9</sup> Ebd., S. 263.

und Pogromstimmung wächst Tag für Tag. Der *Stürmer*, Goebbels' Reden („wie Flöhe und Wanzen vertilgen!"), Gewalttätigkeiten in Berlin, Breslau und gestern auch hier. [...] Ich rechne wahrhaftig damit, daß man mir das Häuschen einmal anzündet und mich totschießt.“<sup>10</sup>

Dessen ungeachtet sorgen Schünzels Filme einstweilen bei der Ufa immer noch für volle Kassen und bringen dem Deutschen Reich begehrte Auslandsdevisen ein. Und Schünzels Arbeiten werden mit dem Etikett „ein Film von Reinhold Schünzel“ beworben – eine Art Markenzeichen, das einem Qualitätsversprechen gleichkommt und das auch im Vorspann von *DONOGOO TONKA* erscheint.

**Tempo und Temperament.** *DONOGOO TONKA*, zwischen November 1935 und Januar 1936 mit einem Budget von 970.300 Reichsmark in zwei Versionen auf deutsch und französisch gedreht,<sup>11</sup> folgt unmittelbar auf *AMPHITRYON* und wird am 24. Januar 1936 im Berliner Gloria-Palast vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen: „Es gibt strahlende Laune mit der entsprechenden Zahl von Vorhängen.“<sup>12</sup> Ein Großteil der Presse ist ebenfalls von dem Film angetan. So konstatiert die *Deutsche Allgemeine Zeitung*, „daß es einer der heitersten und frechsten Filme ist, die wir je sahen“, bei dem „die überschäumenden Lebenselixiere Tempo und Temperament auf der ganzen Linie garantieren.“<sup>13</sup>

Schünzels Drehbuch basiert, so der Vorspann, auf „einem Werk von Jules Romains“. Der französische Schriftsteller Jules Romains (1885–1972) hatte 1920 einen experimentellen satirischen Roman mit dem Titel *Donogoo Tonka ou Les miracles de la science* (Donogoo Tonka oder die Wunder der Wissenschaft) veröffentlicht, der noch im selben Jahr in deutscher Übersetzung herauskam.<sup>14</sup> Der philosophisch und naturwissenschaftlich ausgebildete Autor Romains arbeitete im Umkreis der Pariser literarischen Avantgarde und entwickelte ausgehend von utopisch-sozialistischen Ideen das Konzept des „Unanimismus“ – eine Theorie, welche unpersönliche, funktional-strukturelle Kollektivkräfte (anstatt einzelne, autonom handelnde Menschen-Subjekte) als die eigentlichen Motoren geschichtlicher Umwälzungen begreift. Vor diesem Hintergrund liest sich der

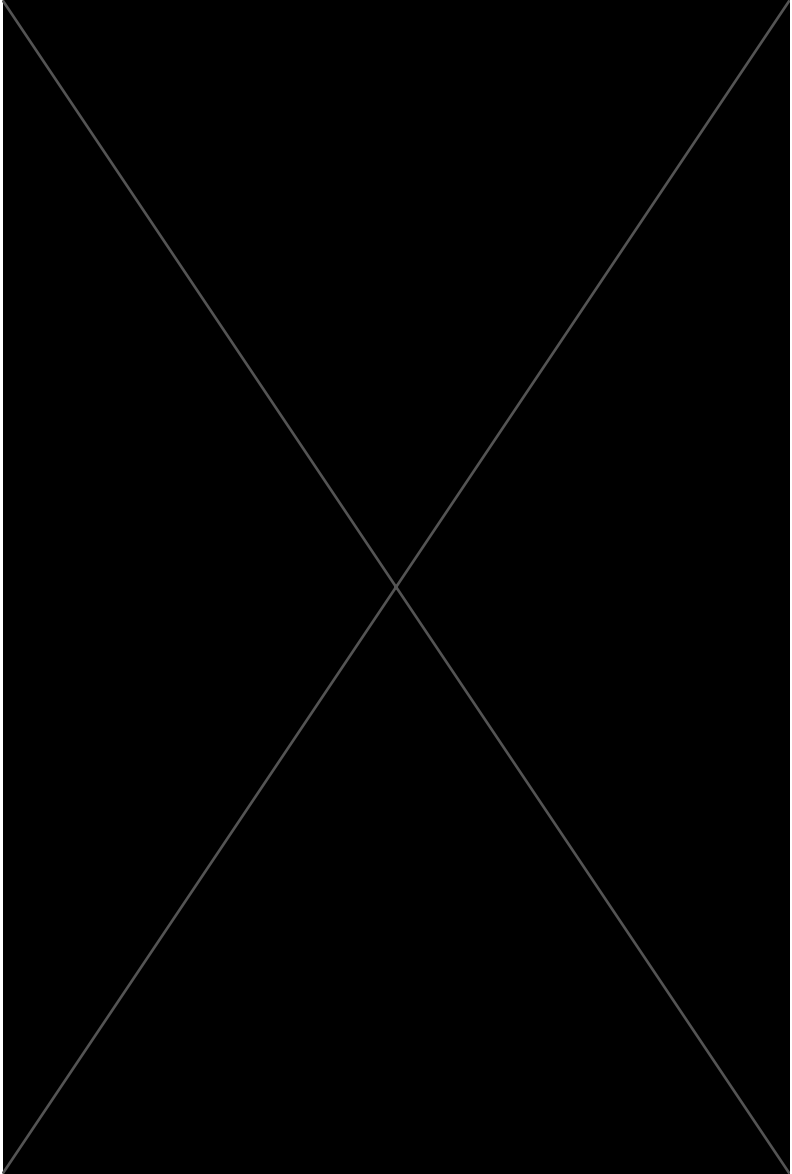
<sup>10</sup> Eintrag vom 21.7.1935. In: Viktor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1941*. Berlin 1995, S. 209.

<sup>11</sup> Vgl. Chris Wahl: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München 2009, S. 270.

