

Fabian Tietke

Napoleon im Theater der Diktatoren: Campo di maggio und Hundert Tage von 1935 nach dem Stück von Benito Mussolini und Giovacchino Forzano

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21362>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tietke, Fabian: Napoleon im Theater der Diktatoren: Campo di maggio und Hundert Tage von 1935 nach dem Stück von Benito Mussolini und Giovacchino Forzano. In: *Filmblatt*. Filmblatt 53, Jg. 18 (2014), Nr. 3, S. 2–17. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21362>.

Nutzungsbedingungen:

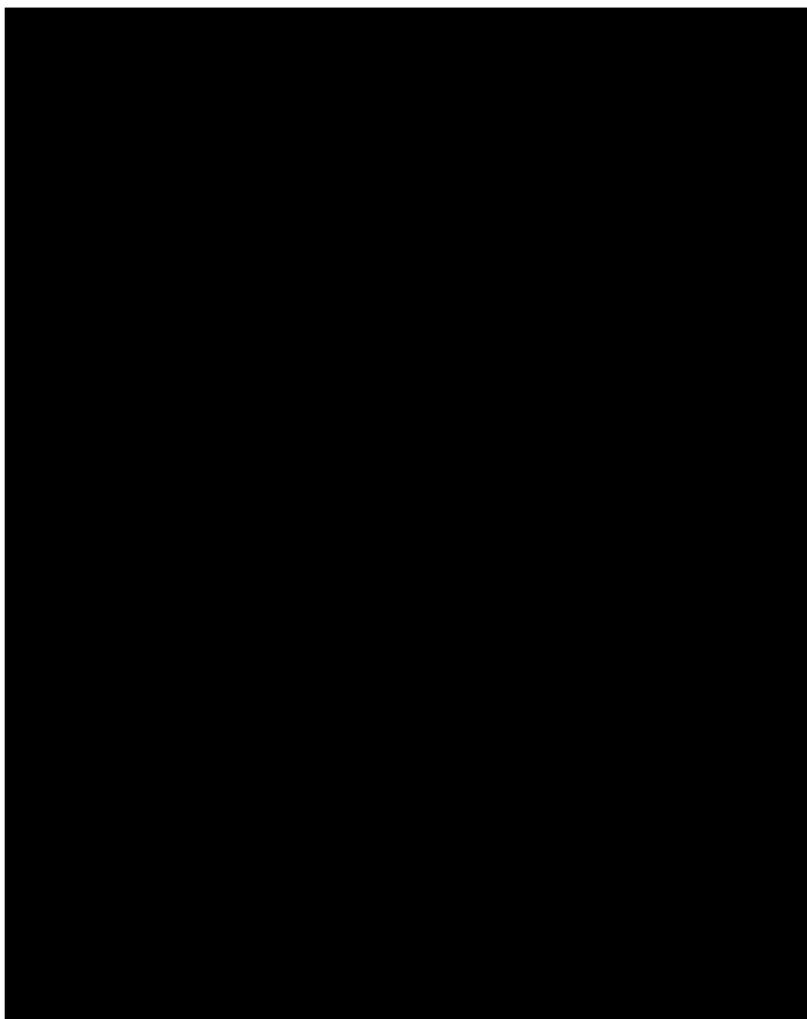
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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>



Werner Krauß als Napoleon in HUNDERT TAGE (Deutsche Kinemathek)

Fabian Tietke

Napoleon im Theater der Diktatoren

CAMPO DI MAGGIO und HUNDERT TAGE von 1935 nach dem Stück von Benito Mussolini und Giovacchino Forzano

Wiederentdeckt 156, 2. April 2010

Benito Mussolini ist als Führer des italienischen Faschismus bekannt. Dass er sich auch als Dramatiker versucht hat, ist hingegen in Vergessenheit geraten. Umso bedeutsamer war vor einigen Jahren die Wiederentdeckung des italienischen Napoleon-Films *CAMPO DI MAGGIO* (1935), dem ein von Mussolini mitverfasstes Theaterstück zugrunde lag. Der Film nahm zwar innerhalb der faschistischen Filmproduktion nur eine Randposition ein, doch besaß er einen hohen Stellenwert.

Die Theaterstücke von Giovacchino Forzano, dem Regisseur von *CAMPO DI MAGGIO*, hatten in den 1920er und 1930er Jahren europaweit Anklang gefunden, und ihre Popularität war vermutlich sogar der Grund dafür, die Errichtung eines eigenen Studiokomplexes unter Forzanos Leitung voranzutreiben. Die 1934 mit den Arbeiten an *CAMPO DI MAGGIO* eingeweihten Tirrenia-Studios bei Pisa entwickelten sich nach der Zerstörung der Cines-Studios im selben Jahr zu einem der produktivsten Betriebe der sich neu strukturierenden italienischen Filmindustrie vor der Eröffnung von Cinecittà 1937.

Obwohl Mehrsprachenversionen bereits aus der Mode kamen, richteten sich die Tirrenia-Studios deutlich auf deren Produktion ein.¹ So entstand unter der Regie von Franz Wenzler auch eine deutsche Version von *CAMPO DI MAGGIO* mit dem Titel *HUNDERT TAGE*. Auch wenn weder die italienische noch die deutsche Version zu zentralen Werken des Faschismus und des Nationalsozialismus gehören, verdienen sie Interesse, weil die Produktionsgeschichte wie auch der Vergleich beider Versionen Erkenntnisse liefert über Gemeinsamkeiten und signifikante Differenzen. Zum Vorschein kommen politische und ideologische Positionen, die Anhaltspunkte geben mögen für eine noch ausstehende vergleichende Analyse einer faschistischen und einer nationalsozialistischen Filmästhetik.

Das Theaterstück *Campo di maggio* (1930). *Campo di maggio* (Das Maifeld) erlebte seine Uraufführung am 30. Dezember 1930 in Rom. Das Stück beschreibt die hundert Tage zwischen Napoleons Rückkehr aus seinem Exil auf Elba im Jahr

¹ Für eine Liste der Produktionen in den ersten Jahren vgl. G. V. Sampieri: Tirrenia. In: *Lo schermo*, Nr. 12, 1936, S. 40–41.

1815 und der vernichtenden Niederlage bei Waterloo. Am Ende steht Napoleons Verbannung nach St. Helena.

Das in zahlreiche europäische Sprachen übertragene Stück entwickelte sich zu einem Hit der Theatersaisons 1931/32 und 1932/33. Es lief in Budapest (Juni 1931), Paris (November 1931), Weimar (Januar 1932), London (April 1932), in Berlin (April 1932), wo seine Aufführung von Protesten begleitet wurde, in Wien (Ostern 1933) und erneut in Berlin (Februar 1934).² Viele Kritiker wiesen auf den parabelhaften Charakter des Stücks hin, bei dem im Ausland vor allem der Name des Ko-Autors Mussolini die Menschen ins Theater lockte. Tatsächlich wurde *Campo di maggio* oft nur als „Mussolini-Stück“ bezeichnet, obwohl kaum mehr als die Grundlinien und einzelne Elemente vom italienischen Diktator stammten.

