

## BEI DER UFA MACHTE MAN DAS SO ...

### KINO — DAS GROSSE TRAUMGESCHÄFT

#### 7. Fortsetzung

Über 100 fachmedizinische Lehrfilme entstanden unter den Händen von Kaufmann. Seine berühmtesten Filme, populär-wissenschaftlich erfaßt, wurden „Wege zu Kraft und Schönheit“, „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“ und der eindringliche Tuberkulose-Film „Die weiße Seuche“.

Durch eine systematische Werbearbeit unterstützte die Universum Film-A.G. ihre Naturwissenschaftler und Mediziner hinter der Kamera. Dicke Flugschriften wurden versandt, Vorträge vor Universitäten und Vereinigungen gehalten, Muster-Vorstellungen allerorten durchgeführt. Zu diesem Zweck wurde eine eigene „Schul- und Vortragsorganisation“ der Ufa eingerichtet.

Für diese Organisation holte Alexander Grau, der „Major“, sich Oskar Kalbus. Das kam so: Kalbus, Dr. phil., kam 1919 aus Rußland zurück, mit großen Rosinen im Kopf und dem festen Plan, noch seinen Dr. jur. zu machen. An Film dachte er überhaupt nicht. Eines Tages traf er einen Corpsbruder wieder. Das Wiedersehen wurde tüchtig gefeiert.

Zwischendurch erzählte der Freund, er habe einige Millionen Mark an einen Filmfritzen verliehen, an einen gewissen Richard Eichberg. Und mit plötzlicher Erleuchtung: „Fahr Du doch mal zu Eichberg und guck nach, was aus meinen Millionen geworden ist. Ich habe gar nichts mehr davon gehört.“

Kalbus tat es. Eichberg, damals noch unbekannt, aber schon unbescheiden, hatte eine eigene Filmfirma mit ansehnlichem Briefkopf; zwei Angestellte bevölkerten seine Büroräume. Der clevere Berliner Kalbus imponierte ihm. Er stellte ihn so-

fort ein, als dritten Angestellten, und verlieh ihm aus Repräsentationsgründen den Titel „Generaldirektor“.

Kalbus fand sich schnell im neuen Sattel zurecht. Um nebenbei Geld zu verdienen, schrieb er hintereinander fünfundsanzig Aufsätze über „Zeitfragen der Filmkunst“. Die Aufsätze waren gut lesbar, aber Dr. Kalbus lacht heute darüber: „Es war ausgesprochen Guano!“

Beim 19. Aufsatz bekam er einen Brief von der Ufa, von Herrn Grau. Der fand die Aufsätze ungeheuer interessant und engagierte Kalbus vom Fleck weg. Als „wissenschaftlichen Referenten“. Kalbus wurde Wanderprediger. Von Universität zu Universität reiste er und hielt — Ufa-vertragsgemäß — Vorträge über filmische Themen. Sein Aufstieg war nicht mehr aufzuhalten. Er baute die Kulturabteilung aus, leitete dann den Verleih aller Kultur-Großfilme der Ufa, übernahm schließlich alle Verleihfilialen des Ufa-Konzerns in Deutschland und im Ausland.

Weit in Deutschland wurde Kalbus bekannt, als er auf Wunsch von Reemtsma ein zweibändiges Werk „Vom Werden Deutscher Filmkunst“ schrieb. Das waren Alben, sorgfältig ausgestattet, in die eifrige Raucher von R 6 und Ova nach Tausch ihrer Bilderschecks Filmbilder einkleben konnten. Aber damit trat Kalbus 1937 kräftig ins NS-Fettnäpfchen. Denn in den Bänden leuchteten, so als ob „Der Mythos des XX. Jahrhunderts“ nie geschrieben worden sei, Bilder von jüdischen Regisseuren und Schauspielern, die das Hitler-Deutschland längst verlassen hatten.

Es gab großen Stunk. Schließlich kam die Gestapo mit einem Beschlagnahmefehl. Zum Glück zu spät. Kalbus hatte seine Filmbücher-Manuskripte beim Ver-

lag nicht termingerecht abgeliefert. Durch diesen Umstand war die Zahl der Vorbestellungen bei Reemtsma so groß, daß die Auflage gleich voll ausgeliefert und „vergriffen“ war. Eine zweite Auflage sollte nie erscheinen. Kleine Restbestände bei Auslieferungslagern ließ Himmler beschlagnahmen, ohne mit Goebbels gesprochen zu haben. Das bekam der kleine Filmdiktator in die falsche Kehle. Er verteidigte — zur allgemeinen Ueberraschung — Kalbus und sein Werk. So wurde „Der mit dem pulsierenden Herzen eines Wasserfloh“ (der alte Spitzname von Kalbus) zum Zankapfel zwischen den NS-Größen.

Goebbels siegte. Aber Kalbus wurde in den Zeitungen der SA und SS als „Judenverehrer“ gebrandmarkt, dem „die rassenfremden Elemente“ ein Denkmal in ihre Synagogen setzen würden.

Die Kulturfilmabteilung der Ufa richtete ihre Kameras auf alle Gebiete: Medizin, Chemie, Botanik, Zoologie, Biologie; man sah den arabischen Scheich im Zelt die Wasserpfeife rauchen, den Eskimo vor dem Iglu Lebertran trinken, die Kokken in der Schleimhaut umherwandern, die Trichinen das Schweinefleisch bevölkern.

Die Ufa brachte 1923 die ersten Filme heraus, die mit dem Tele-Objektiv aufgenommen worden waren. Dadurch gelangen herrliche Aufnahmen in freier Wildbahn. Schließlich entwickelten die Ufa-Laboratorien eine Fernbild-Kanone, mit der man auf eine Entfernung von mehr als fünfhundert Metern die scheuesten Tiere auf die Leinwand brachte. Dazu kamen Speziallinsen, mit denen man auch die Tierwelt der Dämmerungszeit und der Nacht dem menschlichen Auge erschließen konnte. Dachse, Fledermäuse und Uhus wurden Ufa-Stars.



