

Wunderwaffe Kino

75 Jahre Ufa, 80 Jahre Filmstadt Babelsberg: Von Regime zu Regime war das Ateliergelände bei Berlin ein Inbegriff des deutschen Kinos, Ort schöpferischer Individualität und totalitärer Propagandamacht. Die Berlinale erinnert mit einer Filmschau an die einstige Größe. Die Zukunft der Ufa-Erbmasse ist ungewiß.

Geblichen ist der Rhombus mit dem steilen Ufa-Schriftzug, als Logo über den Schachtelkino-Komplexen westdeutscher Großstädte, geblieben sind ein paar Medien-Betriebe namens Ufa, deren Wirken kaum öffentlich wahrgenommen wird: von nationaler Glorie nur noch ein Schatten.

Was die Ufa einmal war – in ihren besten Zeiten der einzige europäische Konzern, der sich mit den Hollywood-Studios messen konnte und mit seinen Produktionen Filmgeschichte schrieb, in ihren schrecklichsten ein Apparat, dessen Rhombus als Allmachts-Insignie über dem deutschen Film stand wie das Hakenkreuz über dem Reich –, ist vorbei und kommt nicht wieder. Ihre Gründung vor 75 Jahren, mitten im Krieg, entsprang einem Mißverständnis mit allen Zeichen von Größe: Das Kino sollte zur Waffe werden.

Den Aufbruch ins Filmzeitalter hatte Deutschland trotz technischer Pionierleistungen verpennt. 1912 beherrschte die Filmmacht Frankreich etwa 90 Prozent des Welt-Kinomarkts, auch England, die USA und das kleine Dänemark waren erfolgreich expansiv – und das Reich hatte dem nichts entgegenzusetzen. Es gab etwa 2900 Kinos, doch die Produktions- und Vertriebsunternehmen waren mittelständisch, regional, ohne Volumen und Kraft, sich Kolonien zu erobern.

In diesem Jahr 1912 trat ein junger Medien-Ideologe namens Ludwig Klitzsch mit der These hervor, man müsse die Tingeltangel-Lustbarkeit Kino in ein Instrument „umfassender Kultur- und Wirtschaftspraganda“ verwandeln. Es gelte, mit dem Film „die Waffen zu schmieden, die uns die Besitzergreifung von Neuland gestatten“. Daß dazu tannende List nötig sei, bedachte Klitzsch auch:

Man müsse dem „ins Ungemessene gesteigerten Sensationsbedürfnis“ des Publikums entgegenkommen, „indem man den ernsten Kern der deutschen Propagandafilme mit dem üppig wuchernden Beiwerk von Dramen, Lustspielen usw. verbrämt, bis der stete Tropfen den Stein gehöhlt hat“.



Otto Gebühr in „Der große König“



Zarah Leander (mit Viktor Staal) in „Die große Liebe“

Ufa-Stars der Nazi-Zeit: Weit und breit kein deutsches Gretchen



Ufa-Regisseur Lang (mit Megaphon), bei



Marika Rökk in „Kora Terry“



Dreharbeiten zu „Metropolis“ in Babelsberg (1926): Niederlage gegen Hollywood

Der stramme Klitzsch war ein bißchen der Zeit voraus, doch er fand einen Förderer in dem politisch ehrgeizigen Krupp-Manager Alfred Hugenberg. Klitzsch durfte sich um den Ausbau von dessen Presse-Imperium kümmern und sich endlich Ende 1916 – da der Krieg alles dringlicher machte – aufs Kino stürzen: Unter Hugenbergs Führung gründete die rheinisch-westfälische Rüstungsindustrie als PR-Unternehmen die „Deutsche Lichtbild-Gesellschaft“. Die Produktion „üppig wuchernden Beiwerks“ in Spielfilmform schaffte Klitzsch allerdings nicht.

Die Ideen jedoch, die er formuliert hatte, kamen nun auch ganz anderen Orts in Schwang: Mitte 1917 fand der mächtigste Mann im Reich, General Erich Ludendorff, es sei „für einen glücklichen Abschluß des Krieges unbedingt erforderlich“, daß das Kino als „wirkungsvolle Waffe“ eingesetzt werde, wohl auch gegen das murrende eigene Volk.

