

Friedemann Beyer

## Zwischen allen Stühlen. Der Autor und Regisseur Hans H. Zerlett

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21557>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Beyer, Friedemann: Zwischen allen Stühlen. Der Autor und Regisseur Hans H. Zerlett. In: *Filmblatt*. Filmblatt 63, Jg. 22 (2017), Nr. 1, S. 20–35. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21557>.

### Nutzungsbedingungen:

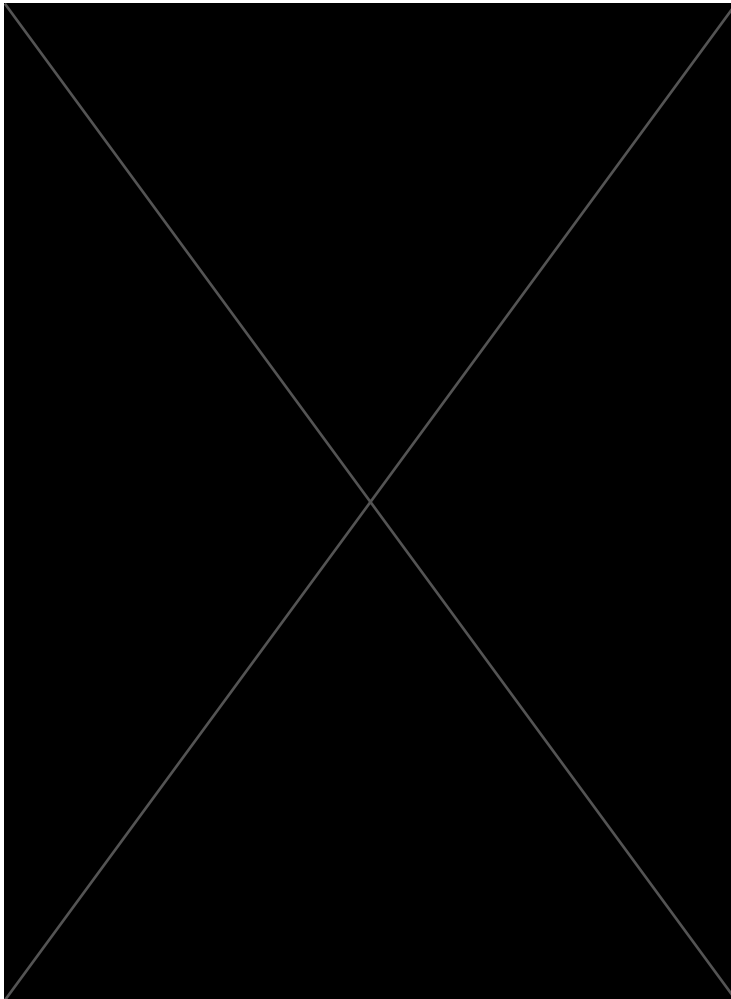
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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/>



Hans H. Zerlett 1934/35 mit Anny Ondra und Max Schmeling bei den Dreharbeiten zu *KNOCK OUT. EIN JUNGES MÄDCHEN, EIN JUNGER MANN* und 1936 mit den Höpfner Sisters bei der Arbeit an *TRUXA* (Oben: mit freundlicher Genehmigung von Rainer Münchow und Andreas Schütte, unten: Deutsche Kinemathek)

**Friedemann Beyer**

## **Zwischen allen Stühlen**

**Der Autor und Regisseur Hans H. Zerlett**

Fast 20 Jahre lang gehörte Hans Hellmut Zerlett (1892–1949) zu den produktivsten Filmschaffenden Deutschlands. Zwischen 1927 und 1944 arbeitete er als Autor und Regisseur an mehr als 70 Produktionen mit, darunter ebenso kommerziell Ausgerichtetes wie künstlerisch Ambitioniertes. Das Gros davon entstand in der Zeit des „Dritten Reichs“. Von Propagandaminister Goebbels wurde Zerlett zunächst gefördert, doch zählte er nicht zu den exponierten Persönlichkeiten des NS-Kinos, sondern arbeitete – ähnlich wie Johannes Meyer, Arthur Maria Rabenalt und Erich Waschneck – eher im „Mittelbau“ der Filmindustrie. Sein Name wird in der Forschungsliteratur vor allem mit dem antisemitischen Musical *ROBERT UND BERTRAM* (1939) und der gegen die „entartete Kunst“ gerichteten Komödie *VENUS VOR GERICHT* (1941) verbunden.<sup>1</sup> Überwiegend realisierte er jedoch politisch unverfängliche, populäre Unterhaltungsfilm mit durchschnittlichen Budgets, die Goebbels' Filmpolitik durchaus entgegen kamen und nach 1939 im Sinne der Ablenkung vom Kriegsalltag auch einen „staatspolitischen“ Zweck erfüllten. Im Gegensatz zu einigen prominenten Regisseuren wie Veit Harlan und Leni Riefenstahl, aber auch Helmut Käutner und Wolfgang Staudte, über deren Biografien und Filme der NS-Zeit Studien vorliegen, werden die widersprüchlichen Arbeitsbiografien der Mittelfilmregisseure in ihrer Breite erst seit kurzem filmhistorisch aufgearbeitet und über die NS-Zeit hinaus befragt.<sup>2</sup>

Zerletts Leben trägt die symptomatischen Züge eines Kulturschaffenden, der künstlerischen und handwerklichen Sachverstand verknüpfte und sich mit den Arbeitsbedingungen in der Diktatur arrangierte. Dass der gleichermaßen versierte Drehbuchautor und Regisseur darüber hinaus eine Art von Autorenkino kultivierte, wie es in der NS-Filmindustrie ganz unüblich war, macht Zerlett zu einer interessanten, durchaus schillernden Ausnahme.

<sup>1</sup> Zu *VENUS VOR GERICHT* vgl. u.a. Linda Schulte-Sasse: Plastiken auf Celluloid. Frauen und Kunst im NS-Spielfilm. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München 2004, S. 181–202.

<sup>2</sup> Vgl. u.a. Christoph Brecht, Armin Loacker, Ines Steiner: *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky*. Wien 2014 und Horst Claus: *Filmen für Hitler. Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff*. Wien 2013. Zu Zerlett vgl. auch Friedemann Beyer, Gert Koshofer, Michael Krüger: *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*. München 2010, S. 241–251.

Zerlett, 1892 in Wiesbaden geboren und 1949 als Häftling im „Speziallager“ Buchenwald gestorben, kam Anfang der 1920er Jahre nach Berlin und erlebte seine künstlerische Sozialisation zunächst als Autor im dortigen Komödien- und Musiktheaterbetrieb, der von Künstlerinnen und Künstlern jüdischer Herkunft geprägt war. Zerletts Spezialität waren teils frivole, teils humorig-schnoddrige Schlager- und Couplet-Texte. Er schrieb für Komponisten wie Jean und Robert Gilbert, Hugo Hirsch oder Rudolph Nelson, für dessen Revuen er zwischen 1920 und 1926 insgesamt neun Libretti beisteuerte und als Nelsons „Hausautor“ galt.

