

"Gruppe 1: Positiv" Carl Zuckmayers Beurteilungen über Hans Albers und Heinz Rühmann. In: Carl Zuckmayer Jahrbuch/ hg. von Günther Nickel. Göttingen 2002, S. 179-227

Michaela Krützen

»Gruppe 1: Positiv«

*Carl Zuckmayers Beurteilungen der Filmstars
Hans Albers und Heinz Rühmann*

In seinem Dossier für das Office of Strategic Services (OSS) nennt Carl Zuckmayer über einhundert im nationalsozialistischen Deutschland verbliebene Künstler, die er in vier Gruppen einteilt: Eine faßt er zusammen als »Nazis, Anschmeißer, Nutznießer, Kreaturen« (S. 15), die nächste enthält »Indifferente, Undurchsichtige, Verschwommene, Fragliche (S. 16)«, die dritte »Sonderfälle«, die er nicht ohne weiteres einzuordnen vermag (ebd.). Schließlich gibt es noch diejenigen, die »vom Nazi-Einfluss unberührt, widerstrebend, zuverlässig« sein sollen (S. 15). Zu diesen Widerstrebenden zählt der Dramatiker auch zwei der bekanntesten Filmstars des »Dritten Reichs«: Hans Albers und Heinz Rühmann. Für Zuckmayer gehören diese beiden Männer eindeutig in die »Gruppe 1: Positiv«.

Zuckmayer läßt es nicht bei der bloßen Einordnung der beiden Schauspieler in diese Gruppe bewenden. Er schreibt über Albers und Rühmann zwei Gutachten von genau gleicher Länge, von je 28 Zeilen. Diese zweimal 28 Zeilen sind Gegenstand der folgenden Überlegungen. Ihre Lektüre wirft eine Reihe von Fragen auf: Aus welchen Gründen ordnet Zuckmayer die beiden Stars in die »Gruppe 1: Positiv« ein? Worauf basiert sein Urteil? Stimmt sein Bericht mit den als gesichert geltenden Fakten überein? Darüber hinaus ist zu diskutieren, inwieweit das Gutachten eine Quelle für die heutige Theater- und Filmwissenschaft sein kann. Welchen Erkenntnisgewinn verspricht die Lektüre von Zuckmayers Dossier?

1. Zwei Bekanntschaften: Die Grundlage der Beurteilungen

In der Einleitung zu seinem Report betont Zuckmayer, daß seine Bewertungen auf verbrieftem Wissen basieren (ebd.). Aus diesem Grund bezieht er sich in seinem Bericht nur auf die Jahre vor seiner Emigration. Äußerungen, die der Zeit nach 1939 gelten, macht er als Mutmaßungen kenntlich: Im Fall Albers notiert er vorsichtig: »in Deutschland scheint sein Stern im Sinken« (S. 48). Aktuelle Informationen über

Rühmann werden als »nicht verbürgt« oder »dem Verf. nicht bekannt« gekennzeichnet (S. 46). Grundsätzlich hält sich Zuckmayer also in seinem Report an die in der Einleitung geäußerte Absichtserklärung. Doch auf welcher Materialbasis beruht seine Einschätzung? Wie gut kannte er Albers und Rühmann?

1.1 Zuckmayer und Albers

Zuckmayers Vorsatz entsprechend beginnt sein Text über Albers mit dem expliziten Hinweis auf »Persönliche Erfahrungen des Verfassers« (S. 47). Tatsächlich kannte er den Schauspieler schon seit über einem Jahrzehnt.¹ Albers stellte den Sergeanten Quirt in Zuckmayers Bearbeitung des Theaterstücks *Rivalen* dar, dessen vielbeachtete Premiere 1929 in Berlin am Theater in der Königgrätzer Straße stattfand. Diesen Part, eine Hauptrolle, übernahm er auch 1934 in der Neuinszenierung des Stücks im Theater am Admiralspalast. Darüber hinaus spielte Albers die Nebenrolle des Artisten Mazeppa in dem Film *Der Blaue Engel* (1930), an dessen Drehbuch Zuckmayer mitarbeitete.²