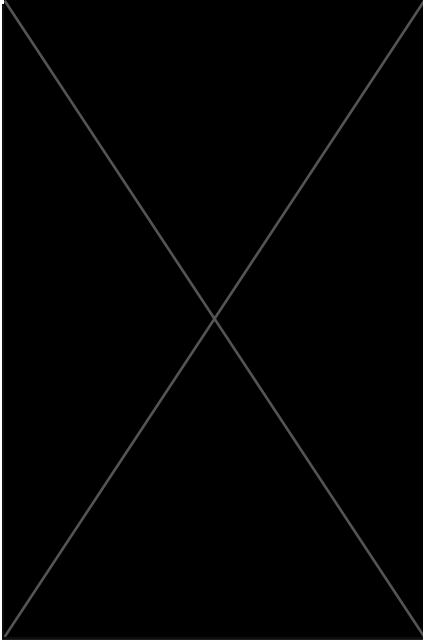
<sup>12</sup> –en.: *DONOGOO TONKA*. Uraufführung im Gloria-Palast. In: *Berliner Morgenpost*, Nr. 23, 26.1.1936.

<sup>13</sup> Chr. O. Frenzel: *DONOGOO TONKA*. Ufa-Tonfilm – Gloria-Palast. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 42, 25.1.1936.

<sup>14</sup> Jules Romains: *Donogoo Tonka ou Les miracles de la science*. Conte cinématographique. Paris 1920. Auf Deutsch: *Donogoo-Tonka, oder, Die Wunder der Wissenschaft. Eine Filmgeschichte*. Übersetzt von Dora Mitzky. München 1920.



Erst hinter Gittern, dann unter der Haube: Josette (Anny Ondra) und Pierre (Viktor Staal) beim Psychiater Rufisque (Paul Bildt) (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)



Der Buchumschlag der deutschen Übersetzung von *Donogoo-Tonka, oder Die Wunder der Wissenschaft* von 1920.

Roman *Donogoo Tonka* als ein Versuch, derartige „unanimistische“ funktionale Prozesse in humorvoller Weise darzustellen.

Schünzel mag auf den Stoff durch die Dramenfassung des Romans aufmerksam gemacht worden sein, von Romains selbst erstellt, im Oktober 1930 in Paris erfolgreich aufgeführt und ein Jahr darauf ins Deutsche übertragen.<sup>15</sup> Walter Mehring schreibt über die Vorführung des Theaterstücks in Paris: „Dieser überaus reizende, hochsatirische Bilderbogen entblättert sich Abend für Abend vor ausverkauftem Hause im Théâtre Pigalle des Herrn Rothschild [...]: Präzisionsarbeit, mit stärkstem Tempo und dabei immer federleicht. Mit dieser Aufführung spielt sich das pariser Theater in den Vordergrund der europäischen Bühnen. Es ist moderner als alles, was man seit langem in

Paris sah [...].“<sup>16</sup> Mit seinen 24 kaleidoskopischen „Bildern“ und Dutzenden von Figuren hat die breit angelegte Dramenfassung allerdings ebenso wenig wie der ursprüngliche Roman mit Schünzels straff gestaltetem Film gemeinsam.

Interessanterweise ist die Romantextvorlage als „*Conte Cinématographique*“, also als eine Art Stummfilmszenario, angelegt: In den Erzähltext sind Textkästchen im Stile von Zwischentiteln eingefügt, auf denen die Äußerungen der Figuren sowie Orientierungsinformationen gegeben werden. Trouhadec, ein Pariser Wissenschaftler, dessen Karriere von der angeblichen Entdeckung von „Donogoo Tonka“, einer mysteriösen, von Goldquellen umgebenen Stadt in Südamerika, profitiert hat, gerät in Bedrängnis, als der Irrtum bzw. Schwindel aufzufliegen droht. Rufisque, ein mit ungewöhnlichen Experimentiermethoden arbeitender Psychiater, hilft einem jungen arbeitslosen Mann, Pierre Lamendin, aus seiner

<sup>15</sup> Jules Romains: *Donogoo: un prologue, trois parties et un épilogue*. Paris 1930. Deutsch von Berta Zuckerkandl-Szeps unter dem Titel *Donogoo, 1 Prolog, 3 Teile, 1 Epilog*. Wien 1931.

<sup>16</sup> Walter Mehring: *Donogoo oder die Wunder der Regielosigkeit*. In: *Die Weltbühne*, Nr. 50, 9.12.1930, S. 870–872, hier S. 871.



Krise, indem er diesem eine aberwitzige Zufallsaufgabe stellt. Diese führt Pierre zu Trouhadec, und Pierre kommt dem bedrängten Wissenschaftler zu Hilfe: Er gründet eine Firma, die ein Expeditionsunternehmen für verschiedene Gruppen von Abenteurern und Freibeutern finanziert, die ihrerseits losziehen, um aus dem Schwindel eine Realität zu machen. Die nicht existierende Stadt wird kurzerhand gegründet und zur allgemeinen Überraschung zu einem vollen Erfolg. Schünzels Drehbuch übernimmt diese zentralen Motive, weicht aber ansonsten stark von der Romanvorlage von Jules Romains ab.

Hauptzielscheibe der an dadaistische Spielereien erinnernden Satire im Roman ist die Eigendynamik von Kommunikationsstrukturen in der Verzahnung von Wissenschaftsbetrieb und allgemeiner Kultur: Ist erst einmal ein Gerücht in die Welt gesetzt – wie das von der Existenz einer sagenhaften Stadt – dann nehmen die Dinge in rasendem Tempo ihren eigenen Lauf. Romains nimmt hier sozusagen die kaum mehr kontrollierbare Dynamik der heutigen „sozialen Medien“ vorweg, man denke an die virenhafte elektronische Verbreitung von „memes“, falschen bzw. irreführenden Vorstellungen. Trouhadec, der vermeintliche Entdecker der Stadt, wird zum Volkshelden und zum Gründer eines „Kultes des wissenschaftlichen Irrtums“ – auch nicht-existente „Ursachen“, so der weit ausladende Roman, zeitigen somit durchaus konkrete „Wirkungen“.