Mit der Inszenierung des Stücks hatte Mussolini den Schriftsteller, Theater- und Opernregisseur Giovacchino Forzano betraut, der seit den 1920er Jahren vor allem als Verfasser leichter Unterhaltungsstücke bekannt wurde und es noch heute als Librettist von Puccini ist. Forzano zählte in der Frühphase der faschistischen Kulturpolitik zum engeren Bekanntenkreis von Mussolini und Gabriele d'Annunzio. Darüber hinaus war Forzano eine maßgebliche Figur in der Theaterlandschaft des italienischen Faschismus. 1929 rief er im Auftrag der Opera Nazionale del Dopolavoro, dem italienischen Vorbild für die NS-Organisation „Kraft durch Freude“, das Wandertheater Carro di Tespi ins Leben.³ Zudem realisierte Forzano 1932/33 mit *CAMICIA NERA* (Schwarzhemd) den offiziellen Filmbeitrag zum Jubiläum des Marsches auf Rom 1922.⁴

Auch in Deutschland wurde die Sicht auf *Campo di maggio* durch das Wissen um Mussolinis Autorschaft geprägt. Nach der deutschen Erstaufführung in Weimar in der Regie von Franz Ulbrich unter dem Titel *Hundert Tage* stellt Otto Bauer im *Berliner Tageblatt* fest, dass Mussolini in Napoleon nicht primär einen Feldherrn, sondern einen Diktator und überragenden Staatsmann sehen wollte. Sein Fehler sei gewesen, dem liberalen Volk Anteil an der Macht im Staate einzuräumen und schließlich nach der Rückkehr von Elba gar eine freie Verfassung zu sanktionieren und der republikanischen Partei im Parlament zu viel Einfluss zu gewähren. Die

² Zur Rezeption in Deutschland vgl. u.a. Peter Jammerthal: *Ein zuchtvolles Theater – Bühnenästhetik des „Dritten Reiches“: Das Berliner Staatstheater von der „Machtergreifung“ bis zur Ära Gründgens*. Saarbrücken 2009 und John London: *Theatre under the Nazis*. Manchester 2000, S. 225.

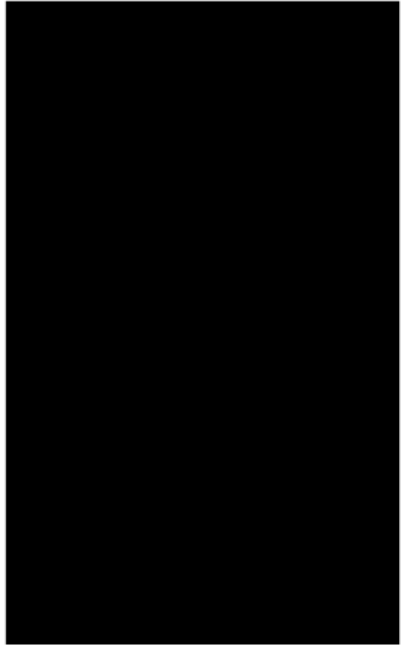
³ Zu Forzano vgl. u.a. Clive Edward John Griffiths: *Theatre under Fascism*. In: Joseph Farrell, Paolo Puppa (Hg.): *A History of Italian Theatre*. Cambridge 2006, S. 339–356, hier S. 340, sowie Patrizia Minghetti: *Mussolini e/o Forzano nel segno delle sconfitte „momentanee“ di Napoleone e Cavour*. In: Renzo Renzi u.a. (Hg.): *Il cinema dei dittatori*. Bologna 1992, S. 53–59. Siehe auch Forzanos eigene Darstellung in ders. (Hg.): *Mussolini Autore drammatico*. Florenz 1954 (dort die Einleitung).

⁴ *CAMICIA NERA* war aus einem Wettbewerb des staatlichen Istituto Luce anlässlich des 10. Jahrestags des Marsches auf Rom als Sieger hervorgegangen. Vgl. Gian Piero Brunetta: *Il cinema italiano di regime. Da LA CANZONE DELL'AMORE a OSSessione*. Bari 2009, S. 119.

im Stück von Mussolini und Forzano behaupteten, „für Napoleon verhängnisvollen Zugeständnisse und Schwächen“ würden „in teils äußerst sentimentalen Bildern veranschaulicht, aber noch mehr in einer zügellosen Verhöhnung des parlamentarischen Systems und seiner Repräsentanten, deren edelste Charakterzüge sich in Feigheit, Hinterhältigkeit, Dummheit und Verrat offenbaren! [...] Es sollten wohl aus der napoleonischen Zeit einige bedeutsame Parallelen zur Gegenwart geschaffen werden.“⁵ Gespielt wurde Napoleon von Richard Salzmann, aus Sicht von Ludwig Sternaux im *Berliner Lokal-Anzeiger* eine Fehlbesetzung: „Es gibt – und das mag Weimar trösten – im Moment auch keinen anderen als Werner Krauß für diese Rolle!“⁶

Krauß hatte Ende der 1920er Jahre Napoleon wiederholt auf der Bühne verkörpert und galt seinen Zeitgenossen deshalb als *der* deutsche Napoleon-Darsteller *par excellence*.⁷

In Lupu Picks Film *NAPOLEON AUF ST. HELENA* (1929), der das recht unheroische Ende Napoleons in der Enge seiner Verbannung zeigt und in der damaligen Debatte über charismatisches Führertum eine eher kritische Position einnahm, gibt Krauß ihn als alten Mann, der auf Gedeih und Verderb den Launen des Gouverneurs der Insel ausgeliefert ist. Am Ende steht das – Napoleon zugeschriebene – antimilitaristische Motto: „Im Kampf zwischen Säbel und Geist wird immer der Geist siegen.“⁸ Im April 1933 spielte Krauß dann auch die Hauptrolle in der Wiener Inszenierung von *Hundert Tage*.



Werner Krauß als Napoleon in Fritz von Unruhs *BONAPARTE* (1927) (*Der Querschnitt*, Nr. 3, März 1927)

⁵ *Berliner Tageblatt*, 2.2.1932. Hier zit. nach Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. 2. Band: 1926–1933. Frankfurt a.M. 1988, S. 1117.

⁶ *Berliner Lokal-Anzeiger*, 1.2.1932. Hier zit. nach Rühle: *Theater für die Republik*, S. 1116.

⁷ Krauß verkörperte Napoleon u.a. in Fritz von Unruhs *Bonaparte* (1927) und Walter Hasenclevers *Napoleon greift ein* (1930).

⁸ Eine Kopie von *NAPOLEON AUF ST. HELENA* liegt im Bundesarchiv-Filmarchiv. Wenzler verwendet in *HUNDERT TAGE* einige Motive aus Picks Film: Auch hier erscheint Napoleon wie im Wahn, wenn er immer wieder die Ankunft seines Sohnes zu hören glaubt. Wie in Picks Film

In seiner Autobiografie behauptet Krauß, dass diese Aufführung den Weg zu einer deutschen Filmadaption eröffnet habe. Mussolini habe ihn aufgrund seines Bühnenerfolgs zu Napoleons Todestag am 5. Mai 1933 nach Rom eingeladen und sich bei der Audienz Filmaufnahmen der Wiener Aufführung zeigen lassen. Auch Giovacchino Forzano sei zugegen gewesen.⁹ Doch seine Erinnerungen sind unzuverlässig: Nicht nur war er es, der um einen Audienz bei Mussolini gebeten hatte, um ihm für sein Stück zu danken.¹⁰ Auch fand das Treffen erst zwischen dem 6. und 9. Juni 1933 statt.¹¹ Zur gleichen Zeit wurde der Beginn der Arbeiten an CAMPO DI MAGGIO unter Forzanos Leitung für Oktober 1933 angekündigt.¹²

Produktionsgeschichte. Eine Sonderrolle kommt CAMPO DI MAGGIO bzw. HUNDERT TAGE vor allem als erste politische Koproduktion der beiden faschistischen Staaten Italien und Deutschland zu. Anders als bei späteren Koproduktionen wie etwa Luis Trenkers CONDOTTIERI (1937), handelte es sich jedoch nicht um eine staatliche Kooperation, sondern eine privatwirtschaftliche zwischen zwei Firmen, der Consorzio Cinematografico Vis (auch abgekürzt Consorzio Vis) und der Rota-Film.¹³ Die italienische Seite besaß dabei die Führung und war wohl auch für die Wahl des Napoleon-Stoffes verantwortlich: Im Unterschied zur deutschen Staatsführung, deren Verhältnis zu Napoleon gespalten war, bewunderten Mussolini wie Forzano den französischen Kaiser.