Zu Zerletts nächstem beruflichen Umfeld in dieser Zeit gehörte der junge Bühnenbildner Benno von Arent, der Nelson-Revuen wie *Die Lichter von Berlin* (1927) oder *Gruß und Kuss* (1928) ausstattete. Nach der Machtergreifung Hitlers sollte von Arent die ‚Corporate Identity‘ des „Dritten Reichs“ prägen, Uniformen und Orden entwerfen und als ‚Reichsbühnenbildner‘ ab 1936 Parteitage und Propagandaveranstaltungen gestalten. 1938 übernimmt er für Zerlett die Gesamtausstattung von *ES LEUCHTEN DIE STERNE*. Zu Zerletts Kollegen bei Nelson gehörte ebenso Hans Steinhoff, der dort (nach einem Libretto von Zerlett) 1925 Nelsons *Madame Revue* inszenierte.

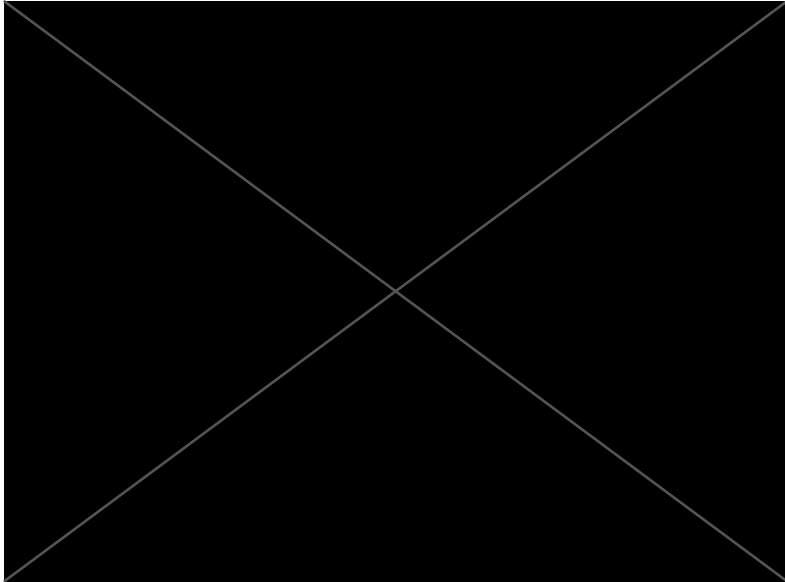
**Wechsel zum Film.** 1927 arbeitete Zerlett erstmals für den Film. Gemeinsam mit Richard Rillo und Fritz Oppenheimer schrieb er für dessen Hom-Film-Produktion das Drehbuch zu *HÖHERE TÖCHTER*. Die Hauptrolle der von Richard Löwenbein inszenierten und von Eduard von Borsody fotografierten Komödie spielte Grete Mosheim, die auch in Zerletts Operette *Die leichte Isabell* (1926) zu sehen war.

Es folgten 1928 *DIE REGIMENTSTOCHTER*, eine deutsch-englische Koproduktion, und *DER ERSTE KUSS* mit Anny Ondra unter der Regie von Carl Lamač. Es war die erste Zusammenarbeit des Erfolgsduos Ondra/Lamač mit dem Autor Zerlett; eine Reihe weiterer gemeinsamer Projekte folgte, darunter *DIE KAVIARPRINZESSIN* (1929), *DIE VOM RUMMELPLATZ* (1930) und *MAMSELL NITOUCHE* (1931).

Überhaupt war Zerlett Ende der 1920er Jahre gut beschäftigt. Allein im Jahr 1929 schrieb er fünf Drehbücher, im darauffolgenden Jahr wurden es acht. Oppenheimer machte ihn zum Chefdramaturgen Hom-Film.

Was mit Zerletts Theaterarbeit begonnen hatte, setzte sich während seiner Tätigkeit als Drehbuchautor und Dramaturg nahtlos fort. Seine Auftraggeber waren überwiegend jüdische Produzenten mittelständischer Firmen: Seien es Fritz Oppenheimer (Hom-Film), Joe Pasternack (Cicero-Film), Gabriel Levy (Aafa), Fritz Fromm (Boston-Film) oder Hermann Millakowsky (H.M.-Film).

Nach Einführung des Tonfilms wurde Zerlett auch als Autor der fremdsprachigen, in seinem Fall französischen Fassungen eingesetzt, die parallel in den gleichen Sets entstanden. In den Jahren 1931 bis 1934 zeichnete er für insgesamt elf Produktionen französischer Fassungen als Autor verantwortlich, darunter *ICH GEH’ AUS UND DU BLEIBST DA* (*L’INCONSTANTE. JE SOURS ET TU RESTES LÀ*, 1931), *DIE*



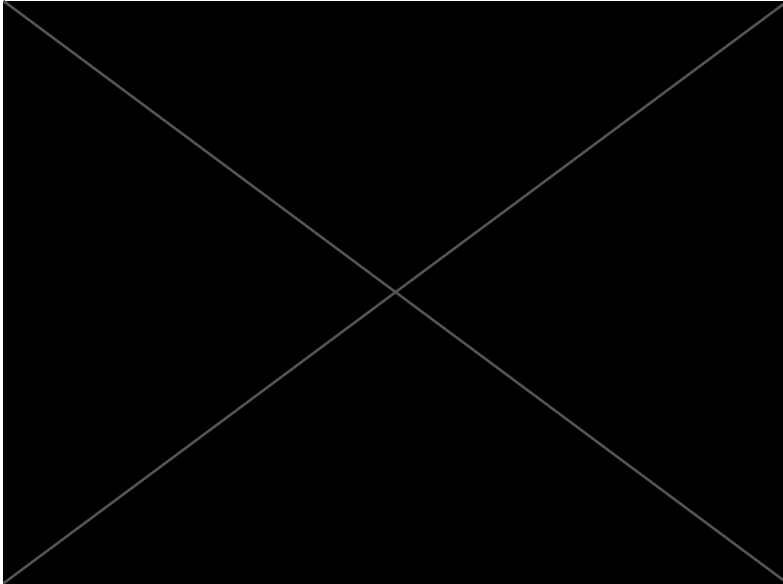
Der Hammer: DER ERSTE KUSS (1928) war Zerletts erste Zusammenarbeit mit Carl Lamač und Anny Ondra (Deutsche Kinemathek)

REGIMENTSTOCHTER (LA FILLE DU RÉGIMENT, 1932) und KIKI (KIKI, 1932).<sup>3</sup> Als Dialogregisseur arbeitete er zudem in Prag, Wien und Paris.

**Boxer, Ärzte, Akrobaten.** 1934 übernahm Zerlett seine erste Filmregie: IM SCHLALLPLATTENLADEN, ein Sketch von und mit Karl Valentin und Liesl Karlstadt, der weniger inszeniert als abgefilmt wurde. Zerlett kannte das bayerische Komikerduo als Mitwirkende der von ihm verfassten Nelson-Revue *Nacht der Nächte*, die 1926 am Deutschen Theater in München gastiert hatte. IM SCHLALLPLATTENLADEN gehörte zu einem Kurzfilm-Zyklus von insgesamt drei Valentin/Karlstadt-Sketchen, von denen die beiden anderen, DER REPARIERTE SCHEINWERFER und DIE ORCHESTERPROBE, unter der Regie von Carl Lamač gedreht wurden.