Der satirische Stoff mit seinen vielen Irrungen und Wirrungen mag Schünzel aus den unterschiedlichsten Gründen für eine Umsetzung als Filmkomödie gereizt haben. In gewisser Weise füllt Schünzel bereits seit Mitte der 1920er Jahre die Lücke, die in der deutschen Filmindustrie im Bereich der Komödie durch Ernst Lubitschs Weggang nach Hollywood entstanden war. So wird denn sein Schaffen auch gelegentlich mit dem von Lubitsch verglichen.<sup>17</sup> Schünzels Tonfilmkomödien der frühen bzw. mittleren 1930er Jahre gelten in der deutschen Filmgeschichtsschreibung allgemein als löbliche Ausnahmen in einer Filmlandschaft, die durch den Massenexodus von aus rassischen oder politischen Gründen verfolgten Filmschaffenden künstlerisch zunehmend verödete. Geschätzt werden von Filmhistorikern besonders Schünzels Ironie sowie seine Fähigkeit, mittels verbaler und visueller Zweideutigkeiten und Anspielungen immer wieder Kritik am nationalsozialistischen Staat in seinen Filmen unterzubringen und so auf ebenso subtile wie intelligente Weise die Filmzensur zu unterlaufen.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Siehe z. B. Thomas Brandlmeier: Der Regisseur. In: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobson, Jörg Schoening (Hg.): *Reinhold Schünzel: Schauspieler und Regisseur*. München 1989, S. 25–35.

<sup>18</sup> Siehe etwa die Ausführungen zu Schünzels Filmen nach 1933 in Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992, S. 270–274, 333. Karsten Witte bemerkt zu AMPHITRYON, dass die „Balance zwischen Ernst und Parodie [...] keine Eindeutigkeit“ erlaube und dass Schünzel auf „Entzauberung“ setze. Karsten Witte: Film im Nationalsozialismus. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 119–170, hier S. 126.

Allerdings ist von einer derart subversiven Intelligenz in *DONOGOO TONKA* wenig zu sehen. Die damals recht neuartige Technik, mittels derer die Schauspieler vor projizierten bewegten Filmbildern agieren, wird z. B. recht nachlässig gehandhabt. So springt Pierre einmal aus einem fahrenden Taxi, ohne dass durch Anhalten der Rückprojektion klargestellt worden wäre, dass das Taxi zum Stillstand gekommen ist. Ob derartige Verletzungen von filmischer Logik und Konventionen der Glaubwürdigkeit tatsächlich als „bewußte Schlamperei“ und somit als Indizien einer „maskierten Opposition“ zu werten sind, mag dahingestellt sein.<sup>19</sup> Denkbar ist eher, dass Schünzel mit diesem Film eine mehr oder weniger hastig zusammengezimmerete Routinearbeit abliefern, um dem gängigen Publikumsgeschmack zu entsprechen. In der zeitgenössischen Presse wird zwar der Erfolg betont: „Das Publikum schien entzückt von dem Feuerwerk und spendete begeisterten Beifall“.<sup>20</sup> Andererseits kommen auch Vorbehalte zum Ausdruck: „Was in *ΑΜΦΙΤΡΥΟΝ* herrlich durchgeführt war, hier wird stilvoller Witz für lange Strecken zum Klamauk.“<sup>21</sup>

Vor allem die zeitlichen Abläufe der Handlung werden im Film mit geradezu grotesker Nachlässigkeit gehandhabt: Vermeintlich folgt Josette ihrem Pierre nach nur einigen Tagen von Paris nach Brasilien, findet dort dann aber bereits eine funktionierende Bahnlinie vor, die sie in die florierende Goldgräberstadt Donogoo Tonka befördert, wo es schon einen Bahnhof, ein Hotel und ein Wirtshaus gibt. Derartige zeitliche Unstimmigkeiten ergeben in der Tat eine „große Hetz“ und einen „blühenden Unsinn“.<sup>22</sup> Angesichts der unbekümmerten Unlogik des Films bemängelt der Rezensent der *Berliner Volks-Zeitung* seinerseits in regimiskonformem Tonfall einen Mangel an „Substanz“ und „positiver Moral, die das deutsche Filmpublikum nun einmal wünscht“.<sup>23</sup> Der Schreiber kreidet das freilich nicht Schünzel, sondern der französischen Vorlage an.

**Blonde „Knallbonbonkomik“.** Gibt es vielleicht zu denken, dass sich Goebbels trotz seiner allgemeinen Abneigung gegenüber Schünzel gerade über diesen Film offenbar herzlich amüsiert hat? In der Tat erweckt *DONOGOO TONKA* mitunter den Anschein, als würden hier einige im NS-Staat gängige reaktionäre und völkische Denkmuster bedient und untermauert. Es bleibt letztlich unklar, ob dies zum Teil unbewusst in einer Art Selbstzensur geschieht, ob die Anhäufung von teils nachlässig gehandhabten abwegigen Klischees in durchweg ironischer Brechung zu lesen ist, oder aber ob eine Absicht vorliegt, sich bis zu einem gewissen Grade bei