Die Produktionsgeschichte legt nahe, dass die Idee einer solchen Koproduktion von Italien ausging. Mitte Dezember 1933 wurde auf Betreiben Forzanos die Produktionsfirma, Consorzio Vis, mit Edoardo Agnelli, dem Vizepräsidenten der FIAT-Autowerke, als Präsidenten und Salvatore Persichetti von der Produktionsfirma

streicht Napoleon bei Wenzler eine Büste seines Sohns, als er vom Scheitern des Entführungsversuchs erfährt.

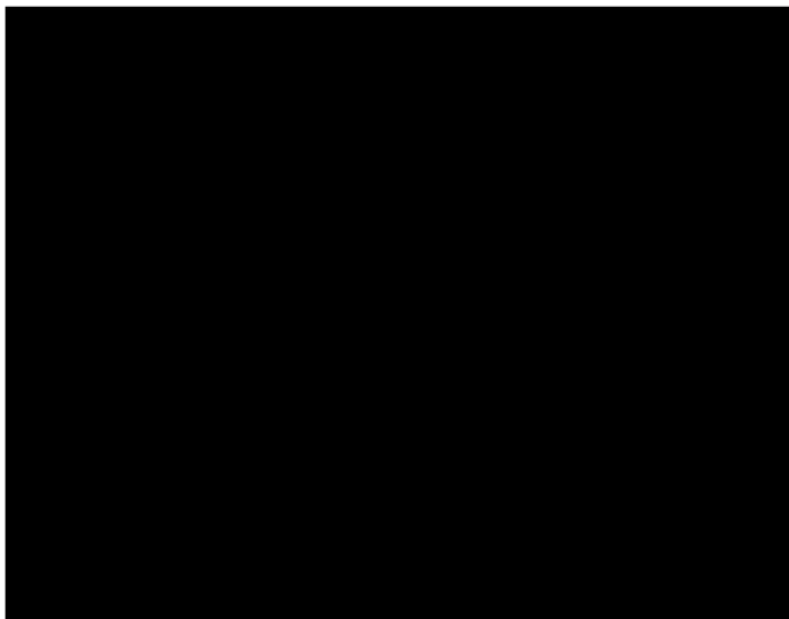
⁹ Vgl. Werner Krauß: *Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt*. Stuttgart 1958, S. 157 f. Angeblich bekam Krauß von Mussolini gar „persönliche Anweisungen, wie er die Rolle zu spielen habe“, so – ohne Quellenangabe – Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film, 1938–1945*. Düsseldorf 1987, S. 567.

¹⁰ L'attore Werner Krauss sollecita un'udienza dal Duce. In: *La Stampa*, 26.4.1933.

¹¹ Vgl. Il feace: Il successo di „Campo di Maggio“. In: *La Stampa*, 9.6.1933 sowie „Campo di maggio“ in un film a passo ridotto. In: *La Stampa*, 20.6.1933. Der erste Artikel nennt Marcello Halfon und einen Herrn Kotlik als Urheber von 9,5mm-Aufnahmen von der Wiener Aufführung; der zweite Artikel nennt Eva Weinberger als Regisseurin von 16mm-Aufnahmen.

¹² Segni di ripresa – A Torino. In: *La Stampa*, 6.6.1933.

¹³ Für einen Vergleich der Produktionsgeschichten von CAMPO DI MAGGIO / HUNDERT TAGE und CONDOTTIERI vgl. Fabian Tietke: Co-produzierte Widersprüche. Die deutsch-italienischen Historienfilme CAMPO DI MAGGIO, HUNDERT TAGE und CONDOTTIERI. In: Francesco Bono, Johannes Roschlau (Hg.): *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*. München 2011, S. 57–68.



Napoleon (Werner Krauß) auf der Verfassungsfeier (Deutsche Kinemathek)

Fono-Roma als Vizepräsidenten gegründet. Im gleichen Zug wurden erneut die Aufnahme der Arbeiten an *CAMPO DI MAGGIO* vorangekündigt.¹⁴

Die ersten Meldungen auf deutscher Seite über konkrete Schritte zur Verfilmung des Theaterstücks erschienen im August 1934. Laut Verleihanzeige der Rota-Film war Artur Robison als Regisseur vorgesehen; Thea von Harbou sollte das Drehbuch liefern, produziert werden sollte der Film vom Consorzio Vis und der Rota gemeinsam.¹⁵ Regisseur und Drehbuchautor wurden wohl kurz danach noch gegen Franz Wenzler bzw. Karl Vollmöller ausgetauscht.

Die Dreharbeiten begannen im September 1934 in Italien, wurden dann auf Elba fortgesetzt und endeten Mitte Februar 1935; als besonders langwierig erwiesen sich die Aufnahmen für die Schlacht von Waterloo.¹⁶ Wenzler wurde erstmals am

¹⁴ Vgl. Forzano girerà „Giulio Cesare“ e „Campo di Maggio“. In: *La Stampa*, 19.12.1933.

¹⁵ Verleihanzeige der Rota-Film. In: *Film-Kurier*, 17.8.1934.

¹⁶ Zu den Dreharbeiten vgl. Gastone Bosio: Si lavora nei canteri romani. In: *La Stampa*, 18.9.1934; Il film „Campo di Maggio“. Masse attrezzisti e tecnici iniziano il lavoro all'Isola di Elba. In: *La Stampa*, 19.10.1934, U.C.: Si gira „Waterloo“. In: *Corriere della Sera*, 28.11.1934, A Tirrenia. In: *La Stampa* 13.11.1934, Gastone Bosio: Nei canteri romani. In: *La Stampa*, 19.2.1935, Mussolini's Honderd Dagen. In: *Het Vaderland*, 12.2.1935 (Abendausgabe).

22. Oktober 1934 als Regisseur der deutschen Fassung genannt.¹⁷ Erst ab diesem Zeitpunkt kann eine deutsche Präsenz bei den Dreharbeiten angenommen werden. Bis Anfang 1935 scheint neben der italienischen und der deutschen Version auch eine englische Version geplant gewesen zu sein.¹⁸

Italienischer Barock und preußische Prüderie. Beide Versionen unterscheiden sich deutlich vom Theaterstück – vor allem in Handlungsverlauf und Dauer (die Weimarer Bühnenfassung von 1932 hatte eine Länge von vier Stunden). Die Filmhandlung setzt auf dem Wiener Kongress von 1814/15 ein, wo gerade über den Ort von Napoleons Verbannung debattiert wird. Dargestellt wird das als Nachtreen gegen den gestürzten Kaiser, wobei die Generäle Blücher und Wellington die positive Kontrastfolie zum Gehabe der Diplomaten bilden.