Zerlett bestand die Herausforderung offenbar gut, denn Lamač engagierte ihn anschließend als Co-Regisseur eines abendfüllenden Spielfilms, zu dem Zerlett auch das Drehbuch beisteuerte: KNOCK OUT. EIN JUNGES MÄDCHEN, EIN JUNGER MANN (1934). Im Revuetheater-Milieu angesiedelt, zeigte der Film das seit 1933 verheiratete Prominentenpaar Max Schmeling und Anny Ondra erstmals und zum einzigen Mal gemeinsam vor der Kamera.

<sup>3</sup> Zerlett war während des Ersten Weltkriegs in Frankreich stationiert. Dies erklärt möglicherweise seine guten Sprachkenntnisse.



Hinter den Kulissen: Mady Rahl und Rudi Godden in TRUXA (Deutsche Kinemathek)

Es folgten in Personalunion als Autor und Regisseur Filme wie DA STIMMT WAS NICHT (1934) mit Adele Sandrock und Viktor de Kowa, ARZT AUS LEIDENSCHAFT (1936) und TRUXA (1936/37). ARZT AUS LEIDENSCHAFT nach Karl Unselts 1935 erschienenem, populären Unterhaltungsroman gleichen Namens ist quasi der Prototyp des deutschen Arztfilm-Genres, das in den 1950er Jahren seine Blüte erlebte. Erzählt wird vom Alltag einer Unfallstation, in der der alleinstehende junge Dr. Felgentreu (Albrecht Schoenhals) nur für seinen Beruf lebt. Nebenher arbeitet er auch noch an einem Forschungsprojekt. Das gesamte thematische Repertoire des Genres ist bereits vorhanden: Der sich für seine Patienten aufopfernde Held in Weiß, „menschelndes“, sich nach Nähe sehndendes Klinikpersonal und eine Notfallpatientin (Karin Hardt), die in den Worten des Doktors so „rein und schön“ ist, dass er bei ihr seine professionelle Distanz vergisst, sehr zum Kummer einer ihn vergötternden Krankenschwester (Gerda Maurus), die ihn aus enttäuschter Liebe prompt anschwärzt.

Zerlett entfaltet in ARZT AUS LEIDENSCHAFT ein ausgeprägtes Gespür für die liebevolle Zeichnung kleiner Leute – vertreten durch das „odd couple“ Schwester Berta (Eva Tinschmann) und Krankenpfleger Friedrich (Joe Stöckel). Sogar das Ärzteblatt lobte den Film als positives Beispiel, das den Arbeitsalltag eines Arztes realistisch darstellen würde – in einem sonst kritischen Artikel über das Genre des Arztfilms.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Vgl. Ärzteblatt für Berlin und die Kurmark, 7.1.1939, S. 24.

Dieses dramaturgische Konzept setzte er erfolgreich in seinem nächsten Film *TRUXA* fort, diesmal mit einem flirtenden Bühneninspizienten (Rudi Godden) und der Assistentin eines Trapezkünstlers (Mady Rahl). Hier warf Zerlett einen bitter-süßen Blick auf das Milieu der Artisten und Varietékünstler, auf Selbstüberhöhung, Alltagswirklichkeit und Absturz als Wanderarbeiter auf den großen Unterhaltungsbühnen Europas und Amerikas gastieren – etwa im Berliner Wintergarten, wo der Film angesiedelt ist. Tatsächlich wird die Handlung um einen jungen Artisten (Hannes Stelzer), der in den USA die Identität eines berühmten Trapezkünstlers angenommen hat und damit in Berlin einen Eifersuchtskonflikt zwischen einer Kollegin (La Jana) und einem Kollegen (Ernst Fritz Fürbringer) heraufbeschwört, immer wieder unterbrochen durch dokumentarische Aufnahmen der im Wintergarten auftretenden Akrobaten. Auf diese Weise liefert Zerlett beiläufig ein lebendiges und realitätsnahes Bild eines der renommiertesten Unterhaltungsbetriebe Europas, seiner Mitarbeiter, Zuschauer und Künstler. Vorlage des Films war Heinrich Seilers Fortsetzungsroman *Programm mit Truxa* (1936) aus der *Berliner Illustrirten*.<sup>5</sup>

**Produktionschef der Tobis.** Zerletts Filme jener Jahre wurden nicht nur von Presse und Publikum positiv aufgenommen, sie stießen auch auf Goebbels' Wohlwollen. Dieser hatte Zerlett 1935 persönlich kennengelernt und nahm an dessen Arbeit regen Anteil. Im April 1937 vermerkte der Propagandaminister „ausgedehnte Besprechungen in Filmfragen“: „Zerlett erläutert mir seinen neuen Stoff *REVOLUTIONSHOCHZEIT*. Gute Vorlage.“<sup>6</sup> Später besuchte Goebbels die Dreharbeiten und sah sich Muster des Films an, die er „glänzend“ fand.<sup>7</sup> Wenige Monate später fiel Zerletts Name im Zusammenhang mit der Neubesetzung des Produktionschefpostens bei der Tobis, ein Amt, das er im September 1937 übernahm.

Zerletts Beförderung fiel in eine Zeit der Krise und des Umbruchs bei der Tobis, die im Geschäftsjahr 1936/37 einen Verlust von vier Millionen Reichsmark verbuchen musste. Anfang 1937 waren Gustaf Gründgens, Emil Jannings und Willi Forst in den Aufsichtsrat berufen worden. Von dieser hochkarätigen Riege erhoffte sich Goebbels eine Stärkung der künftigen Programmpolitik im Sinne kommerzieller und künstlerischer Erfolge. Im November 1937 erwarb dann das Reich über die *Cautio Treuhand* die Mehrheit an der Tobis, die künftig als „Tobis Filmkunst GmbH“ firmierte und ab 1942 Teil des staatsmittelbaren Ufi-Konsortiums wurde.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Seilers Zirkusroman *Männer müssen so sein* (1938) wurde 1939 unter dem gleichen Titel von A.M. Rabenalt verfilmt.

<sup>6</sup> Eintrag vom 3.4.1937. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Hg. von Elke Fröhlich. München 2000, Teil I, Bd. 4, S. 77.

<sup>7</sup> Eintrag vom 16.4.1937. In: ebd., S. 97.

<sup>8</sup> Vgl. *Die Tobis 1928–1945. Eine kommentierte Filmografie*. Redaktion: Hans-Michael Bock, Wiebke Annkatrin Mosel, Ingrun Spazier. München 2003, S. 131 und 134.

Goebbels' Notate über Zerlett vom Herbst 1937 verraten Ungeduld sowie ein ständiges Auf und Ab wechselnder Bewertungen des neuen Produktionschefs. Der bringt anfangs viele lobenswerte Ideen ein (etwa die Einrichtung eines zentralen Studios für Probeaufnahmen oder die Gründung einer Filmschule), „quatscht“ aber zu viel, „versteht nichts von historischen Filmen. Soll Revuen machen.“ Vor allem zeigt er nach den Goebbels' Einschätzungen im Oktober 1937 Führungsschwäche: „Zerlett kommt nicht gegen die Wirtschaftler der Tobis durch. Aber da kann ich ihm auch nicht helfen. Er muss sich behaupten. Und die Kirche muss im Dorfe bleiben. Kunst hin oder her, aber es darf keine Defizite geben, sonst geht alles kaputt.“<sup>9</sup> Aus Goebbels' Ungeduld wurde Ungehaltenheit und Enttäuschung: „Zerlett trägt sich mal wieder mit Rücktrittsabsichten. Weiß auch nicht, was er will“.<sup>10</sup>

Dem Erwartungsdruck des Filmministers zeigte Zerlett sich bald nicht mehr gewachsen. Anfang Dezember 1937, keine fünf Monate nach seiner Berufung, gab Zerlett sein Amt wieder auf. Goebbels' Kommentar: „Zerlett hat sich nicht bewährt“, ein Hinweis darauf, dass es dem „Seiteneinsteiger“ Zerlett an Managementenerfahrungen und Durchsetzungsfähigkeit mangelte.