Wie ein Wahnsinniger die Welt sieht: Krauss, Veidt, Dagover im „Kabinett des Dr. Caligari“

Immer waren die Kulturfilmer die Pioniere für die Ufa-Männer von der Spielfilmabteilung. Alle technischen Tricks, alle Neuerungen entstanden in den kleinen, unbeachteten Ateliers der Kulturabteilung.

Aber auch die Spielfilm-Produzenten versuchten sich auf neuen Wegen. Der Regisseur Dr. Robert Wiene inszenierte für die Ufa den ersten expressionistischen Film. Expressionismus war große Mode. Er bot für den Film ungeahnte Möglichkeiten. Der Film hieß „Das Kabinett des Dr. Caligari“. Sein Untertitel: „Wie ein Wahnsinniger die Welt sieht“.

Der „Caligari“-Film wurde in Deutschland zunächst nicht beachtet. Er kam nach Paris. Die Franzosen waren begeistert. Sie erklärten den Streifen zum „größten Werk der Filmkunst“. Seit dieser Zeit lebt „Caligari“ in allen Filmkunstbüchern der Welt weiter als ein Zeugnis revolutionärer Überwindung bisheriger Flimmerschablonen.

Es war ein psychologisch-mystischer Stoff, unheimlich im Inhalt, unheimlich in der Ausführung. Die Geschichte eines Magier-Arztes, der sich durch Hypnose einen Menschen völlig untertan gemacht hat und diesen sinnlos und kalt morden läßt. Da gab es Szenen von erregender Gruseligkeit: Wie Werner Krauß als Caligari seinen Hypnose-Mörder füttert, wie die Hände des Mörders mit Spinnenfüßern nach dem Opfer greifen, wie der Hypnose-Mörder mit den brennenden dunklen Augen (Conrad Veidt) schemenhaft durch die leeren Gassen streicht.

Das alles war in eine Szenerie gestellt, die so verwirrend und gespenstisch wie der Inhalt selbst war. Die Straßen, Plätze, Treppen, alle Wände, ja die Lampen und die Bäume sind gekrümmt, gebogen, unnatürlich zersplittert, winkelig und drohend. Es ist, als hätten alle Gegenstände Gesichter, so daß eine Filmvision des Verfolgungswahns entsteht. Maskenkunst, Beleuchtung und photographische Tricks gaben dem Film eine gefährliche Dichte.

Eifrig diskutierten die deutschen Zeitungen darüber, ob „Das Kabinett des Dr.



Bravo, das ist Disziplin  
Arzen von Cserépy

Caligari“ in Wirklichkeit ein Schlüssel film sei. Denn Caligari mit der teuflischen Macht des Bösen ist im Schlußbild des Films als Direktor des Irrenhauses zu sehen; in dem das blasse schöne Mädchen Jane seit vielen Jahren lebt. Die Geschichte des verbrecherischen Caligari erscheint im Film als Wahnvision des Mädchens.

Manche Kreise befürworteten ein Verbot dieses expressionistischen Films, weil sie in ihm einen Angriff gegen die Obrigkeit sahen. Aber man konnte nichts beweisen. Es war eine Frage der Auslegung. Und Robert Wiene schwieg zu seinem Film.

Die arme Irre, die mit hohen Schnürschuhen durch den Garten der Heil- und Pflegeanstalt trippelte, war eine junge Schauspielerin, die später der eleganteste Filmstar Deutschlands werden sollte: Lil Dagover

Martha Maria Lilitts, wie ihr Mädchenname richtig lautete, wurde in Madiven auf Java als Tochter deutscher Eltern geboren. Irgendwann in den 90er Jahren, man weiß es bei ihr nicht so genau. Sie ist ein ewig junger Star — mit regelmäßigen Gesichtsoperationen.

Mit siebzehn Jahren heiratete Lil den Weimarer Hofschauspieler Fritz Daghofer. Die Ehe war kurz. Aber seinen Namen behielt sie bis heute, in vornehmerer Abwandlung. Wiene holte sie zur Decla, wo ihr Erich Pommer, angetan von ihrer Schönheit, gleich einen Jahresvertrag in die Hand drückte. Den Vertrag übernahm die Ufa.

Der „Caligari“-Thriller sollte ein Experiment bleiben. Das einzig gelungene Experiment. Denn es war nur natürlich, daß viele andere Filmhasen sich nun in expressionistischen Purzelbäumen überschlugen. Die bekanntesten Caligari-Epigonen waren: „Genuine“, „Das Wachsfingerkabinett“, „Die Bergkatze“.

Für „Genuine“ schuf der Architekt Cesar Klein ein überladenes, bunt zusammengewürfeltes orientalisches Teppichmuster als Dekoration. Das war ein Bild von mißverstandenen Expressionismus, ein Bild wildester Verwirrung. Völlig aus der Form fallend mitten dazwischen Fern Andra als bildschönes Naturkind, das seine

jungfräulichen Liebreize spielen ließ. Der Film hatte beim Publikum schnell ausgespielt, denn diesen Stilsalat konnten selbst abgestumpfte Filmgaumen nicht genießen.