Ludendorff empfahl ebenfalls tarnende List: Ein Strohmann solle mit Reichsgeldern kleine Firmen zu einem Produktions-, Verleih- und Kino-Konzern zusammenkaufen. Wer für diese staatstragende Rolle geeignet war, lag nahe: die

Deutsche Bank. Unter ihrer Führung wurde mit sieben Millionen Mark aus der Reichskasse am 18. Dezember 1917 die „Universum-Film AG“ (Ufa) gegründet, als Aktionäre beteiligten sich Banken, Reedereien und kriegstragende Industrien von AEG bis Bosch. Am empörtesten über das preußische Werk war einer, den man nicht mit an den Tisch gebeten hatte: Hugenbergs rheinischer Propagandist Klitzsch.

Das Kriegsglück hat die Ufa nicht wenden können, und die Macher unter dem neuen Mantel dachten wohl auch nicht daran, sich geschäftsschädigend als Propagandisten des militärisch-industriellen Komplexes hervorzutun: Sie produzierten wie bisher ihre Rührstücke, Lustspiele, exotischen Abenteuererrien, nur mit mehr Geld.

Am 8. November 1918 wurde die erste große Protz-Produktion der Ufa einem auserwählten Kreis präsentiert: Ernst Lubitschs „Carmen“. „Der Champagner war perfekt gekühlt“, wie sich der Star Pola Negri noch Jahrzehnte später erinnerte, „mein Lamé-Kleid ein glitzernder Triumph“, doch draußen in der Stadt wurde geschossen: Mit dem Ausbruch des Spartakus-Aufstands war das Kaiserreich am Ende.

Die Ufa gehörte zu den Profiteuren: 1918 machte sie trotz aller Krisen 4,8 Millionen Reingewinn, 1919 sogar 8 Millionen, ließ sich als Flaggschiff ihrer Kinoflotte den Berliner Ufa-Palast am Zoo bauen und drang, vor allem mit Lubitschs Historienschinken, erfolgreich auf den US-Markt vor. Der geheime Staatsanteil, inzwischen publik geworden, wurde verkauft, logischerweise an die Deutsche Bank.

Doch auch die neue Republik zeigte Interesse fürs Kino. Als Lubitsch im September 1920 für seine „Anna Boleyn“ den großen Krönungszug inszenierte, war als Ehrengast Staatspräsident Friedrich Ebert mit Ministergefolge zur Stelle. Allerdings täuschte er sich in seiner Popularität: Die 4000 Komparsen, hungrige Arbeitslose, die den Stars Henny Porten und Emil Jannings zubeißen sollten, schrien statt dessen „Nieder mit Ebert!“ Angeblich hat Lubitsch ein paar Bilder des Aufruhrs effektiv in den Film eingebaut.

Was der Ufa in Berlin immer spürbarer fehlte, je mehr sie in die vollen ging, war hinreichendes Terrain für ihre Spektakel. Das gab es südwestlich der Stadt in Neubabelsberg: die Ateliers samt Freigelände und Zoo, wo die Firma Bioscop produzierte – und danach streckte nun die Ufa ihre Hände aus.

Vor genau 80 Jahren, am 12. Februar 1912, hatte die Dreharbeit für die erste Bioscop-Produktion in Neubabelsberg begonnen, es war, im Zeichen der frühen dänischen Filmexpansion, „Der Totentanz“ mit Asta Nielsen als Star und Urban Gad als Regisseur. Das erste Atelier glich, weil damals noch die Sonne auch für Innenaufnahmen als beste Lichtquelle galt, einem großen gläsernen Treibhaus, angebaut an eine ehemalige Futtermittelfabrik, in der nun Garderoben, Labor und Büros untergebracht waren.

Neubabelsberg reüssierte, wuchs und wurde nach dem Krieg zur Wiege dessen, was als deutscher Kino-Expressionismus zu Weltruhm kam: Robert Wiens „Kabinett des Doktor Caligari“ entstand dort, Fritz Lang und F. W. Murnau drehten dort ihre ersten Filme – und dieses ganze Potential an technischer und künstlerischer Kreativität, das der Produzent Erich Pommer um sich geschart hatte, kam 1922 durch Fusion in den Besitz der Ufa. Sie ging sofort daran, das Gelände zur größten Produktionsstätte Europas auszuweiten. 1938 erhielt der Ort den Ehrennamen „Ufa-stadt Babelsberg“.