**Leuchtende Sterne im Film im Film.** Immerhin sah sich Goebbels in den folgenden Monaten Zerletts neue Produktionen an und fand lobende Worte für zwei Filme: *ES LEUCHTEN DIE STERNE* (1938) ist „[k]eine Kunst, aber gute Unterhaltung“<sup>11</sup> und *ZWEI FRAUEN* (1938) „[w]enigstens wieder einmal ein halbwegs guter Film“.<sup>12</sup>

*ES LEUCHTEN DIE STERNE* ist eine Film-im-Film-Komödie über die wundersame Welt der großen Studios und seiner Menschen; das Remake eines Films von 1930: *DIE GROSSE SEHNSUCHT*. Das Drehbuch hatte der Regisseur Stefan Székely gemeinsam mit Emmerich Pressburger und Zerlett geschrieben. Von den Genannten war Zerlett der Einzige nicht-jüdischer Herkunft. *DIE GROSSE SEHNSUCHT* zeigt den Alltag eines Filmstudios, in dem ein Regisseur seine Hauptdarstellerin umbesetzen muss, weil sie indisponiert und dabei voller Allüren ist. Eva, eine junge Komparsin (Camilla Horn) sieht ihre Chance gekommen und setzt alles daran, den gefeuerten Star zu ersetzen. Auf ihrem Weg dorthin begegnet ihr eine Garde von All-Stars der Weimarer Republik: Betty Amman, Fritz Kortner, Franz Lederer, Anny Ondra, Adele Sandrock und Conrad Veidt und viele mehr. Eva bekommt die Rolle, doch weil die Arbeit sie immer mehr fordert, entfremdet sie sich ihrem Freund – und weckt dessen Eifersucht, als ihm zugetragen wird, sie habe mit dem Regisseur ein Verhältnis.

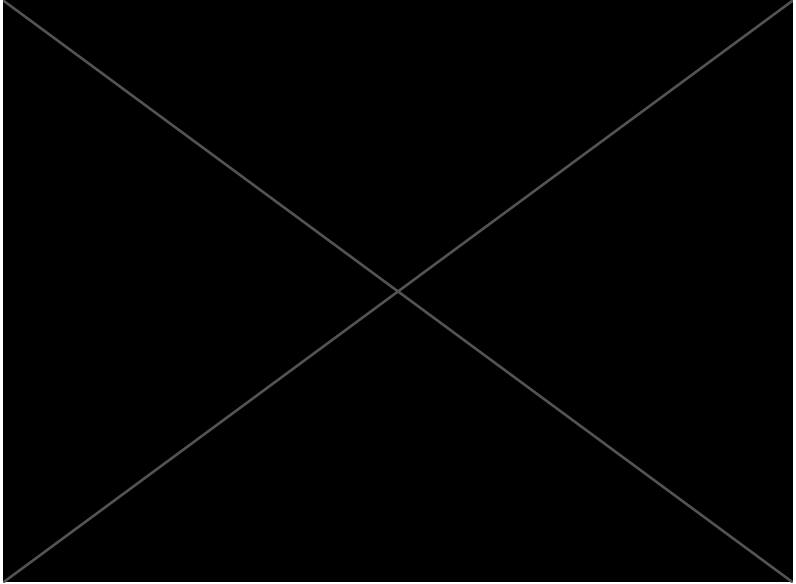
<sup>9</sup> Eintrag vom 6.10.1937. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil I, Bd. 4, S. 344f.

<sup>10</sup> Eintrag vom 4.12.1937. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Hg. von Elke Fröhlich. München 2000, Teil I, Bd. 5, S. 34.

<sup>11</sup> Eintrag vom 11.3.1938. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil I, Bd. 5, S. 201.

<sup>12</sup> Eintrag vom 5.10.1938. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Hg. von Elke Fröhlich. München 2000, Teil I, Bd. 6, S. 131.

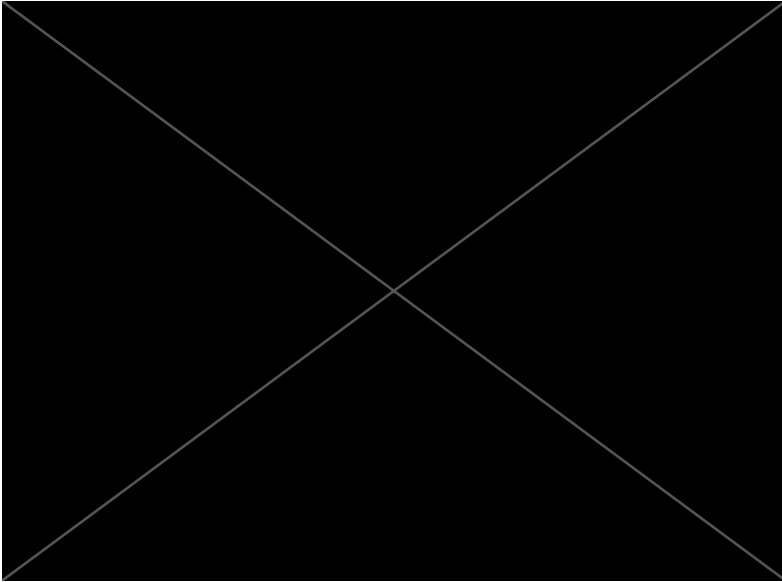




Ernst Fritz Fürbringer (links) als Filmregisseur in *ES LEUCHTEN DIE STERNE* (Deutsche Kinemathek)

Die Idee, Filmstars mit Gastrollen als Rahmen für eine Geschichte aus dem Showgeschäft einzusetzen, stammte nicht von Zerlett oder Székely, sondern aus den USA. Charles Reisners *THE HOLLYWOOD REVUE* (1929), ein früher Tonfilm, der Passagen in 2-Farben Technicolor enthielt und in Deutschland unter dem Titel *WIR SCHALTEN UM AUF HOLLYWOOD* lief, begründete temporär ein neues Genre, das mit dem neuen Medium in die Kinos kam, aber bald durch Musical-Verfilmungen abgelöst wurde. In der MGM-Produktion warben Stars wie Joan Crawford, Norma Shearer, Buster Keaton oder Laurel und Hardy für das Studio. Auf den Erfolg dieses Films reagierte die Konkurrenz: 20th-Century-Fox brachte *HAPPY DAYS* heraus, Paramount *THE PARAMOUNT PARADE*, Warner Bros. *THE SHOW OF SHOWS* und Universal Pict. *THE KING OF JAZZ* – Starparaden, in denen die Studios ihr Spitzenpersonal präsentierten.