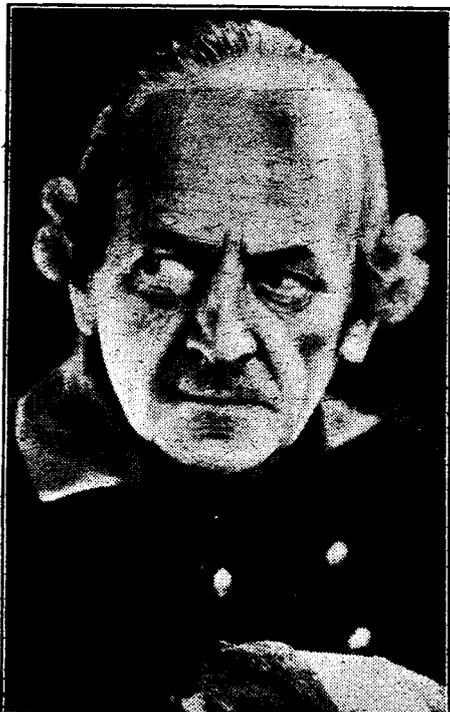
Ein ganz besonderer Film in der Klasse der Zelluloid-Experimente war „Nosferatu“. Da schlich ein Gespenst mit schaurig langen Krallen und gefährlichen, überhängenden Ratzzähnen über die Leinwand. Es war ein Triumph des Gruselns, mit allen technischen Feinheiten ausgestattet, wirksamer als die berüchtigt-berühmten Frankenstein-Filme Hollywoods.

Dr. Robert Wiene hatte mit „Caligari“ sein Pulver so ziemlich verschossen. Noch ein Filmversuch trug seinen Namen in die Diskutiertecken der Berliner Filmcafés: „INRI“.

Schon mehrmals hatte man versucht, das Leben Christi zu verfilmen. Aber nie war ein befriedigendes Werk daraus entstanden. Schwankend zwischen Frömmelerei und allzu großer Vermenschlichung des Gottessohnes waren alle Christusfilme untauglich gewesen. Wiene versuchte es 1924 mit einer Rahmenhandlung. Ein Mörder sieht ein Passionsspiel und wird durch die Leidensgeschichte Christi geläutert. Den Stoff hatte Wiene einer Erzählung von Peter Rosegger entlehnt, die Passion lief getreu der Handlungsfolge der synoptischen Evangelien ab. Von einfaltsreicher Schönheit, mütterlich, weich verklärt, war Henny Porten eine Madonna wie von Rafael gemalt. Von einfaltsreicher Schönheit, übermütig, kokettierend, später mit dicken Tränen Asta Nielsen als Sünderin Maria Magdalena. In der filmunmöglichen Rolle des Christus versuchte sich vergeblich der russische Emigrant Grigori Chmara, auch ein angetrauter Gatte der Nielsen. „INRI“ mißlang, trotz Werner Krauß als Pontius Pilatus, trotz Alexander Granach als Judas.

Robert Wiene brachte später keine bedeutenden Filme mehr hervor. 1938 starb er in Paris, ohne daß man Notiz von ihm nahm. Sein „Caligari“ aber gilt immer noch.

Drei Jahre nach Kriegsende hielten einige geschäftstüchtige Produzenten wieder einmal die Zeit für durchaus reif, die



Schön knochig ...  
Otto Gebühr: Fridericus



... auf der Leinwand  
Otto Gebühr: Schwiegermutter \*)

\*) In dem Lustspiel „Cäsar und Cleopatra“ von Heinz Klimm.

Zuschauer mit den lang vermißten patriotischen Filmen zu erfreuen. Zuerst brachte man die Tendenz auf Umwegen. Es erschien eine Reihe von Filmen aus dem Leben der Tänzerin Barberina. Die Barberina war Lyda Salmonova, erste Gattin Paul Wegeners. Sie fiel den Kritikern nicht besonders auf. Aber der Darsteller von Friedrich II. erhielt zeilenlanges Lob. Das war Otto Gebühr, der sich in Gebaren und Maske eine gute Alte-Fritz-Kopie zugelegt hatte. „Man hatte den Eindruck, daß das Standbild des großen Preußenkönigs in der Siegesallee Leben erhalten hätte“, schrieb eine Rechts-Zeitung begeistert.

Otto Gebühr hatte seinen ersten großen Erfolg errungen. Er war glücklich. Aber dieser Erfolg war für sein weiteres Leben bestimmend. Das Glück wurde ihm zum Fluch: Gebühr war fortan abgestempelt. Für Jahrzehnte war es sein Los, als Friedrich II. mit Windspielen durch den Park von Sanssouci zu wandern und aus der Schnupftabakdose des Alten Fritz sein Nikotin zu beziehen.

Es war Arzen von Cserépy, der die Gebühr-Maske als erster lohnend einsetzte. Mit geschicktem Steuern zwischen Patriotismus und Ablehnung der monarchistischen Ueberheblichkeit versuchte der Regisseur es allen recht zu machen. Da gab es eine Szene, die das gut verdeutlicht. Albert Steinrück als alter König läßt sich von der Wache melden. Die drei Soldaten stehen stramm. Da wird dem König schlecht, die Chargen bringen ihn ins Haus. Die drei Soldaten stehen stramm. Minutenlang. Bis dem König auf seinem Ruhebett einfällt: „Laßt doch die Kerle rühren!“

Dazu die Presse: Von links bejubelte man die deutliche Art, in der Cserépy den Kadavergehorsam der friderizianischen Epoche anprangerte: „Als Skelette würden die heute noch dastehen!“ Von rechts freute man sich, daß endlich einmal wieder Zucht und Ordnung gezeigt wurde: „Bravo, das ist Disziplin!“

Otto Gebühr hatte sich einen kleinen Bauch abgehungert, um seinen „Fridericus Rex“ schön knochig auf die Leinwand bringen zu können.