Nicht nur der 75. Geburtstag der Ufa ist also dieses Jahr zu begehen, auch das 80jährige Bestehen des Filmzentrums Babelsberg. Eine Konzerngeschichte, anschaulich und mit Fakten vollgepackt wie keine frühere, veröffentlicht Klaus Kreimeier unter dem Titel „Die Ufa-

Story***, eine üppige, auch bilder- und anekdotenreiche Babelsberg-Dokumentation gibt Wolfgang Jacobsen heraus – sie ist zugleich Leitfaden zu einer Retrospektive, die im Rahmen der Berliner Filmfestspiele läuft***.

Der Hauptgewinn, der mit der Eroberung Babelsbergs der Ufa zufiel, war Erich Pommer. Er machte, nun als Ufa-Produktionschef, den Verlust von Lubitsch wett, der 1922 nach Hollywood gegangen war, und er entwickelte sich für gut ein Jahrzehnt zum einzigen „Tycoon“, den die deutsche Filmindustrie je hervorgebracht hat. Er sorgte dafür, daß das tägliche Brot der Serienklamotten und Schwiegermutter-

genoß, waren aber bei weitem zu aufwendig, um sich zu amortisieren.

Auf dem Weltmarkt, den Hollywood inzwischen zu gut 90 Prozent beherrschte, konnte die Ufa nicht mehr groß landen, und eine letzte monumentale Anstrengung, den Auslandserfolg zu erzwingen, führte ins Fiasko: Fritz Langs „Metropolis“ (1925/26) ging mit superlativischen Produktionskosten von 5,3 Millionen Mark in die Geschichte ein, weil darin Großartigkeit und Flachsinn des Ufa-Stils eine Idealsynthese fanden, unerhörte filmtechnische Phantasie und Virtuosität auf der einen Seite, auf der andern verquaste Banalität und verquollener Bombast.



Regisseur Lubitsch, Star Pola Negri (1932): „Glitzernder Triumph“

Schwänke zügig fabriziert wurde; er dachte so wenig ideologisch, daß die Ufa gleichzeitig Fritz Langs morbides Inflations-Panoptikum „Doktor Mabuse, der Spieler“ und den patriotischen Vierteiler „Fridericus Rex“ herausbrachte, der den Schauspieler Otto Gebühr für immer zur Reinkarnation des Alten Fritz machte; er schaffte es mit seinem Gespür fürs Glamouröse, daß große Premieren zu Gala-Ereignissen wurden: Reichskanzler und Minister, Bankiers, Diplomaten und Professoren drängten sich dazu in den Ufa-Palast.

Pommers Schwäche war seine Neigung zu aufwendigen Prestige-Produktionen: Langs „Nibelungen“ (1922/24) und Murnaus „Faust“ (1926) brachten der Ufa zwar Avantgarde-Ruhm, wie ihn sonst nur das sowjetische Revolutionskino Eisensteins und Pudowkins

* Mit einem Modell der Deutschen Filmakademie in Babelsberg, 1938.