Beide Produktionen waren ausgesprochen erfolgreich, galten Zuckmayer rückblickend aber dennoch nur als »Handwerksarbeiten, Fingerübungen, Etüden«. Aus Sicht des Dramatikers leuchtet diese Einschätzung ein, da es sich für ihn letztlich »nur« um Bearbeitungen fremder Stoffe handelte. Sicherlich ist Zuckmayers Verhältnis zu denjenigen Darstellern, die bei den Premieren seiner eigenen Stücke auftraten, enger gewesen. So geht er in seinen Memoiren ausführlich auf die Leistung von Albert Bassermann als Zirkusdirektor Knie und Werner Krauß als Schuster Voigt ein.⁴ Albers' Leistung als Mazeppa oder als Sergeant Quirt werden an keiner Stelle thematisiert. Als Schauspieler ist Albers für Zuckmayer offenbar ohne Bedeutung geblieben. Dieser Einschätzung entsprechend, gab es vor Niederschrift des Dossiers nur noch eine weitere berufliche Schnittstelle zwischen Albers und Zuckmayer: Der Dramatiker verfaßte 1934 im Auftrag der Ufa ein Drehbuch mit dem Titel *Kean*, das für Albers gedacht war, aber bezeichnen-

1 Vgl. *Zuckmayer-Jahrbuch*, Bd. 2, 1998, S. 238.

2 Vgl. Luise Dirscherl / Gunther Nickel, *Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe*, St. Ingbert 2000 (*Zuckmayer-Schriften*, Bd. 4).

3 Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 512.

4 Ebd., S. 509 f.; 515-517.

derweise nicht verfilmt wurde.⁵ Daß es im Rahmen dieses Vorhabens zu einer Zusammenkunft von Zuckmayer und Albers kam, ist wenig wahrscheinlich. Faßt man alle beruflichen Berührungspunkte zusammen, so muß der professionelle Kontakt zwischen dem Beurteilenden und dem Beurteilten als marginal eingestuft werden.

Wie sah es jedoch mit ihrem privaten Verhältnis aus? Zuckmayer notiert in seinem Bericht, er könne für die Zeit von 1935 bis 1938 über Albers Auskunft geben. Somit ist eindeutig, daß er selber die nur bis 1934 andauernden beruflichen Kontakte für unwesentlich hält. Welche Qualität seine private Bekanntschaft mit dem Schauspieler in den drei genannten Jahren hatte, läßt sich heute kaum noch rekonstruieren. Es gibt allerdings einige Anhaltspunkte: Hans-Christoph Blumenberg bezeichnet die beiden Männer in seiner Albers-Biographie als Freunde, bleibt jedoch einen Beleg für diese enge Beziehung schuldig.⁶ Für seine These spricht, daß Albers in den dreißiger Jahren zumindest einmal Gast im Zuckmayerschen Haushalt gewesen sein muß. Ein Zeitzeuge erinnert sich:

Emil Jannings und Hans Albers mußte ich einmal in der Zuckmayer'schen Stube meine Rolle [aus einer Inszenierung von Alice Zuckmayer] vortragen. Daraufhin hat Albers uns fünf Buben Autogramme gegeben und zu einer Kutschfahrt durch Salzburg eingeladen. Das war eine besondere Ehre für uns, Albers die Stadt zeigen zu dürfen.⁷

Gegen die von Blumenberg konstatierte Freundschaft spricht aber, daß sie in keiner anderen Lebensbeschreibung des Schauspielers erwähnt

5 Vgl. Horst Claus, *Zuckmayers Arbeiten für den Film in London 1934 bis 1939*, in: *Zuckmayer-Jahrbuch*, Bd. 4, 2001, S. 361; vgl. auch Joachim Cadenbach, *Hans Albers*, Frankfurt am Main; Berlin; Wien, 1983, S. 118. Das Drehbuch wird in den Akten des Ufa-Vorstands auch unter dem Titel *Genie und Leidenschaft* geführt. Ein anderer Titel lautet *Kean auf der Schmiere*. Vgl. Ufa-Vorstandssitzung Nr. 1035 (19. Oktober 1934) Bundesarchiv Koblenz R 109I/1029c; Ufa-Vorstandssitzung Nr. 1046 (7. Dezember 1934) Bundesarchiv Koblenz R 109I/1029c.

6 Hans-Christoph Blumenberg, *In meinem Herzen Schatz ... Die Lebensreise des Schauspielers und Sängers Hans Albers*, Frankfurt am Main 1991, S. 89.