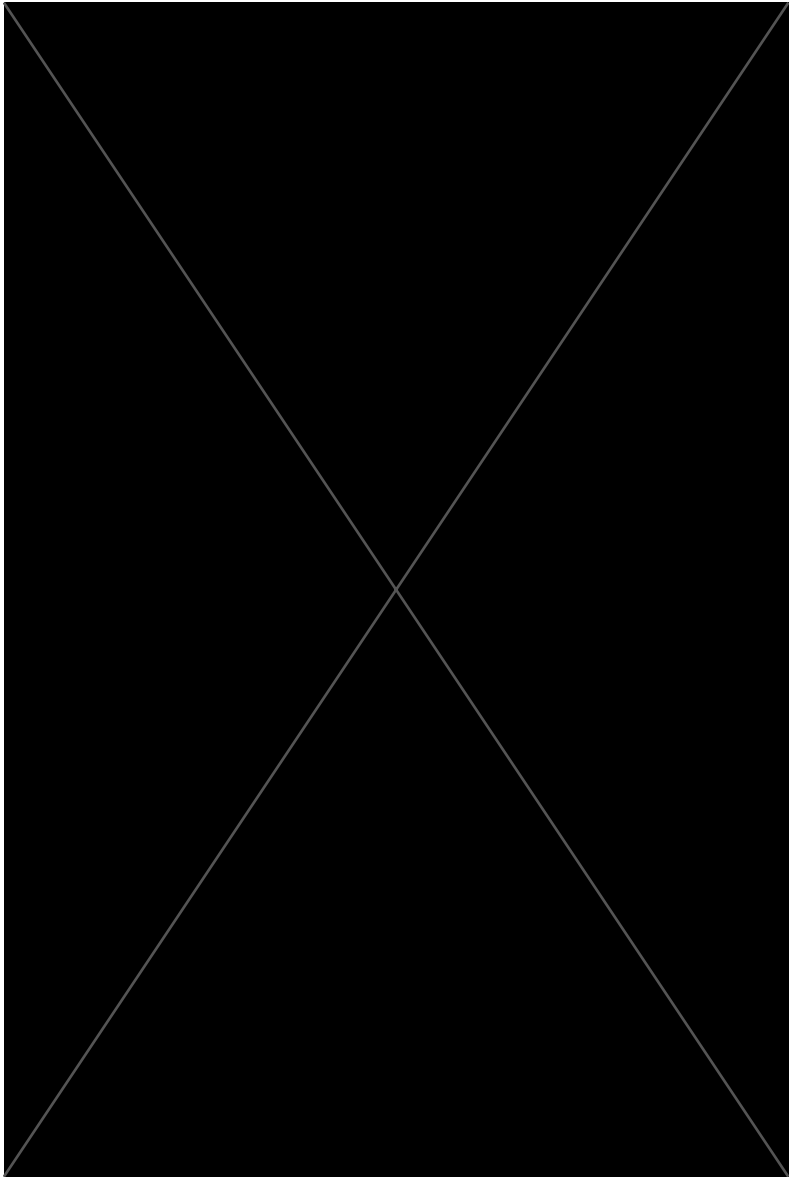
<sup>19</sup> So Brandlmeier: *Der Regisseur*, S. 31 und 34.

<sup>20</sup> S-k.: *DONOGOO TONKA*. Im Gloria-Palast. In: *Film-Kurier*, Nr. 21, 25.1.1936.

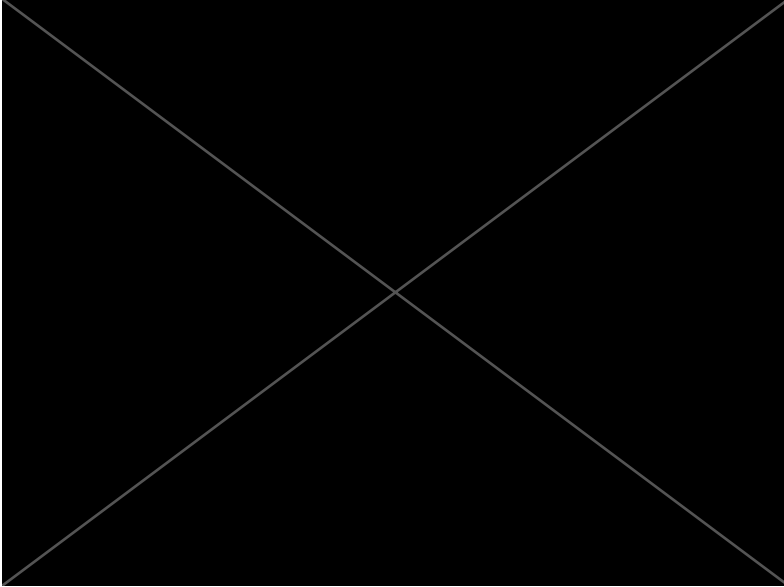
<sup>21</sup> v. d. D.: *DONOGOO TONKA* – Ein Schünzel-Film. Große Hetz im Gloria-Palast. In: *B.Z. am Mittag*, Nr. 22, 25.1.1936.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> beck: *DONOGOO TONKA*. Gloria-Palast. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 43, 25.1.1936.



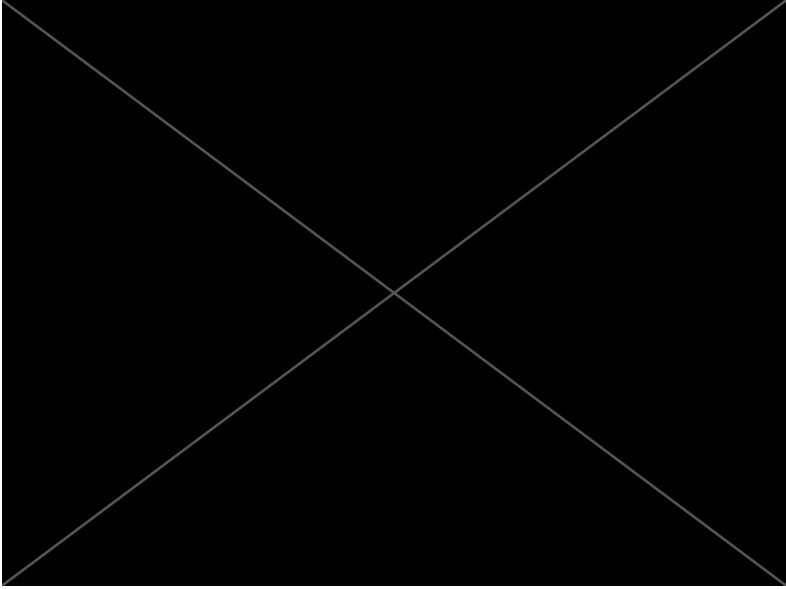
Wer wird denn hutlos in die Seine springen? Pierre (Viktor Staal) überlegt es sich anders und Josette (Anny Ondra) bezirzt Professor Trouhadec (Heinz Salfner). (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)



Gemeinsam überzeugen Josette (Anny Ondra) und Pierre (Viktor Staal) den windigen Bankier Margajat (Aribert Wäscher) mit seiner Sekretärin (Tine Schneider) vom ganz großen Geschäft. (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)

den nationalsozialistischen Obrigkeiten anzubiedern und einem „gleichgeschalteten“ Zeitgeschmack zu entsprechen.