In der Verbannung auf Elba entschließt sich Napoleon, eine Landung in Frankreich vorzubereiten, die dann in Antibes am 1. Februar 1815 stattfindet. Ihr folgt der Marsch auf Paris. Geschickt werden hier dem Vormarsch Napoleons die Hilflo-sigkeit des dekadenten französischen Königs und der Diplomaten sowie das Intrigieren Fouchés gegenüberstellt. In Paris angekommen, unterbreitet Napoleon dem Wiener Kongress ein Friedensangebot. Nach dessen Zurückweisung wendet er sich zum Schlag gegen die preußische Armee.

Kernstück beider Filme ist die Schlacht von Waterloo, die ein Viertel der Gesamtlänge einnimmt. Nach Napoleons Niederlage rücken seine Auseinandersetzung mit dem Parlament und die Intrigen Fouchés ins Zentrum. Am Ende steht die endgültige Verbannung nach St. Helena.

HUNDERT TAGE konzentriert sich wesentlich stärker auf die Haupthandlung als die längere italienische Version, die eine Reihe ausschmückender Szenen und Nebenhandlungen enthält, Nebenfiguren einführt und Szenen ausspielen lässt.¹⁹ Ein Beispiel: Die Vorbereitungen der Ballett-Tänzerinnen auf dem Wiener Kongress inszeniert CAMPO DI MAGGIO filmisch mit einem 360° Schwenk aus dem Blickwinkel eines Voyeurs. Im deutschen Film fehlt das ebenso wie eine Nebenhandlung mit einem napoleonischen Spitzel. Wo Forzano zur Zote neigt, bleibt Wenzler betont prüde, etwa, wenn Metternich auf dem Wiener Kongress süffisant Napoleons Briefe an seine Frau verliest. In der deutschen Version beschränkt man sich auf ein Scherzen über Napoleons Bitte, ihm seinen Sohn nach Paris zu senden; das Verlesen der Briefe findet gegen den Protest Blüchers statt. Zur stärkeren Stringenz bei Wenzler trägt auch bei, dass er wiederholt Titelblätter von Zeitungen einblendet, die die wichtigsten Ereignisse hervorheben, wenn er von Napoleons Vormarsch erzählt.

¹⁷ Vgl. Sandro Faresi: *L'isola d'Elba rivive l'epopea napoleonica*. In: *La Stampa della Sera*, 22.10.1934.

¹⁸ Vgl. die Anzeige des Produktionskonsortiums VIS in: *Lo schermo*, Nr. 1, 1935, S. 2.

¹⁹ Trotz weitgehend gleichem Handlungsablauf betrug die Zensurlänge von CAMPO DI MAGGIO 2.820 Meter und die von HUNDERT TAGE 2.437 Meter.

Die Neigung zur Ausschmückung wird in der italienischen Version durch das Bemühen aufgefangen, längere Einstellungen zu vermeiden. In der Montage weist sie mehr Schnitte auf als die über weite Strecken theaterhaft wirkende deutsche Version. Die Wahl der Einstellungsgrößen verdeutlicht den Unterschied. So versuchen die Kameramänner Carlo Montuori, Anchise Brizzi und vor allem Ubaldo Arata, bei den Schlachtaufnahmen von Waterloo für *CAMPO DI MAGGIO* in langen Montagesequenzen aus teils extremen Nahaufnahmen und tiefen räumlichen Aufnahmen mit klar erkennbarem Hintergrund und unscharfem Vordergrund prägnante Bilder für die Schlachtwirren zu finden. Dagegen ist Wenzler in *HUNDE TAGE* um Klarheit bemüht und reduziert bei seiner Bearbeitung des vorliegenden Materials die Zahl der Einstellungen stark. Bemerkbar machen sich hier Forzanos Montageerfahrungen aus *CAMICIA NERA* (1933). Während Wenzler wie in seinem Vorgängerfilm *HANS WESTMAR* (1933) eher dem klassischen Erzählkino verhaftet blieb, versuchte Forzano, eine hanebüchene episodenhafte Handlung in der Montage mit dokumentarischem Material zu einer paradigmatischen Erzählung vom Aufstieg des italienischen Faschismus zu versöhnen.

Der doppelte Napoleon: Krauß und Racca. Neben Abweichungen im Detail fällt besonders das unterschiedliche Spiel von Corrado Racca und Werner Krauß, den beiden Napoleon-Darstellern, auf. Das unterschiedliche Rollenverständnis lässt sich besonders gut an der Szene ablesen, die Napoleon einführt: Auf einem Felsen stehend, blickt er von Elba aufs Meer, sinnierend in der italienischen Version, posierend in der deutschen Version – Letzteres ein Bildmotiv, das durch Gemälde und Stiche bekannt ist und die Ikonografie Napoleons mitgeprägt hat. Nachdem ihm ein Colonel von den Ereignissen beim Wiener Kongress berichtet hat, entschließt er sich zur Landung in Frankreich. In der deutschen Version ist diese fast durchweg halbnah fotografierte Szene mit Napoleon und dem Colonel wie folgt aufgebaut: Wir sehen Napoleons Hut – einen Zweispitz – von hinten, langsam hebt sich der Kopf. Dann der Schnitt auf den Colonel und zurück auf Napoleon, nun von vorne. Er deklamiert. Jeder Satz ist klar abgetrennt. Krauß schreit beinahe gegen das Meer an. Die einzige Bewegung ist eine Drehung seines Kopfes erst nach rechts und dann nach links zurück zum Colonel. Schnitt auf Napoleon und den Colonel in amerikanischer Einstellung: Napoleon steht über ihm auf dem Felsen und ist bis zu den vom Uniformmantel verdeckten Knien zu sehen, während vom Colonel nur der Oberkörper im Bild erscheint. Schließlich geht der Colonel ab und Napoleon zu seinen Offizieren.

Ganz anders die Rollenauffassung Raccas und deren Inszenierung durch Forzano: Zwar führt die italienische Version Napoleon auch zuerst durch seinen Hut ein, verwendet aber neben halbnahen und wenigen amerikanischen auch markante nahe Einstellungen. So wirkt die Distanz zwischen Napoleon und dem Colonel weniger groß, weil sowohl das Gesicht des Colonel wie der Hut Napoleons in Nahaufnahmen zu sehen sind. Napoleon steht hier mit den Händen in den Manteltaschen an den Felsen gelehnt und instruiert mit gedämpfter, nachdenklicher

Stimme, halb sinnierend, den Colonel. Racca legt die Hände an den Felsen, seine Stimme wird lauter, er empört sich, steckt dann aber gleich wieder die Hände in die Taschen und wendet sich dem Colonel zu. Es folgt erst eine Nahaufnahme und dann eine amerikanische Einstellung Napoleons, nun mit dem unterhalb von ihm stehenden Colonel. Dieser küsst Napoleons Hand und geht nach Bildrechts ab. Napoleon schaut ihm nach und lässt dann nachdenklich den Kopf sinken. Eine Totale zeigt den Colonel im Ruderboot, eine amerikanische Einstellung Napoleon am Felsen. Napoleon ruft dem Colonel hinterher. Schnitt auf die Totale mit dem Ruderboot, dann zurück auf Napoleon am Felsen. Napoleon geht mit Schwenk nach links ab.