Neben dieser konzeptuellen Anknüpfung an den amerikanischen Film und als Remake an das Weimarer Kino versprüht *ES LEUCHTEN DIE STERNE* ähnliche Leichtigkeit und frivolen Charme, wie sie die Tonfilmkomödien eines Ludwig Berger (*ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT*, 1932), Hanns Schwarz (*BOMBEN AUF MONTE CARLO*, 1931) oder Wilhelm Thiele (*DIE DREI VON DER TANKSTELLE*, 1930) auszeichnet. Neben Paul Martin (*GLÜCKSKINDER*, 1936) und Reinhold Schünzel (*AMPHITRYON*, 1935), der 1937 emigrierte, gehörte Zerlett zu den wenigen verbliebenen Filmschaffenden, der in Personalunion von Autor und Regisseur Komödien schuf,



Tanzchoreographie in *ES LEUCHTEN DIE STERNE* (Deutsche Kinemathek)

die denen seiner jüdischen Kollegen wenig nachstanden. Er beherrschte die besondere Melange aus Leichtfüßigkeit, Musik und Berliner Humor, die er in der Weimarer Republik erlernt hatte und in der NS-Zeit weiter pflegte.

Annähernd hundert Darsteller enthält die Besetzungsliste von *ES LEUCHTEN DIE STERNE*, davon fast vierzig Prominente und Stars wie Heinrich George, Hilde Hildebrand, Theo Lingen und Irene von Meyendorff, Lil Dagover, Anny Ondra und Olga Tschechowa; Sportler wie der Rennfahrer Rudolf Caracciola, Boxweltmeister Max Schmeling und Rundfunksprecher Jupp Hussels, zusätzlich Tänzerinnen wie La Jana, die Geschwister Höpfner, das Hiller-Ballett sowie eine Gesangsnummer von Rosita Serrano, bekannt als „die chilenische Nachtigall“.

*ES LEUCHTEN DIE STERNE* war die aufwändigste Tobis-Produktion von 1937/38. Für das Setdesign gewann Zerlett einen Kollegen aus gemeinsamen Tagen bei Rudolf Nelson: Benno von Arent. Unschwer ist dem Film seine Entstehungszeit anzumerken. Rudi Goddens Entrée mit seinem Ausruf, er habe ein Amt und keine Meinung durften die Zuschauer als Anspielung auf real existierende Amtsträger verstehen. Solche und ähnlich freimütige Wendungen waren in Vorkriegsfilmern der späten 1930er Jahre keinesfalls tabu. In Hans Steinhoffs *TANZ AUF DEM VULKAN* (1938) etwa zieht der Schauspieler und Revolutionär Jean-Gaspard Debureau (1796–1846), verkörpert von Gustaf Gründgens, mit seinem Couplet „Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da“ über Spießbürgertum und Obrigkeit her. Fünf Jahre nach der Machtübernahme hatte sich das NS-Regime

konsolidiert, wurden Spott und politische Satire, wie sie auch im Kabarett gebo- ten wurden, in Maßen toleriert, sofern sie die Verhältnisse nicht grundsätzlich in Frage stellten. Auch eine später im Film pompös inszenierte Parade von Kin- derwagen ist unschwer als augenzwinkernder Kommentar auf die Bevölkerungs- politik der Nazis zu deuten.

Ansonsten bestimmen vor allem Überraschung und Tempo das Stilprinzip des Films, der in fröhlichem Eskapismus und im Reigen der Stars schwelgt. Eher bei- läufig tauchen sie auf und verschwinden ebenso schnell wieder, kaum dass sie beim Zuschauer den obligatorischen „Aha“-Effekt ausgelöst haben. Wie ein Vor- griff auf die Video-Clip-Ästhetik unserer Tage wechseln in rasanten Schnittfolgen und Überblendungen Kostüme, Dekos, Melodien, wird auf einem rotierenden, überdimensionalen Hut gesteppt, tanzt die halbnackte La Jana einen lasziven Rumba im Schummerlicht. Das alles löst sich von der lose gefügten Handlung, be- kommt mehr und mehr Eigendynamik, in der Musik und Tanz zum Motor des Ge- schehens werden. Die den Singspielen Paul Linckes nachempfundenen, eingän- gigen Melodien von Leo Leux, die Berliner Lebensart feiernden Texte von Bruno Balz und nicht zuletzt die Choreografien des aus Polen stammenden, in Russland ausgebildeten, in den USA und Südamerika perfektionierten Berliner Scala- Solotänzers Anthony Nellé sorgen für eine Mischung aus Bodenständigkeit und internationalem Flair. Den Kontrast zur heißlaufenden Illusionsmaschine in den Tobis-Ateliers bildet deren „Bodenpersonal“: All die Aufnahmeleiter, Beleuchter, Garderobieren und Maskenbildner, die das Geschehen inmitten der wahnhaften Atmosphäre des Studios durch ihren trockenen Humor erden und den Allüren der Kreativen auf schnoddrige Art begegnen. So etwa Aufnahmeleiter Knutz (Rudi Godden): „Nu’ steht nicht so da, stumm, starr, sprachlos wie die Siegessäule, los, los, anziehen, schminken!“

ES LEUCHTEN DIE STERNE ist ein Beleg dafür, dass Kino, ebenso wie jede andere Kunst, niemals isoliert entsteht – auch nicht in der NS-Gesellschaft: erstmals in Hollywood erschaffen, in Europa durch jüdische Filmschaffende in der Weimarer Republik adaptiert, schließlich als Großproduktion erneut verfilmt, vergrößert, beschleunigt, perfektioniert. Ein Revue-Film, der den Vergleich mit seinen Vor- bildern nicht zu scheuen braucht.

**„Warum Klamauk, wenn es auch mit Humor geht?“** Bis zu vier Filme jährlich schrieb und inszenierte Zerlett zwischen 1936 und 1939, seiner erfolgreichsten Schaffensphase. Seine Stärke als Autor und Regisseur ist der intelligente Unter- haltungsfilm: „Warum Klamauk, wenn es auch mit Humor geht?“, fragt er 1937 in einem Interview.<sup>13</sup>

Anfang 1939 entstand unter Zerletts Regie ROBERT UND BERTRAM, das erste antisemitische Musical des „Dritten Reichs“. Falls er gehofft haben sollte, da- mit Goebbels’ Gunst wieder zu gewinnen, erreichte er genau das Gegenteil: „Eine

<sup>13</sup> B.Z. am Mittag, 29.9.1937, S. 9.

schwache Leistung von Zerlett“, notiert der Minister im Mai 1939 und ergänzt: „Es geht immer tiefer herab. Zuviel Klamauk und fast gar keine Kunst. Dabei das Judenproblem ganz äußerlich und ohne jede tiefere Einfühlung angefasst.“<sup>14</sup> Sollte Zerlett seinen selbstgesetzten Anspruch verraten haben – womöglich aus Kalkül?