** Klaus Kreimeier: „Die Ufa-Story“. Carl Hanser Verlag, München; 520 Seiten; 68 Mark.

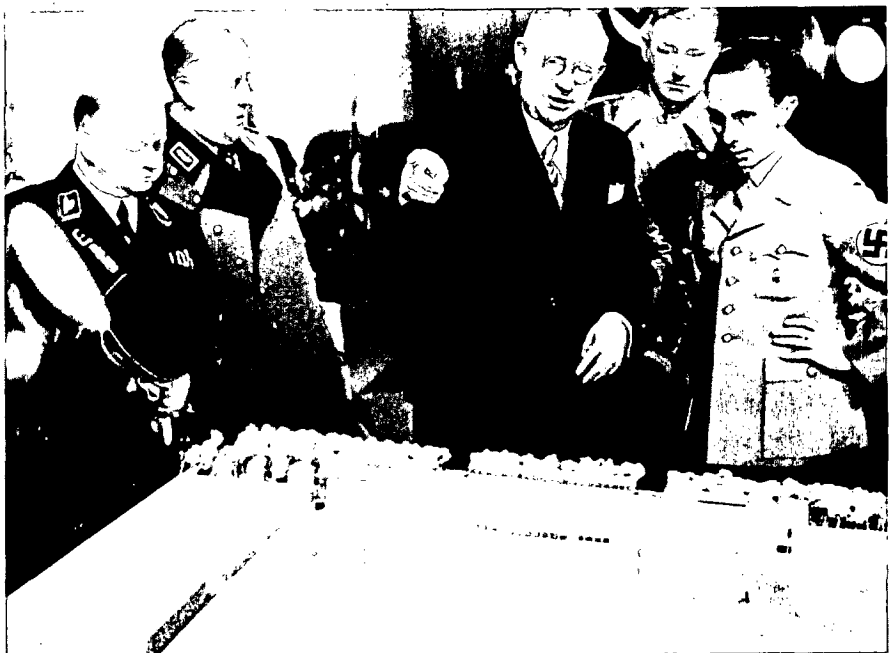
*** Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): „Babelsberg“. Argon Verlag, Berlin; 368 Seiten; 49,80 Mark.

Hollywood lag längst auf der Lauer, um die Festung Babelsberg zu nehmen, und 1927 war auch das Interesse der Deutschen Bank erschöpft. Die Ufa wäre in amerikanische Hände gefallen – aber davor standen Alfred Hugenberg, inzwischen Wortführer der „Deutschnationalen Volkspartei“, und sein Medien-Strategie Ludwig Klitzsch.

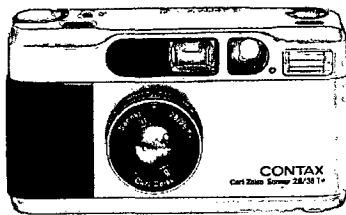
Im März 1927 übernahm Hugenberg für bescheidene 13,5 Millionen Mark die Aktienmehrheit des Konzerns, dessen Wert von der Deutschen Bank selbst auf etwa 75 Millionen geschätzt wurde (140 Tochtergesellschaften, 134 Kinos, 390 000 Quadratmeter Produktionsgelände). Sein triumphierender Adlatus Klitzsch, „semmelblond, derb und rot wie ein Kompaniefeldwebel“ (so die *Weltbühne*), trat sofort an die Spitze des Betriebs und blieb, obwohl er sich nie herabließ, in die NSDAP einzutreten, Ufa-Boß bis zur Götterdämmerung.

Klitzsch sorgte für eine militärische Straffung des Konzerns. Er verordnete die Uniformierung des Kinopersonals, er ließ das rhombische Ufa-Signet entwickeln, er verpaßte allen Filmplakaten einen demonstrativ schwarzweißbroten Rand, und er brachte die Firma an die Spitze bei der Durchsetzung des Tonfilms in Deutschland (erste Produktion: „Melodie des Herzens“, 1929). Klitzsch, bei allem Konservatismus, dachte kommerziell genug, um den „Tycoon“ Erich Pommer, der für ein Jahr nach Hollywood abgewandert war, zurückzuholen und mit ihm 1930 eine neue Weltmarkt-Offensive zu wagen.

Das war „Der blaue Engel“: Die nun deutschnational gescheiterte Ufa verfilmte, mit großem Aufwand ein Werk des Radikaldemokraten Heinrich Mann, das



Ufa-Chef Klitzsch (M.), Protektor Goebbels (r.): „Steter Tropfen höhlt den Stein“



Die exclusive Contax T2 erfüllt alle Kriterien einer zeitgemäßen Compact Camera. Allerdings definiert im Sinne der Contax Philosophie. Kompromißlos in jedem Detail. Und selbstverständlich ausgestattet mit dem legendären Carl Zeiss Sonnar 2.8/38 mm Objektiv. Sprechen Sie Ihren Contax Fachhändler an. Sicher hat er noch eine für Sie. In Titan schwarz oder Titan silber oder Titan gold. **CONTAX T2**