Vergleicht man den Film mit der Vorlage von Jules Romains, so sind tiefgreifende, potentiell problematische Veränderungen festzustellen. Schünzels Film ist deutlich als Vehikel für die äußerst populäre tschechische Filmkomikerin Anny Ondra (1902–1987) angelegt, die hier ausnahmsweise in einem Tonfilm auftritt, der nicht von ihrem ehemaligen Mann und langjährigen Filmpartner Karel Lamač/Carl Lamac inszeniert ist. In der Romanvorlage von Romains kommt keine zentrale Frauenfigur vor. Dort speist sich die Komik vor allem aus den absurden Prämissen, die auf eine umfassende Kritik des Wissenschaftsbetriebs und kollektiver Massensuggestion hinauslaufen. Schünzels Film hingegen zieht ähnlich wie die zeitgleich entstandenen amerikanischen Screwball Comedies einen beträchtlichen Teil seiner Komik aus dem Kampf der Geschlechter – in den Auseinandersetzungen zwischen der leichtsinnigen, oberflächlichen Josette der Ondra und dem souveränen Pierre Lamendin des Viktor Staal (1909–1982). Deren Streitigkeiten gipfeln wiederholt in infantil wirkenden Tätlichkeiten, etwa wenn die beiden im Arbeitszimmer des Geografen Trouhadec aneinander geraten und sich in der Manier einer Kissenschlacht gegenseitig mit Büchern und Landkarten bewerfen. Auch kippen die temporeich inszenierten Wortwechsel der beiden wiederholt



Der blonde Tatmensch: Pierre (Viktor Staal) erklärt Donogoo Tonka für existent. (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)

von einer erfrischend absurden Komik ins Kalauerhafte ab. So hält das quirlige, naive Blondchen Josette den abgeklärten Pierre für einen begabten Geografen, weil er im Gegensatz zu ihr den Unterschied zwischen den „Pyramiden“ und den „Pyrenäen“ kennt. Als der Psychiater Rufisque (Paul Bildt) das Pärchen mittels einer seltsamen helmartigen Apparatur einer Untersuchung ihrer jeweiligen Hirnmasse unterzieht, attestiert er Pierre, dass bei diesem „alles auf Unternehmungsgeist“ hindeute, kann aber bei Josette lediglich ein Gehirn von der Größe eines „kleinen Pünktchens“ feststellen – „genug für eine Frau“. Aus heutiger Sicht wirkt das hier bediente Klischeebild vom blonden Dummchen eher sexistisch und albern als amüsant, so dass es schwerfällt, die Begeisterung insbesondere über Ondras „Knallbonbonkomik“ zu teilen.<sup>24</sup>

Im Film ist anfangs die überdrehte Josette die treibende Kraft hinter dem Unternehmen, dem Wissenschaftler Trouhadec (Heinz Salfner) durch die Vorspiegelung falscher Tatsachen aus der Bredouille zu helfen. Dann jedoch verlagert sich der Schwerpunkt auf Pierre, der mit seiner Souveränität von allen durch Akklamation als Führerpersönlichkeit akzeptiert wird. Bei Jules Romains gründen erschöpfte und verzweifelte Freibeuter – aus Enttäuschung, dass sie trotz monatelanger

<sup>24</sup> Sven Schacht: DONOGOO TONKA im Gloria-Palast. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 43, 25.1.1936.

Bemühungen die nichtexistierende Stadt nicht finden konnten – kollektiv die Stadt Donogoo Tonka noch vor der Ankunft von Pierre Lamendin in Brasilien. Im Film hingegen ist es Pierre, der blonde Tatmensch, der die Stadt durch einen spontanen, sozusagen heldenhaften Willensakt gründet: Mitten in der Einöde gebietet er dem Gezänk der maulenden Glücksritter Einhalt, indem er kurzerhand aus einem Holzbrett ein Namensschild bastelt, es an einen Pfahl heftet, diesen in die Erde rammt und die Stadt für existent erklärt. Die Parallelen zu nationalsozialistischen Vorstellungen vom forschenden Griff nach kolonialem „Lebensraum“ liegen auf der Hand. Durch derartige Veränderungen verschiebt Schünzels Film den Akzent von einer surrealen Wissenschaftssatire zu einer seltsamen Mischung aus Geschlechterkomödie und quasi-imperialistischem Abenteuerfilm. In Schünzels Film ist Pierre die einzige Figur, die nicht grotesk überzeichnet ist und stattdessen eine gelassene Autorität ausstrahlt. Seine Führerrolle bei der Landnahme erhält Pierre aufgrund seiner natürlichen Autorität und der vernünftigen Entscheidungen, die er auch unter Druck fällt. Mithin lässt sich hier nur bedingt von einer etwaigen Persiflage kolonialer Eroberungsfantasien sprechen.