7 Christian Strasser, *Carl Zuckmayer. Deutsche Künstler im Salzburger Exil 1933-1938*, Wien, Köln, Weimar 1996, S. 48 f.

wird.⁸ Sogar in einem explizit mit Albers' privaten Beziehungen befaßten Text taucht Zuckmayers Name nicht auf.⁹ Gegen eine engere Verbindung spricht außerdem, daß Zuckmayer den Star in seinen Memoiren nur einmal in einer Aufzählung nennt:

Das Kinderstück [*Kakadu-Kakada*] wurde wochenlang von Berliner Schulklassen bejubelt, das amerikanische Kriegsstück kam unter dem Titel »Rivalen« heraus und verführte die Bühnen-Rivalen Kortner und Albers zu einem theaterhistorisch gewordenen Faustkampf hinter der Szene, der »Blaue Engel« [...] zeigte Jannings auf seiner schauspielerischen Höhe und machte Marlene Dietrich, durch Josef von Sternbergs Regie, zum Weltstar.¹⁰

Zuckmayer spielt in dieser Passage auf den Konkurrenzkampf zwischen Hans Albers und Fritz Kortner an, der seinen Ausdruck in allabendlichen Schlägereien auf der Bühne fand: Albers hat die im Stück vorgesehenen Hiebe nicht bloß markiert; er soll seinen Kollegen regelrecht verprügelt haben.¹¹ Die Faustkämpfe zwischen den beiden Kontrahenten waren 1929 Tagesgespräch in Berlin, »so daß die *BZ am Mittag* Boxberichte über die beiden Rivalen brachte«.¹² Zuckmayer bezieht sich demzufolge auf einen allgemein bekannten Theaterskandal. Die Notiz läßt also keinesfalls auf intime Kenntnisse oder eine engere Beziehung zu Albers schließen.

Die Memoiren belegen eher das Gegenteil: Genauere Berichte über Zuckmayers Verhältnis zu dem Darsteller oder Anekdoten über Albers

8 Cadenbach, *Hans Albers*, a.a.O. (Anm. 15); Uwe Jens Schumann, *Hans Albers: Seine Filme – sein Leben*, München 1980; vgl. auch Michaela Krützen, *Hans Albers. Eine deutsche Karriere*, Berlin, Weinheim 1995.

9 Otto Tötter (Hrsg.), *Hans Albers: Hoppla, jetzt komm' ich!*, o.O. 1986, S. 133-147.

10 Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, a.a.O. (Anm. 3), S. 512.

11 Vgl. Manfred Barthel, *So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm*, München 1986, S. 181; Knuth Weidlich (Hrsg.), *Der blonde Hans. Mosaiksteine eines Lebens*, aufgespürt und zusammengestellt von Thilo Lang, Hamburg 1992, S. 37; *Berliner Börsen Courier* vom 21. März 1929; zit. nach: Herbert Ihering, *Theater in Aktion: Kritiken aus drei Jahrzehnten 1913-1933*, Berlin (DDR) 1986, S. 354.

12 Fritz Kortner, *Aller Tage Abend. Autobiographie*, München, S. 314 f.; vgl. Kurt Reinhold, *Der Konflikt der »Rivalen«*, o.O., 2. Januar 1930 (nicht gekennzeichnete Zeitungsausschnitt: Ausschnittsammlung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung, Universität zu Köln).

fehlen; dabei werden gerade diese Anekdoten in einer Vielzahl von Autobiographien seiner Zeitgenossen verarbeitet. Dankbarer Gegenstand sind immer wieder Albers' Trinkgelage, seine Textunsicherheit und seine Eitelkeit.¹³ Auch sein Kollege Rühmann greift in seiner Autobiographie auf dieses Repertoire von Albers-Anekdoten zurück: Auf fünf mit Albers befaßten Seiten berichtet er unter anderem, wie sein »in natura« nahezu kahler Kollege das blonde Toupet bei einem Kopfsprung ins Wasser verlor.¹⁴ Daß Zuckmayer Geschichten dieser Art ausspart, obwohl er mit Albers befreundet war, ist unwahrscheinlich. Schließlich bringt er in seinen Erinnerungen eine Vielzahl von Anekdoten und schreibt ausführlich über Menschen, die ihm nahestanden. Nicht ohne Grund lautet der Untertitel seines Buches *Hören der Freundschaft*.