The Classic Compact

**NIEMAND BRAUCHT DIESE CAMERA,
ABER VIELE HABEN AUF SIE GEWARTET.**

CONTAX
80 years

Contax is a Trademark of Kyocera Corporation/Japan



KULTUR

den wilhelminischen Spieß als Masochisten entlarvte. Der *Völkische Beobachter* erkannte klar, daß hinter dieser „Zersetzung und Beschmutzung deutschen Wesens“ lauter „Juden mit galizischen Visagen“ steckten, doch die konzernfromme Hugenberg-Presse hielt dem entgegen, der Film habe Heinrich Manns „Schandwerk“ zum Kunstwerk geadelt.

Im übrigen bediente Klitzsch seine rechte Klientel zur selben Zeit mit dem „Flötenkonzert von Sanssouci“, das einmal mehr Otto Gebühr als Alten Fritz präsentierte – und am Ende halfen beide Erfolge dem rechten Zweck: Etwa eine Million Mark Ufa-Gewinne flossen 1931 in den Wahlkampf von Hugenberg, der sich mit Hitler auf die Formel verständigt hatte: „Getrennte Marschwege, gemeinsames Ziel.“

Die Machtübernahme vom 30. Januar 1933, die Hugenberg als Wirtschaftsminister ins Kabinett brachte, traf die Ufa nicht unvorbereitet: Drei Tage danach war Hitler Ehrengast bei der Uraufführung des U-Boot-Heldenepos „Morgenrot“, und noch im selben Herbst kam der „Hitlerjunge Quex“ in die Ufa-Kinos. Hugenberg selbst war inzwischen als Minister schon abserviert, seine Partei löste sich auf, und Klitzsch hatte – über den freiwilligen Exodus jüdischer Künstler hinaus – eilig die „Arisierung“ des Konzerns eingeleitet, die an der Spitze Erich Pommer traf. Goebbels' „Gleichschaltung“ stieß auf keinen Widerstand.

Doch die Ufa profilierte sich bis in die ersten Kriegsjahre nicht als die Propagandawaffe, von der Klitzsch einst schwadroniert hatte. Die Ufa stellte weder Leni Riefenstahls Filme noch Veit Harlans „Jud Süß“ her, und der führende Nazi-Star Emil Jannings ließ sich seine Herrscherrollen bei der Konkurrenzfirma Tobis auf den Leib schneiden.

Die Ufa tat ihre patriotische Pflicht, pflegte aber weiter vor allem das luxuriöse Entertainment, ließ das Star-Paar Lillian Harvey und Willy Fritsch tanzen und beschäftigte noch lange den „Halbjuden“ Reinhold Schünzel als Regisseur: Sein frivoler „Amphitryon“ von 1935, der – mit zwei Hundertschaften der Leibstandarte Adolf Hitler als Komparsen – den Reichsparteitagspomp par-



Marlene Dietrich, Jannings*
„Zersetzung deutschen Wesens“

odierte, ging vermutlich nur durch die Goebbels-Zensur, weil sein Spott auf Göring gemünzt war.

Der filmnarrische Propagandaminister, wegen seines Hinkelbeins und seines nimmersatten Appetits auf Starlets der „Bock von Babelsberg“ genannt, war als Privatmensch kein Fan der „Heldenschwarten“ (Goebbels), auf deren Produktion er doch drang. Er bevorzugte, wie auch Hitler, das gefällig Mondäne, ihm gefielen die Hollywood-Filme, die von der Ufa noch bis 1938 in deutsche Kinos gebracht wurden: Laurel und Hardy, Marlene Dietrich, Musicals, Zeichentrick-Späße. Einmal schenkte Goebbels seinem Führer fürs Heimkino eine Kollektion von Mickey-Mouse-Filmen.

Welche ideologische Wirkung das nationalsozialistische Kino gehabt hat, über eine Verspießerung des Geschmacks hinaus, wird nie zu ermitteln sein. Es ist ihm nicht gelungen, einen Jung-Siegfried oder ein germanisches Gretchen als Stars durchzusetzen; seine Publikumsliebhaber waren unsichere Kantonisten von Hans Albers bis Heinz Rühmann, seine Göttinnen ausländische Schöne von der koketten, leichtfüßigen Art – Marika Rökk, Zarah Leander, Kristina Söderbaum.