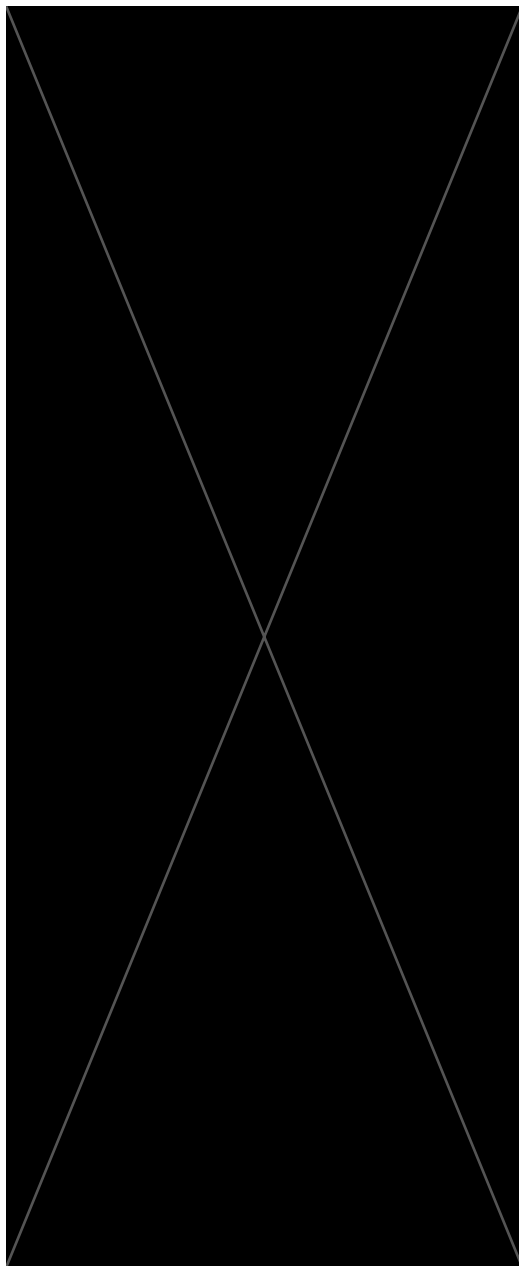
In diesem Zusammenhang ist auch bedeutend, dass für die Figur des Pierre Lamendin in DONOGOO TONKA ursprünglich Willy Fritsch vorgesehen war,<sup>25</sup> ein Schauspieler, der im Rollentyp eher den jungenhaften Charmeur verkörperte – ganz im Gegensatz zu Viktor Staal, dessen Leinwandpräsenz als „erfreulicher Tatmensch“ in dieser seiner ersten großen Filmrolle bereits von der zeitgenössischen Kritik dankbar begrüßt wurde: „ein Typ, den wir im deutschen Film gut gebrauchen können.“<sup>26</sup> Für Staal bedeutet DONOGOO TONKA den Durchbruch in die vordere Riege der männlichen Filmstars. Mit hoher Stirn, klarem Blick und kantigem Kinn entspricht der hochgewachsene blonde Österreicher so ganz dem offiziellen „arischen“ Männlichkeitsideal der Nazis und avanciert im Kino des „Dritten Reichs“ zum allseits gefragten Leinwandpartner für weibliche Publikumsliebhaber: Einem weiteren Film mit Anny Ondra folgen insgesamt sieben Filme mit seiner späteren Ehefrau Hansi Knoteck sowie Auftritte neben Jenny Jugo, Luise Ullrich und Marika Röck. 1941/42 steht Staal – nach einer ersten Zusammenarbeit bei Detlef Siercks ZU NEUEN UFFERN (1937) – in Rolf Hansens berüchtigtem, enorm erfolgreichen Durchhaltefilm DIE GROSSE LIEBE erneut an der Seite von Superstar Zarah Leander, als schneidiger Fliegeroffizier.

**„Gute Nacht, meine Damen und Herren.“** Es soll hier nicht behauptet werden, DONOGOO TONKA stelle sich u. a. durch die Besetzung der männlichen Hauptrolle mit Staal vorbehaltlos in den Dienst eines imperialen „Herrenmenschentums“. Allerdings macht der Film dem Publikum auch kaum Deutungsangebote, die helfen könnten, das Ganze aus kritischer Distanz als Satire oder Parodie zu betrachten.

<sup>25</sup> Verzeichnis der Filme der Ufa-Produktion 1934/35. Typoskript. Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin, Mappe 20497, S. 2.

<sup>26</sup> Fritz Olimsky: DONOGOO TONKA. Gloria-Palast. In: *Berliner Börsen-Zeitung*, 25.1.1936.

Kulissenzauber und „koloniale Tat“ im Atelierurwald: Kaum ist der vollbeladene Donogoo-Express eingetroffen, klingeln auch schon die Hochzeitsglocken für Josette (Anny Ondra) und Pierre (Viktor Staal), live übertragen von Radio Donogoo (Rudolf Platte am Mikrophon). (Deutsche Kinemathek / Horst von Harbou)



Der Handlungsort „Brasilien“ zum Beispiel, der hier sozusagen als Land der unbegrenzten Unmöglichkeiten erscheint, bleibt ein Fantasiegebilde und hat mit dem realen Land herzlich wenig zu tun.<sup>27</sup> Für die einheimische Bevölkerung steht ein einziger, als „Rothaut“ kostümierter und auch so titulierter, Schauspieler ein – eine Figur, die außer ein paar genuschelten Worten Portugiesisch nichts zu sagen hat und dies offensichtlich auch nicht wünscht. Seltsamerweise tut sich gerade bei der Darstellung der kolonialen Aufbauarbeit in Brasilien ein krasser visueller Zwiespalt zwischen vermeintlicher Authentizität und extremer Künstlichkeit auf: eingefügte kurze dokumentarische Filmaufnahmen von der Urbarmachung tropischer Regenwälder kontrastieren hier hart mit den Spielszenen, aufgenommen im sterilen Ambiente des Babelsberger Filmstudios – schon in der zeitgenössischen Kritik ist auf durchaus ambivalente Weise von einer „schön persiflierten Atelierlandschaft“ die Rede.<sup>28</sup> Die klischeehaft-üppigen Dekorationen halten sich im Rahmen des damals Üblichen, es ist ihnen nicht unbedingt anzusehen, dass sie von Altmeister Otto Hunte entworfen wurden, der vorher für die Ausstattung von Klassikern wie Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN* (1924) und *METROPOLIS* (1927) mit verantwortlich war.