13 In folgenden Autobiographien wird Albers in mindestens einer Anekdote erwähnt: Artur Brauner, *Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens*, München, Berlin 1976; Géza von Cziffra, *Das Beste aus meiner Witze- und Anekdotensammlung vom Film*, München 1977; Géza von Cziffra, *Es war eine rauschende Ballnacht. Eine Sittengeschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main, Berlin 1987; Lil Dagover, *Ich war die Dame. Autobiographie*, München 1979; Berta Drews, *Wohin des Wegs? Erinnerungen*, München, Wien 1986; Axel Eggebrecht, *Der halbe Weg: Zwischenbilanz einer Epoche*, Reinbek 1975; Rudolf Fernau, *Als Lied begann's. Lebenstagebuch eines Schauspielers*, München 1975; Rudolf Forster, *Das Spiel – mein Leben*, Berlin 1967; Gustav Fröhlich, *Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben*, München, Berlin 1983; Johannes Heesters, *Es kommt auf die Sekunde an. Erinnerungen an ein Leben im Frack*, München 1978; Fritz Hippler, *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von Fritz Hippler, ehemaliger Reichsfilmintendant unter Joseph Goebbels*, Düsseldorf 1981; Paul Hörbiger, *Ich hab' für Euch gespielt. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Georg Markus*, München, Berlin 1979; Hildegard Knief, *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*, Wien, München, Zürich 1970; Kortner, *Aller Tage Abend*, a.a.O. (Anm. 2); Robert Siodmak, *Zwischen Berlin und Hollywood. Erinnerungen eines großen Filmregisseurs*, München 1980; Hans Söhnker, *... und kein Tag zuviel*, Hamburg 1974; Georg Thomalla, *In aller Herzlichkeit. Erinnerungen*, aufgezeichnet von Peter M. Thouet, München, Wien 1988; Olga Tschechowa, *Meine Uhren gehen anders*, München, Berlin 1973; Ilse Werner, *So wird's nie wieder sein ... – Ein Leben mit Pfiff*, Bayreuth 1981.

14 Heinz Rühmann, *Das war's. Erinnerungen*, Berlin, Frankfurt am Main, Wien 1982, S. 195-197.

1.2. Zuckmayers Freunde

In seinen Memoiren erwähnt Zuckmayer über 60 Schauspieler und Schauspielerinnen. Bei Durchsicht der erwähnten Namen wird allerdings deutlich, daß er dem Medium Theater näher stand als dem Medium Film: Zuckmayer konzentriert sich in seinen Erinnerungen auf Max Pallenberg, Albert Bassermann, Fritz Kortner, Käthe Dorsch, sowie Emil Jannings und Werner Krauß, wobei die beiden letztgenannten eine Sonderstellung einnehmen. Krauß widmet Zuckmayer in seinen Erinnerungen dreizehn Seiten. Das ist nicht der einzige Hinweis auf dessen Ausnahmestatus: Zuckmayer bezeichnet Krauß ausdrücklich als »den größten Schauspieler aller Zeiten«. ¹⁵

Auf diesen Punkt geht Zuckmayer auch ausführlich in seinem Dossier über den Schauspieler ein (S. 146-152). Er schwelgt regelrecht in Anekdoten, die er dann Jahre später in der Autobiographie wiederverwendet. Eine derartige Fülle von detailreich erzählten Erinnerungen findet sich auch in seinem Dossier über Jannings; sie ist ein erster wesentlicher Unterschied zu dem Gutachten über Albers. Dabei ist festzuhalten, daß Zuckmayer nicht nur positive Seiten hervorhebt: Jannings habe »eine Menge pathologisch-nervöser Züge (krankhaftes Misstrauen, Verfolgungswahn, masochistische Eifersucht, hypochondrische Leiden, Angst vorm Verhungern wenn sein Jahreseinkommen einmal weniger als eine halbe Million beträgt)« (S. 138). Der Dramatiker erklärt, daß der Schauspieler das Regime aus Eitelkeit und aus »Geldgier« unterstütze (S. 139). Doch selbst diese Erklärungen können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Beurteilung einem Freund gilt. Dies verschleierte Zuckmayer keineswegs: »wenn er verfolgt würde, würde ich ihn wenn irgend möglich verstecken« (S. 136). Er erklärt ausführlich, wie nahe er Krauß und Jannings steht. Jannings' Charakteristik beginnt mit einem regelrechten Bekenntnis: »Ich muss vorausschicken, dass ich in diesem Fall Partei bin. Ich liebe die alte Sau« (ebd.).