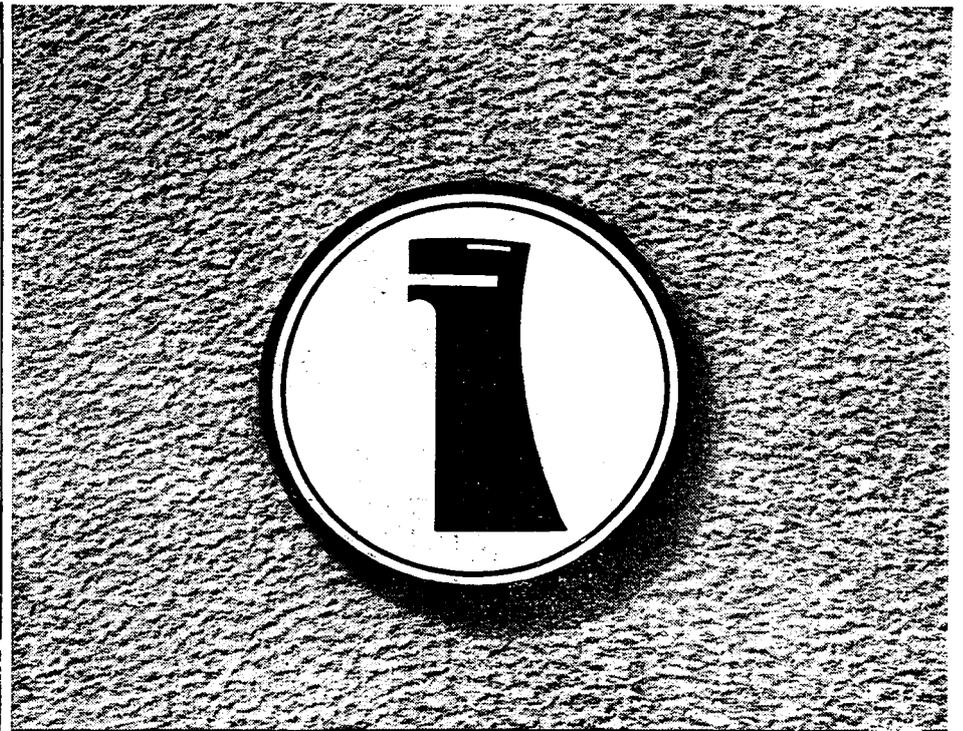
Cserépy hatte seinen Film ungeheuer sorgfältig vorbereitet. Für das historische Archiv war ein Mann geholt worden, der mit besonderer Sorgfalt die Geschichtsbücher studierte: Friedrich Sieburg. Er besorgte das Exerzierreglement, erforschte alle Einzelheiten der Preußenuniform und überwachte den stetig treuen Nachbau von Sanssouci.

Die Ufa übernahm den Cserépy-Film in ihren Verleih. Die Premiere im Ufa-Palast am Zoo wurde zu einem staatspolitischen Ereignis auffrisiert. Mit Reichswehruniformen, alten Häudegen-Gesichtern und Fahnen schmück.

Mit diesen Attributen wurde der Fridericus-Film in eine verhängnisvolle Richtung gesteuert. Es ist nach fast dreißig Jahren schwer zu entscheiden, ob die Ufa wirklich den größeren Teil der Schuld daran trug, daß dieser Film als anti-demokratisches Zugstück erster Ordnung mißbraucht wurde.

Tatsache ist, daß Regisseur Arzen von Cserépy, Ungar aus der Autobranche und obendrein „rassisch“ unklarer Abstammung, die Tendenz „nicht so eindeutig“ gemeint hatte. Tatsache ist, daß nach der Parademarsch-Premiere im Ufa-Palast am Zoo der Gebühr-Film von der Rechtsopposition für sich gepachtet und nach allen Regeln demagogischer Taktik ausgeschlachtet wurde.

Das „Berliner Tageblatt“ rief vergeblich nach einem Zensureingriff. Die staatlichen Stellen schiefen. Sie sahen nicht das poli-



# REEMTSMA OVA VIRGINIA



tische Wetterleuchten, oder sie wollten es nicht sehen.

Der sozialdemokratische „Vorwärts“ forderte zum Boykott des Films auf. Er kündigte an, „Fridericus Rex“ werde nicht über den Alexanderplatz hinauskommen, weil „aus dem Plunder der Kostüme, den verstaubten Perücken und den aus den Museen geholten Polstermöbeln zu stark die Monarchie stinkt.“ Vereinzelt kam es auch zu Demonstrationen. Aber häufiger passierte es, daß Fridericus-Vorstellungen zu „nationalen Gedenkstunden“ ausgenutzt wurden.

Es ist usus in der Filmbranche, früh entwickelt und heute noch so großen Erfolgen mit einem Schwarm von Filmen in der gleichen Manier oder mit ähnlichem Stoff nachzueifern. So war es auch Anfang der zwanziger Jahre. Friedrich II. kam serienweise. Also begann Otto Gebühr künstlerische Leidenszeit und finanzielle Freudenzeit.

Es war die Zeit, wo einige Biersäle angingen, von der „nationalen Wiedergeburt des deutschen Volkes“ zu tönen. Allerorten spürte man das Neuerstarke rechts-orientierter Gruppen. Diese Entwicklung warf ihre Schatten auch auf die Filmbüros.

Eine Firma hatte den Film „Kaiser Wilhelms Glück und Ende“ produziert. Wilhelm protestierte aus seinem holländischen Exil. Flugs wurde gegen diesen antimonarchischen Streifen von Amts wegen eine einstweilige Verfügung erlassen. Die Revolutionäre von 1918 und ihre gemäßigten Nachfolger hatten vergessen, die schwarz-weiß-rote Justiz in ihrem Sinne umzufärben.