Schwerer wiegt vielleicht, dass auch die Zeichnung einiger europäischer Nebenfiguren durchaus unangenehme Fragen aufwirft. So führt Schünzel die Figur eines Erpressers ein, für die es in der Romanvorlage keine Entsprechung gibt: Im Film ist es der schmierige Gauner Edouard Broudier (von Oskar Sima sehr kalt-schnäuzig gespielt), der dem gutgläubigen Geografieprofessor Trouhadec die Existenz einer sagenhaften Stadt im Inneren von Brasilien vorgetäuscht hat und ihn nun unter Gewaltandrohung erpresst, um sich finanziell zu bereichern. Auch bezeichnet der den Film begleitende *Illustrierte Film-Kurier* den versponnenen Psychiater Rufisque (Paul Bildt) als „großen psychoanalytischen Scharlatan“<sup>29</sup>, was die allseits bekannte zeitgenössische Polemik gegen die als „jüdische Wissenschaft“ verschriene Freudsche Psychoanalyse anklingen lässt. Desgleichen gemahnt die Figur des korrupten, aalglatten „Direktors der Interökonomischen Bank“ Margajat aus Saloniki (Aribert Wäscher) auf beklemmende Weise an die berüchtigten Verschwörungstheorien der Nazis von den angeblichen Mächenschaften des „internationalen Finanzjudentums.“ Zu allem Überfluss trägt die

<sup>27</sup> Obendrein bleibt die Verortung der Handlung vage. Auf „Brasilien“ wird nur visuell, nie aber verbal hingedeutet: zum einen direkt, mit einem Fingerzeig auf dem großen Globus in Trouhadecs Studierzimmer; zum andern indirekt, wenn im selben Zimmer einmal im Hintergrund eine Karte des südamerikanischen Landes auftaucht – von den Figuren unbeachtet.

<sup>28</sup> v. d. D.: DONOGOO TONKA – Ein Schünzel-Film. Große Hetz im Gloria-Palast. In: *B.Z. am Mittag*, Nr. 22, 25.1.1936.

<sup>29</sup> DONOGOO TONKA, DIE GEHEIMNISVOLLE STADT. Ein Film von Reinhold Schünzel. *Illustrierter Filmkurier*, Nr. 2430 (1936), S. 3. Es stellt sich allerdings die Frage, inwieweit die Figur im Film tatsächlich mit der Psychoanalyse assoziiert werden kann: Der skurrile Psychiater Rufisque benutzt aufwändige technische Apparaturen, die mit der personenzentrierten „Gesprächstherapie“ der Psychoanalyse wenig zu tun haben.



Sekretärin, mit der Margajat ein Verhältnis hat, und die diskret bei allen Betrügereien mit einem süffisanten Lächeln mithilft, als Schmuck eine Kette um den Hals, an der ein großes „J“ als Anhänger baumelt. Vordergründig sind die vier Figuren als antifranzösische Klischeefiguren angelegt.<sup>30</sup> Im Kontext des „Dritten Reichs“ lassen sich der skrupellose gewaltbereite Berufsverbrecher Broudier, der zerstreut-exzentrische Psychotherapeut Rufisque, der grell geschminkte „König der Schieber“<sup>31</sup> Margajat und seine wendige Sekretärin darüber hinaus nur allzu leicht potentiell als antisemitische Zerrbilder einer angeblich „jüdischen“ Dekadenz, Korruption und Kriminalität lesen – die vier intriganten dunkelhaarigen Figuren kontrastieren zudem visuell deutlich mit den beiden aufrechten blonden Lichtgestalten, Josette und Pierre.

DONOGOO TONKA zählt sicher nicht zu den besten Arbeiten Schünzels und meldet auch keinen Anspruch auf Tiefgang an. Die dramaturgischen, ästhetischen und ethischen Vorbehalte gegenüber dem Film liegen zudem auf der Hand. Es ist deshalb kaum möglich, uneingeschränkt dem Urteil zuzustimmen, „Schünzel, der Meister“ habe hier wieder einmal „meisterlich gearbeitet“, wie ein Rezensent 1936 schrieb.<sup>32</sup> Der „blühende Unsinn“, der hier forciert fröhliche Urständ feiert, spielt in oft bedenkllicher Weise mit Klischees, anstatt sie im Rahmen einer stringenten Grotteske kritisch in Frage zu stellen, was zum Zeitpunkt der Entstehung für Schünzel wohl auch unmöglich geworden war. Trotzdem zeichnete sich Schünzels Film durch eine im deutschen Kino der mittleren 1930er Jahre seltene und erfrischende Leichtigkeit und Souveränität aus. Wohl auch deshalb wurde DONOGOO TONKA vom zeitgenössischen Publikum und von einem Großteil der Kritik bei der Premiere dankbar und begeistert als „ein knisterndes Feuerwerk komischer Einfälle, ulkiger Situationen und sonstiger turbulenter Ereignisse“ aufgenommen.<sup>33</sup>

In der avantgardistischen Romanvorlage von Jules Romains liegt das Hauptaugenmerk auf den Auswirkungen des Betrugs – die im Untertitel angesprochenen „Wunder der Wissenschaft“ verweisen auf die lange und komplexe Erfolgsgeschichte einer Fehlmeldung: Das Ganze endet mit einer ausgiebigen Beschreibung der nunmehr blühenden Stadt, in der schließlich zwei Denkmale errichtet werden: eines zur Verherrlichung des „Wissenschaftlichen Irrtums“, eines zu Ehren des „Vaters des Vaterlandes“ – Geograf und Entdecker bzw. Erfinder von Donogoo Tonka, Trouhadec.

<sup>30</sup> Angesichts der antifranzösischen Klischees wäre es sicher erhellend, die deutsche und die französische Version von DONOGOO TONKA miteinander zu vergleichen, was in diesem Aufsatz jedoch nicht geleistet werden kann.

<sup>31</sup> DONOGOO TONKA, DIE GEHEIMNISVOLLE STADT. Ein Film von Reinhold Schünzel. *Illustrierter Filmkurier*, Nr. 2430 (1936), S. 3.

<sup>32</sup> beck: DONOGOO TONKA. Gloria-Palast. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 43, 25.1.1936.

<sup>33</sup> F.R.: Moulin-Rouge-Milieu und Wild-West-Romantik. DONOGOO TONKA im Gloria-Palast. In: *Der Film*, 25.1.1936.