Trotz dick aufgetragener antisemitischer Klischees besitzt Zerletts Inszenierung des neureichen jüdischen Kommerzienrates Ipelmeyer und seiner Familie, die von zwei Vagabunden ihres Schmucks beraubt werden, um damit die ungewollte Hochzeit einer jungen Frau mit einem schmierigen Verehrer abzuwenden, einen durch und durch possenhaft harmlosen Tonfall. Die jüdischen Stereotypen erscheinen so karikaturhaft überzeichnet, dass sie weit davon entfernt sind, Hassgefühle zu provozieren. Zerletts „Versagen“ in Goebbels Augen bestand offenbar darin, seine Adaption der Posse von Gustav Raeder (1811–1868) zu sehr dem Original angepasst zu haben.

Auch die folgenden Filme Zerletts fielen bei Goebbels durch, so die Ralph-Arthur-Roberts-Komödie *MEINE TOCHTER TUT DAS NICHT* (1940). Mit weitreichenden Konsequenzen für den Regisseur: „Spätnachmittags Filmprüfung: zwei Unterhaltungsfilm. Einer von Zerlett, so schlecht, dass ich jetzt Schluss mit ihm machen werde.“<sup>15</sup>

In der Folgezeit wurden Zerlett-Stoffe, die das Placet unterer Stellen bekommen hatten, von Goebbels mehrfach abgelehnt – so 1940 das Bavaria-Projekt *DER HOCHTOURIST*, für das Zerlett bereits unter Vertrag genommen war.<sup>16</sup>

Tatsächlich erfuhr seine Karriere einen Knick. In den folgenden zwei Jahren drehte Zerlett, der inzwischen von der Tobis zur Bavaria gewechselt war, nur einen einzigen Film: *VENUS VOR GERICHT* (1941), einen verspäteten, satirischen Beitrag zum Thema „entartete Kunst“ in der Weimarer Republik. Der Film stieß bei Publikum und Kritik auf Wohlwollen: „Ein flottes, handlungsgeladenes Drehbuch, das der Autor Hans H. Zerlett mit gutem Gelingen in einen temperamentvollen Film umgesetzt hat“, urteilte die *Filmwelt*.<sup>17</sup> „Das Publikum ließ sich gern erheitern und spendete lebhaften Beifall“, schrieb die *B.Z. am Mittag*.<sup>18</sup> Der Film spielte das Doppelte seiner Herstellungskosten ein und fand offenbar auch wieder Goebbels' Zustimmung: „*VENUS VOR GERICHT* ist nun endlich an entscheidender Stelle vorgeführt worden und hat dort sehr gut gefallen“, berichtete Zerlett an Helmut Schreiber, den Produktionschef der Bavaria.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Eintrag vom 23.5.1939. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil I, Bd. 6, S. 356.

<sup>15</sup> Eintrag vom 10.3.1940. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Hg. von Elke Fröhlich. München 1998, Teil I, Band 7, S. 343.

<sup>16</sup> Schreiben an Hans Schweikart vom 5.3.1940, Bundesarchiv, Berlin, BDC R 109/1 21 39.

<sup>17</sup> Günther Sawatzki. In: *Filmwelt*, Nr. 25/26, 1941.

<sup>18</sup> *B.Z. am Mittag*, 5.6.1941.

<sup>19</sup> Brief von Zerlett an H. Schreiber vom 28.5.1941. In: Nachlass H. H. Zerlett 4.3.-80/II, Deutsche Kinemathek (DK), Nachlassarchiv. Zum Einspielergebnis vgl. Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme*. Berlin 2000, Bd. 11, S. 281f.

Als „Musterleistung des von mir seit längerer Zeit geforderten und geförder-  
ten guten Unterhaltungsfilms für den Krieg“ würdigte der Minister dann Zerletts  
nächste Arbeit *DIE KLEINE RESIDENZ* (1942): „Mit diesem Film wird sich Zerlett, der  
Regie führt, wieder sehr in den Vordergrund schieben. Wir können solche Filme  
heute gut gebrauchen“.<sup>20</sup>

Obwohl dieses Urteil die künstlerische Rehabilitierung Zerletts nahelegt, fielen  
dessen Projekte künftig deutlich bescheidener aus, hatten häufig den Charakter  
von Kammerspielen oder führten ihn zum Teil nur noch als Regisseur nicht mehr  
selbstverfasster Drehbücher auf – so in dem Hans-Moser-Film *EINMAL DER LIEBE  
HERRGOTT SEIN* (1942).

**Reisen in die Vergangenheit.** Auch wenn er mit *MEINE FREUNDIN JOSEPHINE*  
(1942) und *LIEBESBRIEFE* (1943) wieder für Tobis und Ufa drehte, blieb die Bavaria  
Zerletts Hauptauftraggeber. Für diese realisierte er *REISE IN DIE VERGANGENHEIT*  
in den Prager Barandov-Studios zwischen Dezember 1942 und Februar 1943, in  
jenen Monaten, in denen das Schicksal der Sechsten Armee vor Stalingrad ent-  
schieden wurde.

Zu dem Stoff inspiriert wurde das Drehbuch von Julien Duviviers Klassiker *UN  
CARNET DE BAL* (1937). Erzählt wird die Geschichte einer reifen Frau, die sich  
nach dem Tod ihres Mannes aufmacht, die große, unerfüllte Liebe ihrer Jugend  
zu suchen und dabei ihren früheren Liebhabern begegnet.

Mit Olga Tschechowa, der Hauptdarstellerin von *REISE IN DIE VERGANGENHEIT*, hat-  
te Zerlett bereits zwei Filme inszeniert: *ZWEI FRAUEN* und *VERLIEBTES ABENTEUER*  
(beide 1938); der erste davon war eine im Berlin der späten 1930er Jahre ange-  
siedelte Romanze um die Rivalität zwischen einer berühmten Mutter und ihrer er-  
wachsenen Tochter (Irene von Meyendorff), die den gleichen Mann (Paul Klinger)  
lieben. Neben seinem leichten Inszenierungsstil besticht der Film durch halbdoku-  
mentarische Aufnahmen vom Sechstagerennen im Sportpalast, einem Autorennen  
auf der Avus und aus einer mondänen Tanzbar des Westens, in der dezent zu  
Musik von Peter Igelhoff (live am Klavier) geswingt wird. Ein Porträt des gehobenen  
hauptstädtischen Milieus der Vorkriegszeit. Die romantische Komödie *VERLIEBTES  
ABENTEUER* dagegen war an der französischen Riviera angesiedelt und orientier-  
te sich am Vorbild amerikanischer *Screwball-Comedies*. Beide Filme waren Vehikel  
für Olga Tschechowa, neben Lil Dagover die *Grande Dame* des deutschen Films und  
einer der meistbeschäftigten, populärsten Ufa-Stars der 1930er und 1940er Jahre.

Auch *REISE IN DIE VERGANGENHEIT* (1942/43) ist auf Olga Tschechowa zuge-  
schnitten, die darin die kultivierte, seit langem verwitwete, reife Schönheit  
Marianne von der Halden verkörpert. Ihre Tochter Anita (Margot Hielscher) stu-  
diert Klavier und hat sich in ihren wesentlich älteren Lehrer verliebt. Es ist ein  
bildungsbürgerliches, wohlhabendes Milieu, in dem Zerletts Film angesiedelt ist.

<sup>20</sup> Eintrag vom 2.5.1942. In: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Hg. von Elke Fröhlich. München  
1995, Teil II, Bd. 4, S. 225f.