Der Putschversuch des Herrn Generallandschaftsdirektors a. D. Kapp am 13. März 1920 hinterließ auch eine kleine Spur in der deutschen Filmgeschichte. Der Putsch mißlang, Kapp retirierte nach Schweden. Zurück blieben seine verdutzten Truppen. Ein ganzer Haufe arbeitsloser Revoluzzer saß in Döberitz.

Da räucherte just zu jener Zeit Reinhold Schünzel einen historischen Schinken: „Katharina die Große“. Nach einem Roman von Bob Erwin Lütjge, erschienen im Verlag Johannes Knoblauch. Lütjge schrieb nach seinem Roman auch das Drehbuch.

Schünzel und sein Autor brauchten 4000 Komparsen für die filmische Schlachterei im Siebenjährigen Krieg. Die Professionellen waren ihnen nicht soldatisch genug.

Da besann sich Lütjge auf die Marinebrigade des Herrn Kapp, die in Döberitz karges Brot aß und auf — nichts wartete. Dort fanden die Filmleute dann ihre 4000 Kämpfer und steckten sie in preußische und russische Uniformen. Die Kantinenkasse der Kapp-Kumpanen konnte mit 70 000 Mark rascheln. Die Inflation begann langsam.

Es lohnt sich mit Lütjge näher zu befragen; denn er, dessen Vornamen heute Bobby E. geschrieben werden, liegt mengenmäßig an der Spitze aller deutschen Filmautoren. Er kassierte Autorengagen für rund 100 Stummfilme und bald 90 Tonfilme. Oft allerdings nur als Mit- oder Uebersetzer. Er ist ein Alles- und Vielschreiber. Freunde sagen von ihm: „Bobby dampft in allen Gassen!“ In allen Sparten schreibender Tätigkeit hat sich der Gleiwitzer versucht:

Valeska Gert (damals Gerti Samosch und Feuilletoneuse über Modefragen) brachte den Nationalökonom. ehemaligen Leutnant der Artillerie und Kriegsberichterstatter beim Auswärtigen Amt zur Journalistik. Unter Leo Leipziger wand er dem „Roland von Berlin“ Kränze. Als Reklamechef und Dramaturg diente er Asta Nielsen. Dann schrieb er Filme. Zuerst Sittenfilme wie „Das Mädchen aus der

Ackerstraße“ (8 Teile mit Lilly Flohr), dann Romanfilme wie „Das Haus am Meer“ (nach Stefan Zweig), dann historische Filme wie „Fridericus Rex“, dann Filmoperetten wie „Die Geliebte Seiner Hoheit“ (Musik: Jean Gilbert), dann Militärschwänke wie „Drei Tage Mittelarrest“ (mit Felix Bressart). Weiter Gesellschaftskomödien wie „Paprika“ (mit Franziska Gaal), politische Anbiederungsversuche wie „Hitlerjunge Quex“ (zusammen mit Schenzinger, 1933), Ufa-Lustspiele wie „Sieben Ohrfeigen“ (mit Harvey-Fritsch).

Im neuen Nachkriegsfilm blieb Lütjge bei der leichten Muse: „Schwarzwaldmädel“, „Nächte am Nil“, „Eine Nacht im Séparée“. Für Theo Lingens holte er sein altes 6-Tage-Rennen-Drehbuch „Um eine Nasenlänge“. Den Stoff hatte er 1931 für Siegfried Arno, Lucie Englisch, Elga Brink und Ernst Verebes geschrieben. Er wurde wie viele andere alte Stoffe, 1949 noch



assenreißer: Drei Tage Mittelarrest  
Felix Bressart (mit Fritz Schulz)

einmal neu gedreht. Aber aufgewärmt schmeckte er halb so gut.

Lütjges größte Kassenreißer waren jedoch die Militärpossen mit Felix Bressart. „Der Schrecken der Garnison“ zum Beispiel kostete 250 000 Mark. Er brachte über drei Millionen Einnahmen. „Ich wollte damit einen deutschen Soldaten Schweyk schaffen“, lautete der Nachruf des Autors für sein Kind von 1931.

Sonst besinnt er sich kaum auf seine alten „Werke“: „Wichtig ist das sofortige Vergessen, wenn eine Arbeit fertig ist!“ Bobby meint, sein Gehirn würde sonst überlastet. Sein Arbeitstempo ist ausgesprochen rasant. Mit tüchtigen Mitautoren schreibt er ein Drehbuch glatt in drei bis vier Tagen. Man merkt es zuweilen.

Lütjge ist der Typ des Erfolgsautors ohne künstlerisch-beheimatete Hemmungen. Grete Weiser konnte sich 1941 bei ihm für das Lustspiel „Treu, fleißig, reinlich“ bedanken. 250mal wurde es im „Theater am Kurfürstendamm“ en suite aufgeführt. Neben seinem „Box-Brevier“ ließ Lütjge auch eigene Romane drucken. Ihre Titel: „Finden Sie, daß Gretchen richtig erzogen wurde?“ und „Du schuldest mir noch eine Nacht“.

1923, in den Tagen des Ruhreinemarsches und der Inflation, gelitten zum ersten Male Nazi-Pfiffe durch die deutschen Kinos. Die antisemitischen Trillerpfeifen und Hausschlüssel galten der Lessing-Verfilmung „Nathan der Weise“ (Regie: Manfred Noa). Ueberall, wo der Film in den damaligen Hochburgen der Hitler-Bewegung auftauchte, wurde er organisiert gestört. Die Polizei schritt nur zögernd oder gar nicht ein.

Ein kleiner Hintertreppenzwitsch der Filmgeschichte: Die Pfiffe galten vor allem Nathan und dem Tempelherrn. Aber deren Darsteller sollten beide später bei den Nationalsozialisten gut angeschrieben sein. Der etwas manierierte Nathan wurde von Werner Krauß gespielt, 1940 Darsteller vier verschiedener Judentypen in Harlan „Jud Süß“. Der Tempelherr war Carl de Vogt, schon vor 1933 einer der eifrigsten Mittäter im nationalsozialistischen „Kampfbund für deutsche Kultur“.