Diese Liebeserklärung macht den zweiten Unterschied zu dem mit Albers befaßten Text offenkundig, der keine derartigen Gefühlsausbrüche enthält. Gerade der Vergleich mit Krauß und Jannings verdeutlicht, daß Zuckmayers Formulierung »persönliche Erfahrungen« nicht als Freundschaft mißverstanden werden dürfen. Die Beziehung des Theatermannes zu dem Filmstar ist wohl auf eine Bekanntschaft beschränkt geblieben. Dies gilt auch für Zuckmayers Verhältnis zu Heinz Rühmann.

¹⁵ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, a.a.O. (Anm. 3), S. 51.

1.3. Zuckmayer und Rühmann

Heinz Rühmann ist in keinem Stück von Zuckmayer aufgetreten und hat vor dessen Emigration auch in keinem Film mitgespielt, der auf einem seiner Drehbücher beruht. Dennoch gab es schon vor 1939 einen professionellen Kontakt zwischen dem Dramatiker und dem Schauspieler: Im August 1923 wurde Rühmann als »Naturbursche, Bonvivant« und »jugendlicher Komiker« an das Schauspielhaus in München engagiert, das damals von Hermine Körner geleitet wurde. ¹⁶ Zur gleichen Zeit nahm Zuckmayer seine Arbeit an diesem Theater auf – er war kurz zuvor von den Städtischen Bühnen Kiel entlassen worden. ¹⁷ In München fungierte der 27jährige nach eigenen Angaben als »zweiter Dramaturg« ohne genau umschriebene Funktionen. ¹⁸

Im Herbst arbeitete Zuckmayer zum Beispiel als Regieassistent bei einer Inszenierung von *Maria Stuart*; Hermine Körner persönlich übernahm die Regie und die Rolle der Elisabeth. Der 21jährige Rühmann wurde in diesem Stück mit einer Nebenrolle betraut. Zuckmayer berichtet in seinen Memoiren begeistert von der Probenarbeit; seine Assistenz bestand demnach nicht nur auf dem Papier, und so kann als gesichert gelten, daß er mit Rühmann Kontakt hatte. Dieser Kontakt blieb jedoch auf wenige Wochen beschränkt; der Dramatiker verließ das Haus schon Ende des Jahres, da er ein Angebot vom Deutschen Theater in Berlin erhielt. Als Rühmann im Frühjahr 1927 an genau dieses Haus engagiert wird, hat Zuckmayer sich bereits aus dem aktiven Theaterbetrieb zurückziehen können. Der Erfolg von *Der fröhliche Weinberg*, dessen Uraufführung im Dezember 1925 stattfand, ermöglichte es ihm, sich auf seine Arbeit als freier Schriftsteller zu konzentrieren. Die Zusammenarbeit zwischen Rühmann und Zuckmayer blieb vor dessen Emigration also auf wenige Monate, wenn nicht nur Wochen, in München beschränkt.

Wie intensiv wird die Beziehung in dieser kurzen Zeit gewesen sein? Obschon Zuckmayer nach eigener Aussage in München mit vielen Theaterschauspielern befreundet war, gehörten Rühmann und seine

¹⁶ Hans Hellmut Kirst / Mathias Forster, *Das große Heinz Rühmann Buch*, Grünwald 1990, S. 52; vgl. auch Hans Hellmut Kirst, *Heinz Rühmann. Ein biographischer Report*, München 1969; Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 58-64.

¹⁷ Vgl. Gunther Nickel, »Geht ihr denn hin und schwängert eure Weiber«. Zur Wiederentdeckung von Carl Zuckmayers Komödie »Der Eunuch«, in: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, Bd. 3, 1997, S. 101-123.