Kommerziell trug sich dieses satte Volksbelustigungs-Kino, nun ganz vom

* In „Der blaue Engel“, 1930.



Defa-Produktion „Fritze Bollmann“ in Babelsberg (1990): Vom Staatsbetrieb zum Staatsbankrott

Ausland isoliert, nicht lange aus eigener Kraft, und vielleicht war das dem Gleichschalter Goebbels ganz recht. Stück um Stück wurden die privaten Firmen – die Bavaria in München, die Terra und die Tobis in Berlin – vom Staat aufgekauft, und 1937, 20 Jahre nach ihrer Gründung durch den Staat, war auch die Ufa fällig: Der abgehalfterte Hugenberg bekam für seine Aktienmehrheit gute 21 Millionen Mark, die Deutsche Bank mußte sich für ihren Teil mit 8 Millionen begnügen.

Fünf Jahre später, zum 25. Ufa-Geburtsjahr, wurden alle Staats-Filmfirmen unter dem Rhombus-Signet zu einem Monopolkonzern mit gut 10 000 Angestellten verbunden. Goebbels spendierte sich und seinem Volk ein Jubiläumsgeschenk der Spitzenklasse, den „Münchhausen“ mit Hans Albers.

Daß im Spätsommer 1939 der Kriegsbeginn bevorstand, war in den Ufa-Etagen etwas früher erkennbar als anderswo: Von oben kam Weisung, die Fertigstellung der am 31. August fälligen Wochenschau um ein paar Tage zu verzögern. Auch das erste Angriffsziel ließ sich erraten: Bestellt wurden Kopien der jüngsten Prestigefilme mit polnischen Untertiteln.

So gerüstet, ging es dann los, und für die Ufa wurde der Zweite Weltkrieg zum besten Geschäft ihrer Geschichte. Zum einen gewann sie mit den eroberten Ländern Märkte und Produktionskapazitäten – als gewichtigste die Prager Barrandov-Studios, die enteignet und zur größten europäischen Filmstadt nach Babelsberg ausgebaut wurden.

Und zum anderen trieben die Kriegsumstände, da es sonst immer weniger für Geld gab, das Volk immer öfter ins

Kino: 1942 überschritt die Jahres-Besucherzahl im Deutschen Reich erstmals die Milliardengrenze, Spitzenerfolge der Kriegszeit wie „Wunschkonzert“ mit Ilse Werner oder „Die große Liebe“ mit Zarah Leander fanden 26 bis 28 Millionen Zuschauer. Im Geschäftsjahr 1942/43 machte die Ufa 155 Millionen Reingewinn, 1943/44 sogar 175 Millionen – das meiste floß in die Rüstung und verlängerte den Krieg.

Am Ende, als sonst nichts mehr zu gewinnen war, verkehrten sich für den kinobesessenen Propagandaminister alle Verhältnisse: Einst hatte der Film ganz der großen Sache dienen sollen, nun rief Goebbels Wehrmacht, Staat und Partei auf, alles in den Dienst eines letzten, größten Films zu stellen. Angeblich 185 000 Soldaten und 6000 Pferde machten Veit Harlans Durchhaltefilm „Kolberg“, Premiere am 30. Januar 1945, zu einer Wahnsinnstat ohne Beispiel.

In den Prager Barrandov-Studios und in Babelsberg wurde bis Mitte April 1945 nibelungentreu an Filmen gedreht, deren Vollendung sich wohl niemand mehr vorstellen konnte, und Goebbels phantasierte bei seinem Mitarbeiter-Ap-pell am 17. April: „In 100 Jahren wird man einen schönen Farbfilm über die schrecklichen Tage zeigen, die wir durchleben. Halten Sie jetzt durch, damit die Zuschauer in hundert Jahren nicht johlen und pfeifen, wenn Sie auf der Leinwand erscheinen!“

Mit der Kapitulation kam die Ufa wie alles Reichseigentum in die Verfügungsmacht der Sieger. Was die Russen vorhatten, denen mit dem Babelsberger Terrain der größere Brocken zufiel, war klar: Sie gründeten die Deutsche Filmaktiengesellschaft (Defa), die – über-

wiegend mit Ufa-Veteranen – schon im Frühjahr 1946 zu produzieren begann.