Schünzels Film hingegen lässt die im Romanstoff angelegte wissenschafts- und kulturpolitische Satire weitgehend fallen und beelit sich stattdessen, die Romanze zwischen Josette und Pierre nach etlichen Irrungen und Wirrungen auf extrem abrupte und holperige Weise irgendwie unter Dach und Fach zu bringen. Der Film endet pflichtgemäß mit der Hochzeit der beiden – zu Glockenklängen treten sie vor die Holzfassade der Kathedrale von Donogoo Tonka. Umjubelt von Menschenmassen, die begeistert in Wildwest-Manier mit Gewehren in die Luft schießen und die Hüte schwenken, steigen sie in eine offene Limousine, auf dessen Rücksitz der Kellner Simplou (Rudolf Platte), nunmehr Berichterstatter von „Radio Donogoo“, steht und seine Kommentare in ein Mikrofon spricht. Man fährt los, der Reporter plumpst auf seinen Sitzplatz und verkündet lapidar „Die Übertragung aus Donogoo Tonka ist beendet. Gute Nacht, meine Damen und Herren.“ Abblende. Ende.

Angesichts der Widersprüche, Nachlässigkeiten und Ungereimtheiten, die DONOGOO TONKA kennzeichnen, drängt sich die Vermutung auf, Schünzel habe in diesen Film nur wenig von seiner kritischen Energie investieren können und ihn nur irgendwie zur Zufriedenheit der Geldgeber und des Publikums zu Ende bringen wollen. Wenige Tage nach der Film premiere beginnen in Garmisch-Partenkirchen die Olympischen Winterspiele (6. bis 16. Februar 1936). Für einige Monate, bis nach dem Ende der Sommerspiele (1. bis 16. August 1936), ist im Hinblick auf die internationale öffentliche Meinung kulturpolitisches Tauwetter angesagt, und Gewalttaten oder die Umsetzung von diskriminierenden Maßnahmen gegen Juden treten in den Hintergrund. Mit seiner eingangs erwähnten Sondergenehmigung von Goebbels kann Schünzel bei der Ufa noch einen weiteren Film drehen, DAS MÄDCHEN IRENE (1936), welcher allerdings Goebbels' Zorn provoziert – eine „ganz schlechte, überforcierte, ekelhafte Sache“.<sup>34</sup> Schünzels Spielraum wird zunehmend enger, als ihn die Ufa fallen lässt und er zu einer wesentlich kleineren Filmfirma, Georg Witt (Berlin), wechseln muss. Mit der bei Witt produzierten frech überdrehten Kostümkomödie LAND DER LIEBE, die von der Tobis verliehen wird, hat Schünzel 1937 dann den Bogen endgültig überspannt. Goebbels findet den unter großem finanziellen Aufwand entstandenen Film „ganz unausstehlich“ und wettet: „Das hat dieser Halbjude mit Absicht gemacht.“<sup>35</sup> Schünzel seinerseits flieht bereits einige Wochen vor der Premiere des Films ins Ausland. Er findet mit Mühe in Hollywood Zuflucht, wo er mit wenig Erfolg versucht, weiterhin als Regisseur „lustige Sachen“ zu fabrizieren, bis er während des Krieges gezwungen ist, sich erneut als Schauspieler zu verdingen, wieder in Schurkenrollen – dieses Mal in sublimier ironischer Wendung allerdings meist als Nazi-Scherge.

<sup>34</sup> Goebbels: *Tagebücher*, 17.10.1936. Teil I, Bd. 3/II, S. 216.

<sup>35</sup> Goebbels: *Tagebücher*, 28. und 29.4.1937. Teil I, Bd. 4, S. 114.

#### DONOGOO TONKA, DIE GEHEIMNISVOLLE STADT

Deutschland 1936 / Regie: Reinhold Schünzel / Drehbuch: Reinhold Schünzel nach dem Roman *Donogoo Tonka ou Les miracles de la science* (1920) von Jules Romains / Kamera: Friedl Behn-Grund / Musik: Werner Eisbrenner, Franz Doelle / Musikalische Leitung: Werner Eisbrenner / Texte: Charles Amberg / Bauten: Otto Hunte, Willy Schiller / Masken: Waldemar Jabs / Garderobiers: Max König, Ida Revelly, Erwin Rosentreter, Wilhelmine Held / Requisiteure: Karl Mühlberger, Erich Düring / Ton: Walter Rühland / Schnitt: Arnfried Heyne / Herstellungs- und Produktionsleiter: Erich von Neusser / Regieassistent: Kurt Hoffmann / Aufnahmeleiter: Fritz Schwarz / Standfotograf: Horst von Harbou / Darsteller: Anny Ondra (Josette), Viktor Staal (Pierre Lamendin), Will Dohm (Albert, Cafébesitzer), Heinz Salfner (Trouhadec, Geografieprofessor), Aribert Wäscher (Margajat, Bankdirektor), Oskar Sima (Edouard Broudier), Paul Bildt (Miguel Rufisque), Albert Florath (Voisin, Aktionär), Rudolf Platte (Simplou, Kellner), Tine Schneider (Sekretärin von Margajat), Ewald Wenck (Bankbeamter), Ernst Brehmer (Polizist), Olga Limburg (Directrice), Franz Weber (Verkäufer), Max Schreck (Auswanderer), Beppo Brem (Auswanderer) u. a. / Produktion: Universum-Film A.G. (Ufa), Berlin, Herstellungsgruppe Erich von Neusser / Atelier: Ufa-Ateliers, Neubabelsberg / Drehzeit: Mitte November – Ende Dezember 1935 / Zensur: B. 41310 vom 23.1.1936, 2.749 m, 10 Akte, Jv. / Verleih: Universum-Filmverleih GmbH / Uraufführung: 24.1.1936, Gloria-Palast, Berlin.

Filmkopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.679 m, 98 Minuten.

Anmerkung: Parallel zur deutschen Fassung entstand eine französische Fassung mit dem Titel *DONOGOO*, Regie: Reinhold Schünzel und Henri Chomette; die Hauptrollen spielten darin Renée Saint-Cyr (Josette), Raymond Rouleau (Pierre), Nono Lecorre (Albert), Adrien Le Gallo (Trouhadec), Länge: 2.446 m. Eine Kopie der französischen Fassung liegt im Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (35mm, s/w, 2.423 m).