¹⁸ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, a.a.O. (Anm. 3), S. 436.

frisch angetraute Ehefrau Maria Bernheim, die unter dem Künstlernamen Herbot ebenfalls auf der Bühne des *Schauspielhauses München* auftrat, wohl nicht dazu.¹⁹ Anfang der dreißiger Jahre werden sich die beiden Männer gelegentlich in Berlin begegnet sein – etwa beim jährlichen Presseball, einem gesellschaftlichen Großereignis, zu dem auch der Erfolgsautor Zuckmayer ging.²⁰ Außerdem hatten sie einen gemeinsamen Freund, den Flieger Ernst Udet, den Zuckmayer seit 1917 und Rühmann seit 1932 kannte.²¹ Dennoch scheint es kaum direkten Kontakt zwischen Zuckmayer und Rühmann gegeben haben; zumindest erwähnen sie sich gegenseitig nicht in ihren Memoiren.²² Das heißt: In der Zeit vor seiner Emigration hat Zuckmayer Rühmann und seine damalige Frau zwar persönlich gekannt, wie auch das Dossier vermerkt: »(nach dem persönlichen Eindruck des Verf.)« (S. 45). Er war aber wohl nicht mit ihnen befreundet. Für diese Einschätzung spricht auch, daß er sich im Dossier äußerst abfällig über Maria Bernheim äußert (ebd.).

Zusammenfassend läßt sich demnach festhalten, daß Zuckmayer die beiden Reports nicht über ihm nahestehende Personen schrieb. Sein Urteil über Albers und Rühmann dürfte nicht – wie etwa im Falle Werner Krauß und Emil Jannings – von Freundschaft oder gar von Bewunderung beeinflusst gewesen sein. Daß er gerade über diese beiden Schauspieler schreibt, ist nicht in seinem besonderen Verhältnis zu ihnen, sondern vorrangig in ihrer Prominenz begründet. Albers und Rühmann werden in das Dossier aufgenommen, weil sie Stars des ›Dritten Reichs‹ sind. Für die Beurteilung von Zuckmayers Text ist daher aus heutiger Sicht von Bedeutung, über welchen Karriereabschnitt der beiden Schauspieler ein Urteil abgegeben wird.

2. Zwei Karrieren: Von der Charge zum Star

Im Karriereverlauf von Albers und Rühmann gibt es eine Gemeinsamkeit: Trotz eines mehr als zehnjährigen Altersunterschieds erlebten sie ihre ersten Theatererfolge nahezu zeitgleich, nämlich Ende der zwanziger

19 Vgl. ebd., S. 436-439.

20 Vgl. ebd., S. 530 f.

21 Ebd., S. 290; Kirst/Forster, *Das große Heinz Rühmann Buch*, a.a.O. (Anm. 16), S. 84-87.

22 Rühmann nennt Zuckmayers Namen zwar im Kontext der Verfilmung von *Der Hauptmann von Köpenick*, beläßt es aber auch bei der bloßen Nennung. Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 184 f.

ger Jahre. Albers – Jahrgang 1891 – fand nach Jahren des Mißerfolgs erste Anerkennung im Revuetheater, erlebte 1928 einen regelrechten Karriereschub: Dieser begann mit seinem Auftritt in Ferdinand Bruckners Schauspiel *Verbrecher*, in dem er den Kellner Tunichtgut darstellte. Rühmann notiert in seinen Memoiren: »Ganz Berlin kam zur Premiere, ganz Berlin stand Kopf.«²³ Auf die vielbeachtete Nebenrolle folgten zwei Hauptrollen: Albers brillierte 1929 in dem schon erwähnten Stück *Rivalen* und 1931 in Karl Heinz Martins Inszenierung von *Liliom*. Im Januar 1931 faßt Herbert Ihering die Erfolgsgeschichte Albers' in einer begeisterten Kritik zusammen:

Die Wirkung von Albers ist aus allen Teilen gemischt. Er könnte ebenso aus einem Groschenroman wie aus einem Roman von Döblin stammen. Aus dem Groschenroman ist das treue Auge, das er ins Parkett wirft, und das breite Lachen, wenn er sich verbeugt. Aus einer Dichtung von Döblin könnten diese greifenden Gesten, diese ausladenden Gebärden, diese Phantastik seiner Bewegungen sein. Hans Albers: ebenso von Vicki Baum wie von Bert Brecht. Hans Albers: ebenso ein männlicher Henny Porten wie ein Mackie Messer. Ebenso der ewige Komödiant wie der moderne Schauspieler. In seinen glücklichsten Momenten (auch im »Liliom«) wendet er sich an alle, an das breite Publikum, an die verwöhnten Literaten. Das ist das Geheimnis seines Erfolges.²⁴

Albers wurde erst fast vierzigjährig bekannt; Rühmann gelang dies schon vor seinem dreißigsten Geburtstag. In München hatte er sich bereits einen Namen gemacht, als er 1927 erstmals am Deutschen Theater in Berlin in *Lockvögel* auftrat.