Die Westalliierten wollten, zwecks „Umerziehung“ des Volkes, den Kinomarkt erst einmal für ihre eigenen Produktionen freihaben. Neue deutsche Filmfirmen ließen sie erst zwei Jahre nach Kriegsende zu, die Betreiber waren auch hier fast überall Ufa-Veteranen. Der greise Hugenberg forderte als Nazi-Geschädigter 30 Millionen Mark Wiedergutmachung, kam aber mit seinem Anspruch nicht durch.

Die Westalliierten waren entschlossen, den Ufa-Konzern wie die Rüstungsbetriebe in möglichst kleine, kraftlose Teilchen zu zerstückeln, der Name Ufa sollte für immer getilgt sein. Doch die deutschen Treuhänder, deren Aufgabe die Abwicklung war, mauerten unverschämt, und als erst einmal die Bundesrepublik gegründet war, scheute man keine Finte oder Verschleierungstaktik, um Bestimmungen und Fristen der Alliierten-Gesetze zu unterlaufen.

Auch die Adenauer-Regierung, beraten vom unverwundlichen Ludwig Klitzsch, hatte Interesse am PR-Instrument eines staatsnahen Filmkonzerns und strebte nach „größtmöglicher Konzentration“. Mitte der fünfziger Jahre verkaufte der Staat die westdeutsche Ufa-Erbmasse am Stück – nicht an die Meistbietenden, sondern, für die Hälfte des geschätzten Werts, an einen Vorzugskunden, der (so ein Vorstandsmitglied) „aufgrund der Tradition für prädestiniert gehalten“ wurde: die Deutsche Bank.

Glück brachte ihr das Monstrum nicht mehr, das sie 40 Jahre zuvor mitgeschaffen hatte. Die neuen Ufa-Manager werkten einfallslos im alten Striemen, fi-

xiert auf einen Binnenmarkt, der mit Beginn des Fernseh-Zeitalters wegschmolz wie alter Schnee. 1963 verkaufte die Deutsche Bank den maroden Laden an den Medienkonzern Bertelsmann, der ihn zerlegte – damit war „Papas Kino“ endlich tot.

Bertelsmann gab die Rechte an gut 3000 alten Ufa-Filmen für fast 14 Millionen Mark an die bundeseigene Murnau-Stiftung, die Kinokette ging an den Unternehmer Heinz Riech. Was man in Gütersloh als Ufa-Rest behielt, macht allenfalls noch von sich reden, wenn es um die TV-Vermarktung der Bundesliga-Fußballspiele geht.

Im Osten, im hochsubventionierten Staatsbetrieb Defa in Babelsberg, haben sich die Filmschaffenden 40 Jahre lang – manchmal mit mehr Phantasie, als die Umstände zu erlauben schienen – bemüht, den „ernsten Kern“ der Propaganda mit einem Beiwerk von Lustbarkeit zu verbrämen, unbewußt immer noch der irrigen Klitzsch-These treu, steter Tropfen höhle den Stein.

Auch das hat sich erledigt, noch einmal gilt Siegerrecht, die Abwicklung der Ufa-Ost-Erbmasse ist fällig. Die Berlinale feiert 80 Jahre Babelsberg. Die Treuhandanstalt nimmt noch bis Ende Februar Offerten von Kaufwilligen entgegen, die Babelsberg eine Zukunft als Medienzentrum verheißen.



Film-Szene aus „Billy Bathgate“*: Die wahren Kämpfe sind im Kopf

wurden, jobbten damals noch als ordinäre Mörder: Meyer Lansky, Bugsy Siegel, Lucky Luciano und Dutch Schultz.

Von dieser Zeit und diesen Männern, vom Gangsterkrieg im New York der Dreißiger erzählt E. L. Doctorows Roman „Billy Bathgate“ – voller Nostalgie: 50 Jahre danach schaut der Dichter zurück, und die Distanz läßt Wirklichkeit und Mythos ineinanderfließen.