Produzent und Verleiher von „Nathan der Weise“ wurden bei Hitler persönlich vorstellig, um die Zurückziehung der Störtrupps zu erreichen. Ihr Canossa-Gang war vergeblich. Hitler ließ weiter stören.

Der finanzielle Erfolg des Films wurde stark unterminiert. Kein Wunder, denn viele Kinos setzten ihn gleich vom Spielplan ab, als ihnen Drohbriefe mit Hakenkreuz ankündigten: „Wenn ihr dieses jüdische Machwerk spielt, schlagen wir euch die Scheiben ein!“

Der erfolgreiche Terror gegen den judenfreundlichen Film sprach sich in der Branche herum. Die meisten der Filmhersteller waren keine Idealisten und erst recht keine Helden, sondern Geschäftsleute. Sie handelten entsprechend. Hinfort bemühten sie sich, unter keinen Umständen das Mißfallen der radikalen Protestierer herauszufordern.

Oder sie drehten erst einmal auf alle Fälle ein paar Filme, die das Wohlgefallen bei den gefährlichen Rechtsaußen der deutschen Politik erringen sollten, Filme mit Pulverdampf, Blechhelmen, Parade-märschen und viel, viel Disziplin.

Es kam zu einer wahren Inflation sogenannter patriotischer Filme aus dem fridericianischen Zeitalter, den Befreiungskriegen und der Zeit der deutschen Einigung: „Königsgrenadiere“, „Zopf und Schwert“, „Lützows wilde verwegene Jagd“, „Die Schillschen Offiziere“, „Bismarck“ usw.

Die wenigen hervorragenden Regisseure, die fast alle im Dienst der Ufa arbeiteten, wurden von dieser pseudopatriotischen Epidemie nicht angesteckt. Joe May drehte keinen Lützow-Jagd-Film. Joe May schickte 1919 den ersten deutschen Zeichen-Trick-Film „Ein Abend im Varieté“ auf die Leinwände. Sein Zeichner hieß Walter Trier.

Sonst blieb May dabei, Gala-Ausstattungs-Monstre-Werke zu filmen. 1921 nahm er sich einen Sensationsstoff ganz besonderer Güte: den großen Ullstein-Roman von Thea von Harbou „Das indische Grabmal“.

Zwei abendfüllende Teile hatte er als Film. Die Titel klangen geheimnisvoll und vielversprechend: „Die Sendung des Yoghi“ und „Der Tiger von Eschnapur“. Im Programmheft konnte man lesen: „Thea von Harbou hat es verstanden, die von ihr ersonnene Handlung mit der Seele und dem Blute Indiens zu erfüllen. Die Phantasie des Zuschauers schwelgt in weiten Bezirken, seine Spannung wird immer neu aufgepeitscht.“

Dies war die aufgepeitschte Schwelgerei des Programmheftes: „Der junge Fürst Ayan von Eschnapur hat die Frau verloren, die ihm alles war. Aber nicht der allgewaltige Tod hat sie ihm entrissen. Die

Frau, die dem Radschah teurer war als das Blut, das seinem Herzen am nächsten fließt, hat seine Liebe mit Untreue gelohnt und den englischen Offizier Mac-Allan, einen Freund des Fürsten, mit ihrer Gunst beglückt. Im Herzen des Fürsten ringen tiefe Trauer um die verlorene Liebe mit unstillbarem Rachedurst. Der toten Liebe will er ein Grabmal errichten lassen von nie gesehener Pracht und Schönheit, einen Sinnenrausch von Marmor, Onyx, Achat und Lapislazuli.“

Den marmornen Sinnenrausch soll partout der deutsche Architekt Herbert Rowland errichten. Extra deswegen läßt der ringende Fürst den Dreivierteltoten, büßenden Yoghi Ramigani, der im Schatten des Tempels der vielarmigen Göttin Durgha lebendig begraben ist, ausbuddeln. Der yachtet gen Europa und holt den Architekten vom Kaffeetisch weg. Herbert gelingt es nicht mehr, seine Braut Irene Amundsen zu benachrichtigen. Das arme Mädchen!

Die Frage, wer das arme Mädchen Irene in diesem Superfilm von Joe May spielen würde, war kein Preisrätsel wert. Keine Gehirnwindung war zu martern, um mit Scharfsinn auf die in Rubens-Formen schwelgende Mia May zu tippen. Weiter im Text:

„Irene aber zermartert sich ihr Hirn, um das rätselhafte Verschwinden ihres Verlobten zu deuten. Da erinnert sich der Diener, daß er den unheimlichen Fremden zu dem farbigen Chauffeur habe sagen hören: ‚Bandar-Ko‘ oder so ähnlich. Ein Orientalist, dessen Rat Irene einholt, verdolmetscht ihr die Worte. Sie heißen: ‚Zum Hafen?‘ Auf dem Hafenamt erfährt Irene, daß unmittelbar nach dem Verschwinden Rowlands die Yacht des Fürsten von Eschnapur mit unbestimmtem Kurs abgedampft sei. Trotz des Widerspruches ihres Vaters folgt Irene dem Zuge ihres Herzens und reist unverzüglich ihrem Verlobten nach; die Perlen ihrer verstorbenen Mutter dienen ihr als Reisegeld.“

Der Zug des Herzens verwandelt sich in Indien zum Flugzeug. Damals waren Aeroplane noch keine alltäglichen Gebrauchsgegenstände. May fand es imponant, der staunenden Kinowelt zu zeigen, daß sich die Ufa Flugzeuge leisten konnte. Selbst wenn sie nur von Pappe waren.