Während bei Krauß jede Bewegungsphase in einer festen Pose endet, während er keinerlei Verbindung mit dem Untergebenen eingeht, ihm keine Nähe gewährt, inszeniert die italienische Version Napoleon nachdenklicher, zögernder, mit Bewegungen, die im Nichts enden, etwa, wenn er dem davonfahrenden Boot hinterherhruft. Krauß' Napoleon kultiviert durchgehend einen Hang zur Pose, ist viel stärker der Emotionalität seines Umfeldes enthoben, ist stärker Führer, gleicht mehr einem faschistischen Idealbild.

Trotz der unterschiedlichen Rollenauffassungen gleichen sich beide Napoleon-Figuren bis in Details. Am auffälligsten ist dies in den Szenen am Vorabend der Schlacht von Waterloo: Krauß und Racca verrichten dieselben Tätigkeiten, benutzen dieselben Gesten. Anders als Racca lacht Krauß jedoch nicht über sich selbst, als er sich mit regennassem Schlapphut im Spiegel sieht. Während sich Racca über die Verformungen seines Huts amüsiert, verkündet Krauß bierernst: „Was der Regen aus meinem Hut gemacht hat. Ich seh ja aus wie ein Räuber.“ Während der starre und steife Napoleon von Krauß der Masse enthoben ist, wirkt Raccas Figur bei aller Heroik tragischer, menschlicher, dem Bad in der Menge zugeneigter.

Tremblez, tyrans! Wie das Spiel des Protagonisten unterscheidet sich auch die Musik beider Versionen. Zwar war der gebürtige Italiener, aber damals schon seit Jahrzehnten in Deutschland tätige Giuseppe Becce für die Musik beider Versionen verantwortlich, doch sind die Tonsuren vollkommen verschieden. Die italienische Version setzt Musik recht sparsam ein; wo sie dies tut, orientiert sie sich vor allem an der italienischen Romantik. Die deutsche, mit viel mehr Musik unterlegte Version ist dagegen vom Spiel mit wiederkehrenden Motiven geprägt, darunter oft Marschrhythmen.

Außerdem kennzeichnet die Musik von Becce und Ernst Hanfstaengl (dessen genaue Funktion unklar ist) für HUNDERT TAGE der Einsatz von gesungenen Liedern bzw. deren Melodien; sie dienen einer pathetischen Steigerung der Musik. Während in der deutschen Fassung in zentralen Szenen wie beim Ablegen der Flotte Napoleons von Elba oder beim Zug der Soldaten in die Schlacht von Waterloo immer wieder gesungen wird, wird in der italienischen Fassung ganz auf Gesang verzichtet. Zudem greift Becce an zwei Stellen auf Motive aus der Marseillaise

zurück: Zuerst beim „Marsch auf Paris“, um den patriotischen Wallungen der Anhänger Napoleons Ausdruck zu verleihen; dann bei der Erschießung des Bataillons von Marschall Ney; hier bricht die Marseillaise ab, sobald der kaiserliche Adler sinkt, und wird von gedämpfter Musik abgelöst.²⁰ In der italienischen Version fehlen gesungene Lieder dagegen ganz.

Neben den filmästhetischen und schauspielerischen Unterschieden gibt es auch eine Reihe von deutlich politisch motivierten Eigenheiten der Versionen. So vermeidet HUNDERT TAGE den Bezug auf das Marsfeld, den sowohl das italienische Theaterstück wie der Film im Titel tragen, weil die Autoren Wenzler und Karl Vollmöller sich für das damit verbundene antik-plebejische Moment – die Volksversammlung auf dem Marsfeld – offenbar nicht so interessierten wie Mussolini und Forzano.²¹

Ebenfalls verzichteten Wenzler und Vollmöller auf alle kruden Ideologeme der *italianità*: Es fehlen in der deutschen Version Napoleons Monolog vor der Landung, in dem er erklärt, er müsse „Italien erwecken und es in einer einzigen Nation vereinen“, und sein anschließender (nur aus Sicht Mussolinis logische) Satz, „Rom ist noch immer die Herrin der Welt“. Gestrichen wurde auch Napoleons Wunsch nach der Verbannung nach St. Helena, er möchte irgendwann einmal die „Küste der Toskana“ wiedersehen, „aus der unsere Rasse stammt“. Mussolinis Interesse am Europagedanken Napoleons findet in CAMPO DI MAGGIO kurz vor Ende des Films in einer als Schlussmonolog angelegten Rede im Kreis seiner Anhänger Ausdruck. Auch hier hat Wenzler gekürzt und umgedeutet: An die Stelle der Melancholie des geschlagenen Napoleon in CAMPO DI MAGGIO tritt in HUNDERT TAGE ein fanatischer Weckruf.

Die prägnanteste Akzentverschiebung der deutschen Version betrifft jedoch die Rolle Blüchers und der Preußen, am deutlichsten in den unterschiedlichen Szenenfolge zum Ende der Schlacht von Waterloo: In CAMPO DI MAGGIO findet das Zusammentreffen von Blücher und Wellington vor dem Tod Neys statt; die Schlacht endet mit dem Abgang Napoleons vom Schlachtfeld. HUNDERT TAGE hingegen zeigt das Zusammentreffen der beiden Feldherren nach dem Tod Neys und wertet es so auf. Hier beendet das Eintreffen Blüchers schlagartig alle Kampfhandlungen. Unterstrichen wird die entscheidende Rolle der preußischen Armee durch eine Szene, die dem Zusammentreffen der beiden Feldherren folgt: Sie zeigt

²⁰ Das Schlussbild der deutschen Version ist mit dem Ende des ersten Satzes von Beethovens *Eroica* unterlegt, obwohl Becce erklärt hatte, warum er *nicht* auf diese Symphonie zurückgreifen wollte. Vgl. Dr. Becce und seine Musik zu „100 Tage“. In: *Film-Kurier*, Nr. 63, 15.3.1935.

²¹ Statt vom „Campo di maggio“, vom Marsfeld, spricht Krauß an einer Stelle von der „Verfassungsfeier“. Es zählt zu den Ironien der Filmüberlieferung, dass die Aufnahmen dieser Feierlichkeiten in der deutschen, nicht aber in der italienischen Version enthalten sind. Ab 1938 entstand auf dem Gelände der Nürnberger NSDAP-Reichsparteitage auch ein „Märzfeld“ für Aufmärsche der Wehrmacht.

einen Feldgottesdienst; zu hören ist das Kirchenlied *Großer Gott, wir loben Dich*, zu sehen eine im Wind flatternde preußische Regimentsfahne.

Ein letzter auffälliger Unterschied betrifft das Ausstellen von Gewalt. In der italienischen Version platzt einem der Soldaten, die sich mit Ney erschießen lassen, die Schädeldecke weg, und ein Schwall Blut läuft die Stirn des Soldaten hinunter. Die deutsche Version enthält nichts davon, möglicherweise aus Rücksichtnahme auf die deutsche Zensur. Ähnliches lässt sich beobachten an einer Szene mit dem Meldereiter, den Napoleon zu Beginn der Schlacht von Waterloo zu Grouchy schickt: Die Aufnahmen von Kanonenschüssen auf dem Weg des Reiters sind identisch, während der Einschlag einer Kanonenkugel offenbar zeitgleich aus zwei verschiedenen Kameraperspektiven gefilmt wurde. Grundlegend unterschiedlich sind dann die Bilder des getöteten Meldereiters. Auch er ist in der italienischen Version blutüberströmt; in der deutschen Version ist dagegen kein Tropfen Blut zu sehen.