Billy Bathgate heißt der Held des Romans und dessen Ich-Erzähler: Ein Halbwüchsiger aus der Vorstadt will ein ganzer Mann und ein echter Gangster werden; er bewundert Dutch Schultz, den König der Bronx, und als der Boß ihn aufnimmt in seine Gang, da ist das für Billy die Erfüllung aller Wünsche.

Ein Unschuldiger sieht einem Mörder bei der Arbeit zu, ein Kleiner schaut zu einem Großen auf: Das ist die Perspektive des Romans und sein Thema. Doctorow porträtiert nicht den Gangsterboß – er schildert das Bild, das sich jene machen, die außer Gangstern keine Helden kennen. Und wenn Dutch Schultz etwas tut, was dieses Image zerstören könnte, dann muß sich Billy eben anstrengen, muß sich Ausflüchte ausdenken und braucht dafür seine ganze Naivität: Die wahren Kämpfe sind in Billys Kopf.

Die Kamera jedoch kennt weder Schuld noch Unschuld; sie läßt sich von Ausflüchten nicht beeindrucken, und jene Bilder, die sie zeigt, entspringen nicht dem Kopf des Helden, sondern der Ar-

* Mit Loren Dean und Dustin Hoffman.

beit von Kostüm- und Bühnenbildnern: Mit diesem Problem hatte Robert Benton zu kämpfen, als er „Billy Bathgate“ verfilmte – und die einzige Lösung wäre es gewesen, hätte Benton nur seine eigene Sicht auf den Gangster inszeniert.

Doch dafür mangelte es dem Regisseur an Originalität und an Mut: Der Roman war ein Bestseller in den USA, und das Kinopublikum sollte das Buch auf der Leinwand gefälligst wiedererkennen.

Benton ist nicht naiv genug, nur den nostalgischen Wunschtraum des Billy Bathgate zu filmen. Und er ist nicht brutal genug, diesen Traum mit grausamen und ungeschönten Szenen zu dementieren. Der Gangster Dutch Schultz, wie Benton ihn zeigt, wie Dustin Hoffman ihn spielt, ist mal Mensch und mal My-

thos: ein dunkler Held, der gelegentlich eine Pause macht, sich in den Sessel hockt und beklemmend gewöhnliche Sätze sagt. Er sei, wenn er die Hosen herunterlasse, ziemlich durchschnittlich, lästert ungestraft die Geliebte. Als Zuschauer glaubt man ihr gern.

Billy Bathgate (Loren Dean) aber hat hier kaum zu tun und wenig zu sagen. Als Erzähler wird er nicht gebraucht, und in die Kämpfe wird er nicht hineingezogen. Billy stolpert durch eine Welt, die ihm so fremd bleibt wie dem Publikum, und wenn der Film zu Ende geht, hat er nur gelernt, daß es außer der Verbrecherkarriere noch andere amerikanische Träume gibt.

Das hätte er billiger haben können – im Kino beispielsweise: Schließlich gab es damals nicht nur Gangsterfilme.

Schön spröde

„Schatten der Vergangenheit“. Spielfilm von Kenneth Branagh. USA 1991; 111 Minuten; Schwarzweiß, Farbe.

Wann es eigentlich angefangen hat, läßt sich nicht genau sagen. Vielleicht in einer Regennacht, kurz nach dem Krieg, in dem Haus mit den hohen Türmen und dem Violinschlüssel am Tor; damals verliebte sich Roman in Margaret. Vielleicht im Dun-

Film

Hosen runter

„Billy Bathgate“. Spielfilm von Robert Benton. USA 1991; 106 Minuten; Farbe.

Es war Krieg in den Städten Amerikas, die Schlachten fanden auf der Straße statt, und manchmal ging die Front mitten durch die Wohnungen der Unterschicht. Der Tod hauste überall zur Untermiete.

Es war eine blutige Zeit für Gangster und Verbrecher: Seit dem Ende der Prohibition schrumpfte die Nachfrage nach illegalen Dienstleistungen, und um die verbliebenen Märkte stritten sie mit Bomben und Maschinenpistolen. Jene Männer aber, die später zu Legenden