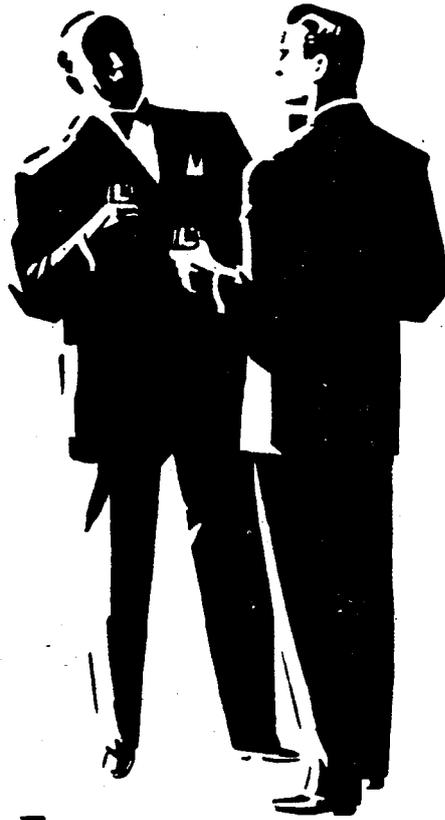
Mia landete also im offenen Eindecker zwischen den Gipstempeln von Eschnapur. Thea von Harbou hatte es so gewollt. Sie wollte noch mehr von Mia:

„Zu ihrem Entsetzen erkennt sie, daß der Fürst gegen ihre weiblichen Reize nicht unempfindlich ist. Mit den Worten: ‚Es ist nicht gut, mir zu zeigen, wieviel ich verlor, als ich das Weib aus meinem Leben strich‘, nähert er sich ihr mit Blicken des Begehrens. Von dem sinnlichen Flackern in seinen Augen abgestoßen, flieht Irene aus dem Gemach des Fürsten.“

O wäre sie doch nicht! Jetzt ging nämlich Theas Phantasie mit Mia durch: durch „die phantastische Halle mit den tausend Säulen“, das grausige Büßergemach, wo die Fakire bis zur Unterlippe eingegraben sind, und ein dickes, eisenbeschlagenes Tor flieht Irene-Mia direktemang in den Tigerhof. Die Tiger fletschen erst ein wenig ihre Chlorodont-Gebisse. Doch dann sind sie brav. Vor soviel Filmschönheit müssen sie ja brav sein. Mia schleppt ihr schlamperndes Griechengewand unangebissen quer zwischen den gestreiften Katzen hindurch.

„Das indische Grabmal“, von Joe May und den Trompeten der Ufa-Reklame als „der Welt größter Film“ angekündigt, brauchte noch mehr Nervenkitzel für die Kinokassen.

Also wird der englische Offizier Mac Allan (damals ein neues Gesicht: Paul



# Sehr

# zum Wohl,

Papa! Du hast doch immer famose Ideen und weißt, was gut ist.

*Ja, mein Junge, das habe ich schon von Deinem Großvater gelernt. Der trank mit Andacht und meinte, in jedes gute Haus gehöre Dujardin Imperial*

# Dujardin

## Imperial

der wundervolle Weinbrand

DUJARDIN & CO VORM. GEBR. MELCHER  
SEIT 1810 UERDINGEN AM RHEIN



Richter vom Wiener Burgtheater) von den Häschern des Fürsten in seinem Bungalow überfallen und angekokelt. Mit dem Browning in der Hand schwingt er sich leicht geräuchert aufs Roß und entkommt. In letzter Minute natürlich.

Also verflucht ein gnatziger Fakir den Architekten „Aussatz soll deine weiße Haut zerfressen!“ Trifft prompt ein: „Im Hofe der Aussätzigen, ein Namenloser unter Namenlosen, siecht der Künstler dahin.“

Aber May kannte genau das (hier ver-ratene) Rezept des publikumswirksamen Films. Um die Ware aus der Traumfabrik in klingende Münze umzusetzen, durfte allzu tragische Tragik nicht zu lange im Kino flimmern. Also der Harbou-Ausweg:

„Tränenüberströmt fragt Irene: „Und gibt es denn keine Rettung?“ Mit flackern-den Blicken, in denen heißes Verlangen nach der zitternden schönen Frau lodert, beugt sich der Fürst über die vor ihm Kniende herab und sagt bedeutungsvoll: „Eine Möglichkeit der Heilung gibt es. der Gott der Büber, der beleidigt wurde, verlangt dich selbst zum Opfer.“ — „Nie-mals“ lautet Irenes Antwort.“

Dann aber überlegt sie sich das doch noch reiflich: „Einen Augenblick scheint es, als ob sie einer Leidenschaft erliegen würde, aber nur einen Augenblick. Im näch-sten hat sie wieder die Gewalt über sich erlangt, reißt sich aus den Armen des Fürsten los und zieht einen in den Falten ihres Kleides verborgen gehaltenen Dolch hervor. Mit den Worten: „Meinen Körper hast du gekauft, Fürst! Nimm ihn, wenn das tote Gefäß noch Wert für dich hat!“ will sie sich den Dolch ins Herz stoßen, doch rasch fällt ihr der Fürst in den Arm. „Der Fürst von Eschnapur zwingt keine Frau zur Liebe. Nicht deinen Körper wollte ich, an deiner Seele hoffte ich zu gesunden und das Vergangene zu ver-gessen.“

Wir wollen es ihm glauben. Der Archi-tekt wurde natürlich vom Aussatz geheilt. Auch ohne „seelisches Opfer“ seiner Braut. Der männliche Held des Films muß stets gerettet werden, wenn es sich irgendwie ermöglichen läßt. Sonst leidet der Erfolg solcher Ausstattungsfilme immens. In diesem Film vor allem. Denn Olaf Fönss war der Architekt. Trotz Fettansatzes rangierte der ehemalige dänische Augen-arzt und spätere Filmzensor von Kopen-hagen noch immer in der Spitzengruppe der großen Filmieblinge des weiblichen Deutschland.