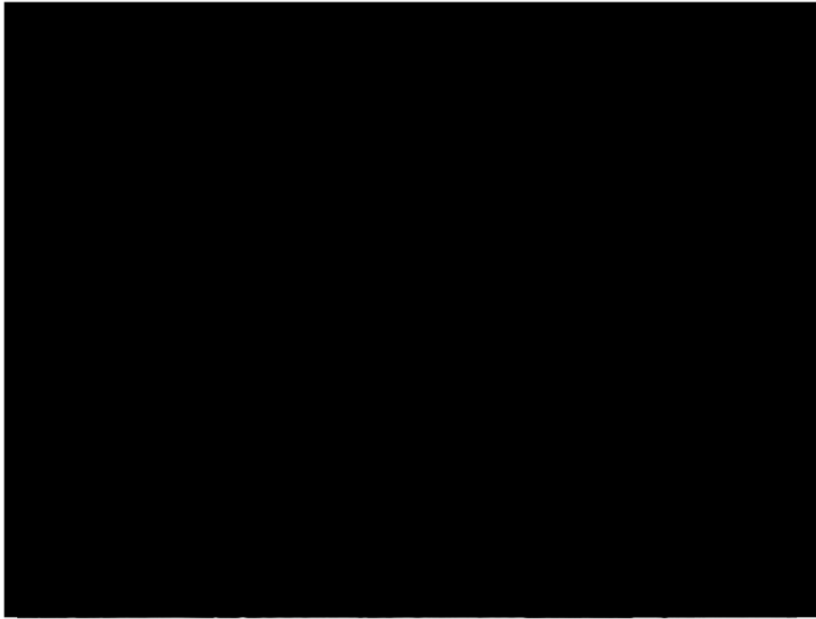
Die Rezeption von CAMPO DIE MAGGIO und HUNDERT TAGE. Die Premiere von CAMPO DIE MAGGIO fand am 4. März 1935 in Rom statt, die von HUNDERT TAGE am 22. März in Berlin im Capitol am Zoo.²² Die Reaktion der deutschen Presse war durchwachsen. So kritisiert der *Film-Kurier*, der Film sei „ein gespielter Bilderbogen, ein Querschnitt [...] durch sich selbst“, hält dem Film dann aber doch die Bedingungen seiner Entstehung zu gute: „eine neue Atelierwelt in Oberitalien, frisch zusammengefügte Mitarbeiter“. Zwar bekommt Wenzler Lob, doch wird bemängelt, dass „man [...] auch nicht eine Ahnung zulässt, daß hinter Blücher ein Volk steht, aufsteht und ein Sturm losbricht“.²³ Laut *Kinematograph* sei Wenzler die Aufgabe geglückt. „Die Zuschauer klatschten schon mitten in das Spiel hinein und zeigten ihre Dankbarkeit zum Schluß durch starken Beifall.“²⁴

Auch in der deutschsprachigen Schweiz wurde HUNDERT TAGE ausgewertet, worauf die Nennung der Firma Etna Film Co. AG, Luzern im Vorspann der im Bundesarchiv-Filmarchiv überlieferten Kopie schließen lässt. Auch ist eine intensive Auswertung der deutschen Version durch den Tobis-Verleih in den Niederlanden

²² HUNDERT TAGE lief bereits vor der Berliner Premiere am 15.3.1935 in Hamburg in der Schauburg St. Pauli. Vgl. Hamburg meldet. In: *Film-Kurier*, Nr. 63, 15.3.1935. Goebbels sah den Film, den er fälschlicherweise „Napoleon“ nannte, am 14.3.1935. Er notierte: „[...] hohles Pathos. Keine Natur. So sehen Helden nicht aus.“ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I: Aufzeichnungen 1923–1941. Band 3/I: April 1934 bis Februar 1936*. Hg. v. Elke Fröhlich. München 2005, S. 199. Außerdem wurde der Film der Presse am 18.3.1935 in Berlin von Ernst Hanfstaengl vorgestellt, der die Oberaufsicht von HUNDERT TAGE innehatte und Chef der Auslandspresseabteilung der NSDAP war. Vgl. „100 Tage“ vor der Presse. In: *Film-Kurier*, Nr. 66, 19.3.1935.

²³ Hundert Tage. In: *Film-Kurier*, Nr. 70, 23.3.1935.

²⁴ *Kinematograph*, 28.3.1935. Über Wenzler schreibt Werner Krauß in seiner Autobiografie: „[F]ür die deutsche Fassung hatten sie einen netten, aber unfähigen jungen Mann genommen“. Ders.: *Das Schauspiel meines Lebens*, S. 171.



Napoleon (Werner Krauß) mit seinem Kriegsminister Davout (Hans Adalbert Schlettow) (Deutsche Kinemathek)

nachweisbar.²⁵ Dort fiel dem Kritiker von *Het Vaderland* auf, „dass im Vergleich zu Napoleon dieser Fouché [gespielt von Gustaf Gründgens] als Filmfigur große Qualitäten hat: der Darsteller ist nicht an die hohlen Phrasen und Ideologien gebunden, die Werner Krauß als Napoleon mitschleppen muß.“ Zum Schluss vergleicht er den Film mit Abel Gance' *NAPOLEON* (1927/1935) und konstatiert, dass dieser Film „frischer und origineller“ sei als die Filme Forzanos und Wenzlers.²⁶

Ähnlich wurde *CAMPO DI MAGGIO* von der italienischen Kritik aufgenommen. Etwas gewunden schreibt die von Mussolini gegründete Zeitung *Popolo d'Italia*: „Zu sagen, dass ein solches titanisches Unternehmen vollkommen gelungen sei, ist vielleicht nicht genau. Aber es reicht auch zu sagen, dass es wenigen Regisseuren

²⁵ Aufführungen sind belegbar für Rotterdam (26.7. bis ca. 2.8.1935 im „Lumière“), Den Haag (ab 23.8.1935 im „Odeon“; ab 17.9.1935 im „Casino“), Amsterdam (ab 13.9.1935 im „Roxy“), Groningen (ab 27.9.1935 im „Luxor“), Maastricht (ab 27.9.1935 im „Palace“), Utrecht (30.10.1935 in „Scala“). Vgl. den Eintrag zu *HUNDERT TAGE* in der Datenbank *Cinema Context*, <http://www.cinemacontext.nl> (10.10.2013).