Neben Biografien über Künstlerpersönlichkeiten der Vergangenheit (wie etwa 1940 FRIEDRICH SCHILLER, 1941 FRIEDEMANN BACH oder 1942 REMBRANDT), die meist als heroische Kämpfer einer gegen sie verschworenen, reaktionären Umwelt dargestellt werden, gibt es im Kino des „Dritten Reiches“ auch viele zeitnahe Stoffe, die im Künstler- und besonders im Musikermilieu spielen wie BEFREITE HÄNDE (1939), WIR MACHEN MUSIK (1942), PHILHARMONIKER (1944) und SOLISTIN ANNA ALT (1945). Damit sollten gezielt bildungsbürgerliche Schichten angesprochen werden, die dem Unterhaltungsmedium Kino traditionell eher reserviert gegenüberstanden.

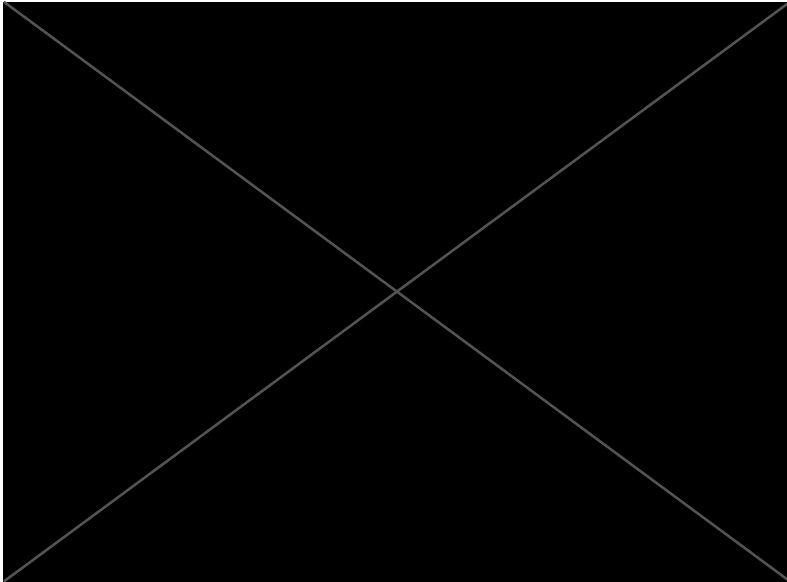
Frau von der Halden lehnt in REISE IN DIE VERGANGENHEIT die Schwärmerei ihrer Tochter für den deutlich älteren Klavierprofessor ab und möchte sie auf andere Gedanken bringen, indem sie die Tochter in ihre eigene Vergangenheit als Frau einweiht, ehe sie zur Mutter wurde. Sie möchte ihre Tochter mit jenen Männern bekannt machen, die sie geliebt hatte, bevor sie Anitas Vater kennenlernte.

Die beiden Frauen brechen zu einer Reise auf, in deren Verlauf das Verhältnis von Mutter und Tochter sich zu einem Verhältnis zweier Freundinnen wandelt, die sich auf Augenhöhe begegnen. Der in mehrere Episoden gegliederte Film erzählt eine *Coming-of-Age*-Geschichte.

Auf der ersten Station ihrer Reise treffen sie Paul Schneider (Will Dohm). Er ist Kammersänger, anscheinend durchaus erfolgreich. Trotzdem merkt man, dass zwischen seiner eloquenten Selbstgefälligkeit und seinen tatsächlichen Lebensumständen eine Kluft besteht. Auf dem Weg zur internationalen Karriere macht der behäbig gewordene Sänger erstmal Station bei einer Provinz-Oper, wo er immerhin noch erste Partien singt. Dass ihn weibliche Fans bedrängen, nimmt er kokettierend wie eine lästige Pflicht. Den Kaminsims schmücken Fotos seiner Eroberungen.

Mit wenigen Strichen zeigt Zerlett: Hier hat es einer nicht geschafft und spult umso lauter das Repertoire eitler Selbstinszenierung ab – ob auf oder hinter dem Podium. Zerlett erspart es dem Zuschauer, ihn mit der künstlerischen Qualität Schneiders näher vertraut zu machen. Wie Marianne spürt auch der Zuschauer, dass der frühere Liebhaber kein Interesse (mehr) verdient, weder als Mann noch als Sänger.

Die zweite Episode führt die beiden Frauen noch tiefer in die Provinz. Mariannes Ex-Freund Werner Birkner (Hans Leibelt) stand damals vor dem Beginn einer Laufbahn als Chirurg. Seither sind Jahre vergangen und Dr. Birkner ist heute Tierarzt in einer Kleinstadt. Er ist gut beschäftigt und engagiert sich nebenbei für den Bau sozialer Einrichtungen am Ort. Doch sein spießiger Habitus verrät sofort, dass auch dieser Mann weit hinter seinen Möglichkeiten zurückgeblieben ist. Letzter Beleg dafür ist seine Braut, eine dümmlich-laute Matrone (Lotte Rausch), die der beleibte Birkner ausgerechnet am Tag von Mariannes Besuch heiratet. Seine künftige Frau muss auf die kultiviert-zurückhaltende Marianne wie ein Affront wirken. Zerlett inszeniert die Kleinbürger-Hochzeit mit ironischem Gespür für die schrillen, tragikomischen Seiten des Milieus. Marianne und Anita brechen auf, obwohl sich Anita in Michael (Rudolf Prack), den jungen Lehrer der Dorfschule, verliebt hat, deren Neubau Birkner ermöglichte.



Wer bin ich? Ferdinand Marian in REISE IN DIE VERGANGENHEIT (Deutsche Kinemathek)

Die beiden Frauen erreichen die dritte Station ihrer Reise. Carlo Ernst (Ferdinand Marian) war der erfolgreichste von Mariannes Männern. Als Turnierreiter hatte er es bis an die Spitze geschafft. Ein Sturz vom Pferd beendete seine Karriere. Marianne findet ihn unweit des Güterbahnhofs in einem ärmlichen Zimmer über einer Schankwirtschaft, das er sich mit einer Freundin (Hilde Hildebrand) teilt. Seit seinem Unfall ist er krank und verarmt, muss für seine Bleibe als Küchenhilfe arbeiten. Alles, was ihm geblieben ist, sind die Erinnerungen an bessere Tage – und ein Frack, den er aus dem Schrank holt, nachdem Marianne versprochen hat, mit ihm auszugehen. „Tanz noch einmal mit mir, schenk mir meine Vergangenheit wieder!“, bittet Carlo Marianne. Doch daraus wird nichts. Als er zu seinem Rendezvous aufbrechen will, kommandiert ihn die Wirtin zum Gläserspülen ab. Gedemütigt nimmt er sich das Leben – kurz bevor ihn ein Scheck Mariannes erreicht, der seine finanzielle Misere hätte lindern können.

Es ist vor allem dem unsentimentalen Spiel des gefallenen Herrenreiters Ferdinand Marian zuzuschreiben, dass REISE IN DIE VERGANGENHEIT eine melancholische Grundierung erhält, die auf die anderen Episoden abfährt und den gesamten Film prägt. Marian verzichtet auf jegliches Pathos, verlässt sich auf wenige sparsame Gesten und die Wirkung seiner knarzend-melancholischen Stimme. Begleitet wird diese Haltung durch Zerletts Inszenierung des desolaten Milieus.