Aber es war eine Zeit, in der Rührseli-ges nicht hoch im Kinokurs stand. Har-bou-May wußten das und hielten ihr Pu-blikum mit sadistischen Grausamkeiten bis zum Schluß in Spannung:

Mac Allan, doch gefangen, wird den Tigern zum Frühstück gereicht. Die Skla-vin Mirrjha, treu der Eschnapur-Fürstin ergeben, windet sich im Todeskampf nach einem Kobrabiß. Ein Diener des Fürsten wird von ausgehungerten Krokodilen zer-rissen. Die Fürstin springt lebensmüde, aufopfernd und entsagungsvoll in die für ein Happy-End viel zu tiefe Schlucht.

Die Autorin Thea saß dabei und schaute ruhig zu, wie eine ihrer Romanfiguren nach der anderen vom Schicksal gekilled wurde. Dazu nickte sie bedächtig mit dem Kopf und strickte mit eifrigem Nadelklappern Strümpfe. Dieses Klappern ge-hörte bei der Harbou zum Handwerk. Sie hatte in den Inflationsjahren einen unge-heuren Bedarf an wollenen Strümpfen.

Aus sozialen Gründen. Denn sie war (und ist) eine herzensgute Person, mit heiterer Selbstverständlichkeit hilft sie überall.

Der Film war nicht so kitschig, wie er sich liest. Raffiniert mit filmischen



Das arme Mädchen  
Mia May

Effekten durchsetzt, wurde „Das Indische Grabmal“ durch May-Regiekunst zu einem exotischen Reiser von Format. Selbst psychologisches Beiwerk fehlte nicht. Und es hätte kein Ufa-Film sein dürfen, wenn er nicht in allen exotischen Details milieu-getreu geschillert hätte. Das war eine Stärke der Ufa gegenüber Film-Amerika:

Hollywood war viel großzügiger und mächtiger in der Ausstattung. Aber es leistete sich ohne Bedenken peinliche Stilbrüche und fatale Requisitenfehler.

Bei der Ufa machte man das bei der Vorbereitung zu Großfilmen so: Man forschte so lange bei Sachverständigen und in Bibliotheken und Museen, bis es ausgeschossen war, daß hinterher ein Toxikologe ankam und die Wirkung des Kobrabißes in Mirrjhas Fuß anders berechnete als die Ufa.

So wurden auch die Bauten im Atelier Weißensee und in Mays Filmstadt Wol-

tersdorf bis zum letzten Türmchen still-echt aufgeführt, um den Zauber Indiens einzufangen. Fünf Monate = 360 000 Ar-beitsstunden hatten dreihundert extra engagierte Arbeiter, Stukkateure, Bild-bauer, Maler, Zeichner und Zimmerleute zu tun, um die glanzvoll-phantastische Welt von Eschnapur zu errichten: die beiden Gopurah-Türme, den Tempel des Unbekannten Gottes, den Palast des Maharadscha mit seinen tropischen Gärten, den Tigerhof und den Saal der tausend Säulen.

Gleich zwei weltberühmte Zirkus-Unter-nehmen holte sich May: Stosch-Sarrasani kam mit seinem großen Tierpark an Pfer-den, Zebras und Elefanten. Die Hauptdar-steller im Tierreich von Eschnapur, die Tiger, stellte Hagenbeck. Dazu gab es noch 2000 zweibeinige Komparsen.

Bei der Besetzung versuchte May Kom-promiß-Lösungen zwischen Publikumsge-schmack und größtmöglicher Glaubwürdig-keit: Conrad Veidt, zum Dämon des deut-schen Stummfilms schabloniert, durfte — mit Edelstein-besetztem Turban und drei-fachem Ohrring — als rächender Fürst Ayan die Dramatik schüren und schließ-lich „an der Leiche der Gattin vom Schmerz übermannt“ zusammensinken. Die tragische Leiche der vielgeliebten Für-stin war Stummfilmstar Erna Morena, heute beliebte Pensionswirtin in München.

Die Mirrjha mußte ihre körperlichen Reize etwas freigebig zur Schau stellen. Denn auch etwas Fleischsicht gehört zum Rezept des zugkräftigen Abenteuer-Un-terhaltungsfilms. Mia lieferte die Fleisch-sicht ja nicht. Sie verbarg ihren Körper hinter meterlangen Stoffbahnen und ope-rierte nur mit seelischen Reizen. Für die Mirrjha holte sich Joe May eine junge ungarische Schauspielerin aus dem Zoo-Atelier vom Sitten-Oswald. Sie hieß Lya de Putti und hatte schon einen Ruf be-sonderer Art.

Lya war die ehrbare Tochter des Ritt-meisters Julius von Putti, der sich zur ersten k. u. k.-Gesellschaft von Budapest rechnete. Das Töchterchen, um die Jahr-hundertwende geboren, fing auch sitz-sam an. Es heiratete wunschgemäß einen Guts-besitzer mit viel Puszta in der Brieftasche.

Doch das ging schief. Lya wurde revo-lutionär, ihr Feuer war nicht mehr zu bän-digen. Die erste Scheidung der Husaren-Tochter bildete reichen Stoff für die Buda-pester Klatschtees.

(Fortsetzung folgt!)

Copyright 1950 by DER SPIEGEL



Tragische Leiche: Erna Morena, Conrad Veidt, Lya de Putti