²⁶ *Honderd Dagen van Napoleon*. In: *Het Vaderland*, 24.8.1935 (Übersetzung des Autors). Unklar ist, ob sich der Kritiker hier auf die *NAPOLEON*-Version von 1927 bezieht oder auf die nachvertonte Fassung, die 1935 in die Kinos kam.

gelingen wäre. Im Übrigen ist der ungeheure Versuch, den Giovacchino Forzano der italienischen Filmkunst hat gelingen lassen, nicht zu vergessen und man muss ihm dafür dankbar sein.“²⁷

Außerhalb Italiens wurde *CAMPO DI MAGGIO* wohl am intensivsten in Frankreich ausgewertet und zwar unter dem Titel *LES CENT JOURS* (und versehen mit dem Zusatz „Napoleon vue par Benito Mussolini“). Bereits ab Mitte April 1935 lief drei Wochen lang eine untertitelte Fassung in der Pariser Ciné-Opera; als der Film Ende November erneut für eine Woche im Pariser Rex auf dem Programm stand, scheint schon die synchronisierte Fassung im Einsatz gewesen zu sein, die nach dem Erfolg der untertitelten Fassung hergestellt worden war.²⁸ Die Presse war nicht durchweg erbaut. So hieß es in *Esprit*: „Warum zum Teufel, glaubt Herr Mussolini an das Talent des Herrn Forzano? Dieser toskanische Sardou könnte den Tod des italienischen Kinos bedeuten.“²⁹

Weitere Aufführungen sind für Lausanne, Algier und New York belegt.³⁰ Bedenkt man, dass der italienische Überfall auf Äthiopien genau in den Zeitraum der französischen Auswertung fiel, erstaunt die starke Rezeption von *CAMPO DI MAGGIO* in Frankreich. Dass darin die Figur Napoleon als ein Akteur der europäischen Geschichte auftrat, war sicher ein Faktor, weshalb der Film auch im Ausland und speziell in Frankreich interessant erschien.

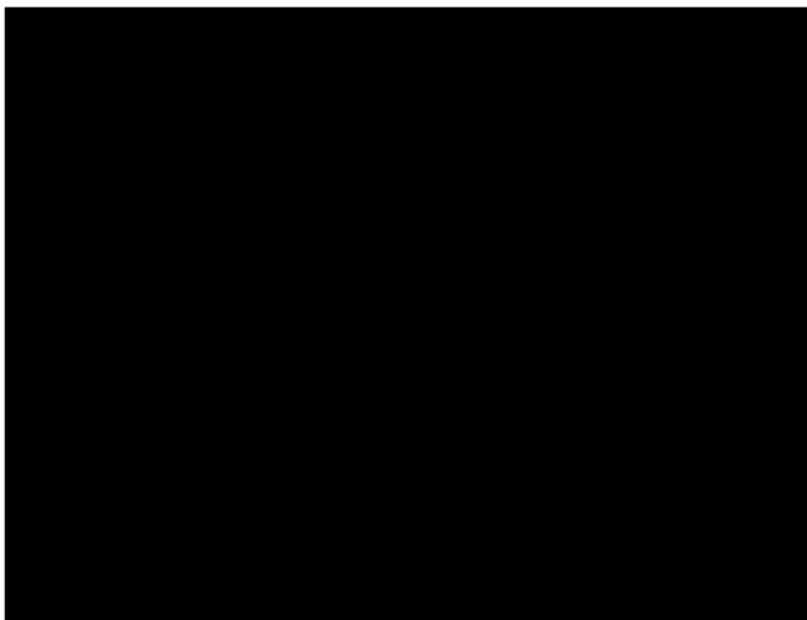
Warum Napoleon? Weder mit Blick auf die Politik- noch auf die Filmgeschichte Italiens und Deutschlands war es 1934 besonders naheliegend, einen nationalistischen Film mit Napoleon als Helden zu drehen. In Deutschland stand dem mit dem Genre des „Preußenfilms“ sogar eine ganze Tradition antinapoleonischer Filme entgegen. Diese handelten von einem „aufgezwungenen Abwehr-

²⁷ Dino Falconi: Primi visioni. In: *Popolo d'Italia*, 6.3.1935. Abgedruckt in: Gianfranco Casadio: *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931–1943)*. Ravenna 1989, S. 32–33, hier S. 33. Daten zur Auswertung des Films in Italien liegen nicht vor. Übersetzung aus dem Italienischen vom Autor.

²⁸ Ausgewertet wurde die Kinoseite „Films par ordre alphabétique“ in *La Semaine de Paris* im Zeitraum 19.4. bis 30.5.1935 sowie 29.11. bis 5.12.1935. Vermutlich lief der Film deutlich länger; vgl. den Hinweis in *Lo schermo*, 1.1.1936, S. 44. Der Hinweis auf die Herstellung einer synchronisierten Fassung in *Journal des débats*, 22.8.1935.

²⁹ *Les Arts*. In: *Esprit*, Nr. 37, 1.10.1935.

³⁰ Zur Vorführung einer untertitelten Fassung in Lausanne (1.–7.11.1935) vgl. die Liste von Rié Kitada in: *CineMagaziNet*, Nr. 4, 2000, <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN4/kitada.files/Annexe%202.htm> (10.10.2013). Zur Vorführung in Algier im Dezember 1935 im „Regent“ und Januar 1936 im „L'Empire“ vgl. J.D.: Regent. Les cent jours. In: *Les Spectacles d'Alger*, Nr. 49, 4.12.1935 und Gydets: L'Empire. Les cent jours. In: ebd., Nr. 4, 22.1.1936. Zur erneuten Vorführung in Paris im Februar 1936 im „Auteuil-Bon Cinéma“ und im März 1936 im „Saint-Denis und Ornano“ vgl. *La Semaine de Paris*, Nr. 716, 14.2. bis 20.2.1936 und ebd., Nr. 719, 6.3. bis 12.3.1936. Zur New Yorker Vorführung im „Cine-Roma“ vgl. H.T.S.: Two From Abroad: „One Hundred Days of Napoleon“ [...]. In: *The New York Times*, 14.9.1936.



Marie-Louise von Österreich (Rose Stradner), Napoleons Ehefrau, mit ihrem Geliebten Graf von Neipperg (Alfred Döderlein) in Wien (Deutsche Kinemathek)

und Selbstbehauptungskampf“ und forderten wegen „der tödlichen Bedrohung von außen [...] ein Opfern der Individualinteressen zugunsten der Einordnung in die Gemeinschaft und die Unterordnung unter eine lenkende und befehlende Autorität“, so Irmbert Schenk. „Die Tugenden sind folglich soldatische, männergesellschaftliche der Pflichterfüllung, des Kampfes – unter Einschluß der Todesbereitschaft.“³¹

HUNDERT TAGE stellt sich vor allem in den Szenen mit Blücher durchaus in diese Traditionslinie, legt den Schwerpunkt jedoch auf die Gegenüberstellung von soldatischen Männern und zivilen, diplomatischen „Schwätzern“. Diese Gegenüberstellung ist dem Film wichtiger als die nationale Konkurrenz. Andererseits musste der Film Napoleon in eine positiv besetzte Führerfigur umdeuten, in einen Befreier von der „Besetzung durch den Parlamentarismus“. Wenzler versuchte, die Handlung des Films mit der nationalistischen Erzählung vom deutschen Freiheitskampf gegen die napoleonische Besetzung in Einklang zu bringen und zugleich auch einen nationalsozialistischen, gegen die Republik

³¹ Irmbert Schenk: Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung. In: *montage AV*, Nr. 2, 1994, S. 73–98, hier S. 75.

gewendeten Führerfilm zu drehen. Die Umdeutung der Napoleon-Figur sichert er ideologisch ab, indem er HUNDERT TAGE zu einem Bewegungsfilm macht, in welchem sich eine wachsende Zahl von Anhängern um die Fahne Napoleons schart. Insgesamt bleibt dennoch zu konstatieren, dass der Bezug auf Napoleon in der italienischen Version vor dem Hintergrund der Europapolitik des italienischen Faschismus Mitte der 1930er Jahre einleuchtender erscheint als in der deutschen Version.