Ob die penetranten, ewig wiederkehrenden Rangiergeräusche vom nahen Güterbahnhof, ob die schroffe Wirtin, ob Carlos stumm mitleidende Freundin in ihrer

Kittelschürze oder die dürftige Ausstattung ihrer schäbigen Absteige: Zerlett gelingt hier ein Tableau beklemmenden menschlichen Elends, das im Film des „Dritten Reichs“ weitgehend ausgeblendet blieb.

**Krise.** REISE IN DIE VERGANGENHEIT unterscheidet sich kaum vom filmischen Realismus europäischer Nachbarländer: vom Neorealismus Italiens und vom poetischen Realismus Frankreichs. Obwohl Zerletts Film nur das Prädikat „anerkanntenswert“ erhielt, lief er erfolgreich in den Kinos des Krisenjahres 1943, einem Jahr, das auch für Zerlett persönlich zum Krisenjahr geriet. Im Frühjahr 1943 wurde seine Wohnung im Berliner Westend ausgebombt, was ihn dazu zwang, seinen Wohnsitz nach Bad Saarow zu verlegen.<sup>21</sup>

Hier verfiel er zunehmend in Isolation. Schnittabnahmen fanden ohne ihn statt, wochenlang hörte er nichts von der Bavaria. Die zunehmenden Beeinträchtigungen durch den Alltag des Bombenkriegs und die Auflösungserscheinungen in der Schlussphase des „Dritten Reichs“ taten ein Übriges, um die Kommunikation zu erschweren. Vier Projekte, die Zerlett seit Frühjahr 1944 eingereicht hatten, wurden von der Bavaria als „nicht zeitgemäß“ abgelehnt.<sup>22</sup>

Anfang Januar 1945 war Zerlett zahlungsunfähig und konnte seine Verbindlichkeiten gegenüber dem Finanzamt nicht mehr erfüllen. Was seine Misere verschärfte, war der Umstand, dass er seit seinem Karriereaufstieg in den 1930er Jahren einen aufwändigen Lebensstil pflegte, von dem er sich nun schwer trennen konnte. Dennoch arbeitete er „ununterbrochen – auch ohne Auftrag“.<sup>23</sup> Aber das Urteil zu seinen Vorschlägen fiel meist negativ aus, oder er wurde auf später vertröstet: „Die Liebenswürdigkeit der Operette überwiegt bei Zerlett das Polemische bei weitem. Ich möchte vorschlagen, dass wir uns den hübschen, leicht geschürzten Stoff für ruhigere, spätere Zeiten aufheben, hieß es über einen Filmentwurf Zerletts mit dem Titel „Bube – Dame – König – As“.<sup>24</sup>

Zerlett erlebte das Kriegsende in Bad Saarow und verbrachte dort unbehelligt die folgenden Monate. Er konzentrierte sich auf das Schreiben. Im September 1945 korrespondiert er mit seinem Theaterverlag „Die Drehbühne“ (Felix Bloch Erben) in Berlin über die Überarbeitung alter, von ihm verfasster Stücke und bietet zwei neue an, darunter „Glaub’ es oder glaub’ es nicht“, ein musikalisches Lustspiel für vier Personen, für das der Verlag „evtl. schnell eine Placierungsmöglichkeit“ sieht.<sup>25</sup> Auch hat er bereits die Option für ein neues Filmprojekt erhalten.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Undatiertes Schreiben Zerletts. In: Nachlass H.H. Zerlett 4.3–80/II, DK, Nachlassarchiv.

<sup>22</sup> Brief an H. Hinkel vom 15.1.1945 (BA-BDC RK J 124).

<sup>23</sup> Brief an H. Hinkel vom 22.1.1945 (BA-BDC RK J 124).

<sup>24</sup> Reichsfilm dramaturg Kurt Frowein an H. Hinkel vom 22.1.1945 (BA-BDC RK 124).

<sup>25</sup> Schreiben vom 15.9.1945. In: Nachlass H.H. Zerlett, 4.3 – 80/II, DK, Nachlassarchiv.

<sup>26</sup> Schreiben Zerletts an Fritz Paepflow vom 17.1.1946, Nachlass H. H. Zerlett, 4.3 – 80/II, DK, Nachlassarchiv. Konkretes dazu ließ sich nicht ermitteln.



Im Januar 1946 wurde Zerlett von einem Bewohner Bad Saarows als „Propagandist“ bei den sowjetischen Besatzungsbehörden denunziert und festgenommen. Angeblich wurde ihm unterstellt, für HITLERJUNGE QUEX mitverantwortlich gewesen zu sein – offensichtlich eine Verwechslung.<sup>27</sup>

Nach Aufenthalt in mehreren Internierungslagern der Sowjets (darunter Jamlitz bei Fürstenwalde und Mühlberg an der Elbe) gelangte Zerlett, der inzwischen an Tuberkulose erkrankt war, im September 1948 in das „Speziallager Nr. 2“ auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald. Dort starb er an den Folgen seiner Erkrankung am 6. Juli 1949, sechs Monate vor der Auflösung des Lagers.

**Ironie, Humor und Psychologie.** Hans Hellmut Zerlett war weder Held noch Märtyrer, weder exponierter Künstler noch blasser Routinier. Geboren und aufgewachsen in der eher unbürgerlichen Atmosphäre eines musischen Elternhauses, künstlerisch herangereift auf Provinzbühnen und im jüdisch geprägten Milieu Berliner Unterhaltungsbetriebe zwischen Operette, Revue und Tingeltangel, entwickelte er ab Anfang der 1930er Jahre als Autor und Regisseur Eigenschaften, wie sie für das deutsche Unterhaltungskino vor 1933 charakteristisch waren: (Selbst)Ironie, sublimen Humor und psychologische Beobachtungsgabe.

Es sind diese Qualitäten, die Zerlett den jüdischen Theaterdirektoren, Produzenten und Arbeitspartnern seiner künstlerischen Lehrjahre zu verdanken hat: Menschen wie Rudolf Nelson, Fritz Oppenheimer oder Jean und Robert Gilbert. Diese Qualitäten rettete Zerlett in die Zeit des „Dritten Reichs“. Für Filme wie TRUXA, ES LEUCHTEN DIE STERNE, ZWEI FRAUEN oder KLEINE RESIDENZ erhielt er breite Anerkennung, erinnerten sie in ihrem nonchalanten Tonfall und dem beschwingten Inszenierungsstil doch an die besten Arbeiten eines Ludwig Berger oder Erik Charell.

Dass Zerlett den filmischen Neubeginn in Deutschland nach 1945 mit dem ihm vertrauten Genre künstlerisch überlebt hätte, darf als wahrscheinlich gelten und wird durch den Umstand gestützt, dass nach Kriegsende allein in Berlin vier Zerlett-Filme liefen.<sup>28</sup> Und es ist unschwer vorzustellen, dass er – ähnlich wie seine Kollegen Wolfgang Liebeneiner, Arthur Maria Rabenalt oder Karl Hartl – im westdeutschen Kino der 1950er Jahre eine herausragende Position eingenommen hätte.

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

<sup>28</sup> Vgl. BA-BDC RK J 124.