Festzustellen ist außerdem, dass der auf Ideen von 1930–33 basierende Film über eine revolutionäre Volksbewegung im nationalsozialistischen Deutschland des Jahres 1935 anachronistisch wirken musste, weil das Regime 1934 rabiat mit seiner revolutionären Vorgeschichte gebrochen hatte. Speziell aus nationalsozialistischer Perspektive dürften weitere Vorbehalte gegen einen Helden Napoleon existiert haben, der in HUNDERT TAGE am Ende scheitert und als historischer Verlierer dasteht, noch dazu als Verlierer gegen den Nationalhelden Blücher. So betrachtet, lässt sich die deutsche Beteiligung an dieser Koproduktion wohl weniger mit einer besonderen Vorliebe für den Napoleon-Stoff als mit der gewünschten Symbolwirkung auf politischer Ebene erklären, als Zusammenarbeit zweier faschistischer Staaten. Aus deutscher Perspektive war Italien schließlich das Mutterland des Faschismus und Mussolini damals ein großes Idol.

Giovacchino Forzanos CAMPO DI MAGGIO hatte es in mancher Hinsicht leichter als HUNDERT TAGE, weil – anders als in Deutschland – die Identifikation Mussolinis mit Napoleon im faschistischen Italien weit verbreitet war. Zudem bemühte sich Mussolini wiederholt, den Korsen Napoleon als Italiener zu vereinnahmen.³² Für die historische Fernwirkung der deutschen Version war es sicher auch nicht zuträglich, dass zahlreiche der Beteiligten in Ungnade fielen oder sich aus Deutschland absetzten. Regisseur Wenzler wurde 1936 aus der Reichsfilmkammer ausgeschlossen und verbrachte seine letzten sieben Lebensjahre in mehreren Exilstationen. Ernst Hanfstaengls Beziehungen zu Hitler waren zum Zeitpunkt der Premiere schon fast auf ihrem Tiefpunkt angekommen, 1937 setzte er sich endgültig aus Deutschland ab. Drehbuchautor Karl Vollmöller floh 1939 in die USA. Der Darsteller Neys, Friedrich Gnaß, blieb zwar in Deutschland, wurde aber 1936 inhaftiert und zeitweilig aus der Reichsfilmkammer ausgeschlossen, Rose Stradner emigrierte 1937 in die USA und spielte 1937 an der Seite von Edward G. Robinson in THE LAST GANGSTER. HUNDERT TAGE ist ein Film, den man nur gegen seine zeitgenössische Rezeption wiederentdecken kann, ein Film ohne wirklich überzeugendes Sujet, eine Produktion, die von den sich formierenden Filmindustrien der beiden Länder überrollt wurde, an dem politisch zunehmend unliebsame Personen beteiligt waren und die Goebbels zum Gegner hatte. Ein Werk, das alle Zutaten für einen vergessenen Film mitbringt.

³² Vgl. etwa Mussolinis Besprechung der Napoleonbiografie von Louis Madelin unter der Überschrift „Italiano puro sangue“ in *Il popolo d'Italia*, 10.11.1934.

CAMPO DI MAGGIO³³

Italien 1934/35 / Produktionsfirma: Consorzio VIS, Rom / Regie und Drehbuch: Giovacchino Forzano, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Giovacchino Forzano und Benito Mussolini / Musik: Giuseppe Becce / Bildgestaltung („direzione fotografica“): Mario Albertelli, Augusto Tiezzi, Alexander von Lagorio / Kamera („operatori“): Carlo Montuori, Anchise Brizzi, Ubaldo Arata (Aufnahmen der Schlacht von Waterloo) / Schnitt: Giacinto Solito, Mario Bonotti (Mitarbeit) / Produktionsleitung: Ferruccio Biancini / Bühnenbild: Antonio Valente, Ezio Polloni / Assistenz: Athos R. Natali / Darsteller: Corrado Racca (Napoleon), Enzo Biliotti (Fouché), Augusto Marcacci (Talleyrand), Lamberto Picasso (Metternich), Emilia Varini (Laetitia), Rose Stradner (Marie Louise), Heinz von Cleve (Oberst Collet), Ernsto Marini (Ludwig XVIII.), Pino Locchi (Sohn Napoleons), Tänzerinnen aus dem Ensemble von Jia Ruskaja (Eugenija Borisenko)³⁴ / Vertrieb: E.N.I.C. / Zensur-Nr. 28.829, 28.2.1935, 2.820 m / Uraufführung: 4.3.1935 im Salone Ghersi, Rom / Auszeichnungen: Preis der CIDALC, des Comité International du Cinéma d'Enseignement et de la Culture³⁵
Kopie: Cineteca di Bologna, 35mm, s/w, Ton, 100 Minuten

HUNDERT TAGE

Italien, Deutschland 1934/35 / Produktionsfirma: Consorzio VIS, Rom / Regie: Franz Wenzler / Drehbuch: Karl Vollmöller, Franz Wenzler, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Giovacchino Forzano und Benito Mussolini / Musik: Giuseppe Becce / Musikalische Mitarbeit: Ernst Hanfstaengl / Liedtexte: Hedy Knorr / Kamera: Alexander von Lagorio / Schnitt: C. O. Bartning / Aufnahmeleitung: Kurt Heinz / Produktionsleitung: Ferruccio Biancini / Beratung und Oberaufsicht: Ernst Hanfstaengl / Darsteller: Werner Krauß (Napoleon), Gustaf Gründgens (Fouché), Eduard von Winterstein (Blücher), Peter Voss (Wellington), Alfred Gerasch (Talleyrand), Kurt Junker (Metternich), Elsa Wagner (Laetitia), Rose Stradner (Marie Louise), Heinz von Cleve (Oberst Collet), Ernst Legal (Ludwig XVIII.), Pino Locchi (Sohn Napoleons), Friedrich Gnaß (Ney), Egon Brosig, Ernst Behmer, Fred Döderlein (Neipperg), Peter Erkelenz (Lafayette), Fritz Genschow (Lucien), Ludwig Gerner, Fred Göbel, Ernst Gronau, Max Hochstetter, Eberhard Leithoff, Oskar Marion (Schaumburg), Paul Mederow (Grouchy), Leo Peukert, Josef Peterhans (Maréchal Soult), Arthur Reinhardt, Hans Ritter, Hans Albert von Schlettow (Louis-Nicolas Davout), Hans Schneider, Rudolf Schündler (Gaillard), Carl W. Tetting (Le Comte d'Artois), Hans Waschatko, Franz Zimmermann / Weltvertrieb der deutschen Fassung: Cine Allianz-Tonfilm GmbH, Berlin / Deutschland-Vertrieb: Rota-Film AG, Berlin / Zensur-Nr. 38.810, 12.3.1935, 2.437 m, Zulassung für Jugendliche ab 14. Jahre, feiertagsfrei / Uraufführung: 22.3.1935 im Capitol am Zoo, Berlin
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 2.390 m, 87 Minuten

³³ Filmografische Angaben nach Roberto Chiti, Enrico Lancia: *Dizionario del cinema italiano. I film. Vol. I - Dal 1930 al 1944*. Rom 1993, S. 55.

³⁴ Vgl. Bevil: Boccascena. Capolavori veri e falsi...?! In: *La Stampa*, 23.12.1934.

³⁵ Filmnieuws. In: *Het Vaderland*, 6.5.1935.