Wie hoch sein »Kurswert« damals – 1928/29 – bereits war, läßt sich aus einem »Arrangement für den Schlußbeifall« erkennen. Das war eine Rangordnung innerhalb eines Theaterstücks, die von der Direktion, nach zumeist sorgfältiger Überlegung, bestimmt und dann auch eingehend geprobt wurde. So etwa hieß es bei den »Lustigen Weibern von Windsor« [...]: Der abschließende Beifall wird gemeinsam von Frau Wüst und den Herrn Krauß und Rühmann entgegengenommen.²⁵

23 Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 195.

24 *Berliner Börsen Courier* vom 8. Januar 1931. zit. nach: Ihering, *Theater in Aktion*, a.a.O. (Anm. 11), S. 480.

25 Kirst/Forster, *Das große Heinz Rühmann Buch*, a.a.O. (Anm. 16), S. 66; vgl. Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 109-111.

Albers und Rühmann waren demzufolge Ende der zwanziger Jahre erfolgreiche Theaterschauspieler; sie gehörten zur Berliner Prominenz. Zu nationalen Stars, die in einem Bericht an das OSS nicht fehlen dürfen, wurden sie jedoch in einem anderen Medium: Beide erlebten ihren Durchbruch mit der Durchsetzung des Tonfilms. 1929 drehte Albers den Film *Die Nacht gehört uns*, einen der ersten deutschen *talkies*. Sein Kollege Willy Fritsch erinnert sich:

Die Premiere von *Die Nacht gehört uns* wurde ein enormer Erfolg – vor allem durch Hans Albers, der bis dahin nur relativ kleine Rollen gespielt hatte. Albers [...] sprach keine Zwischentitel, sondern er quatschte so, wie ihm die Schnauze gewachsen war. Wo wir noch steif waren, war er schon einfach, schnodderig, zynisch, menschlich; von einer Stunde zur anderen war Hans Albers ein Star geworden.²⁶

Kurz darauf, im September 1930, wird Heinz Rühmann in *Die Drei von der Tankstelle* entdeckt. Diese Komödie ist der mit Abstand erfolgreichste Film der Saison 30/31.²⁷ Rühmann reduziert seine Theaterarbeit nach dem Erfolg schlagartig: Spielte er zwischen 1926 und 1929 noch in durchschnittlich 13 Inszenierungen pro Jahr mit, so sind es 1931 gerade mal drei. Rühmann verlegt sich – genau zeitgleich mit Albers – auf den Film. Er muß sich allerdings – anders als Albers – noch einige Jahre mit Nebenrollen begnügen, bevor er Mitte der dreißiger Jahre zum Filmstar wird. Ein Indiz für diesen neuen Status ist, daß Rühmann 1936 bei der Terra seine eigene Produktionsgruppe erhält. Zwischen 1937 und 1938 dreht er die Erfolgsfilme *Der Mustergatte*, *Fünf Millionen suchen einen Erben* oder *Nanu, Sie kennen Korff noch nicht*. 1938 führt er sogar Regie bei einer seiner Komödien. Er ist in der Tat – wie Zuckmayer schreibt – ein »sehr beliebte[r] Komiker« (S. 44).

Auch Albers steuert Ende der dreißiger Jahre auf den Höhepunkt seiner Karriere zu. Zuckmayer irrt, wenn er vermutet: »in Deutschland scheint sein Stern im Sinken, er spielt jetzt schon im Film den Mann, der das Mädchen nicht kriegt sondern sich an seinem Sohne freut« (S. 48). Genau das Gegenteil war der Fall. Während Zuckmayer sein

²⁶ Willy Fritsch, ... *das kommt nicht wieder: Erinnerungen eines Filmschauspielers*, Zürich, Stuttgart 1963, S. 104; vgl. Cadenbach, *Hans Albers*, a.a.O. (Anm. 15), S. 68; Cziffra, *Das Beste aus meiner Witze- und Anekdotensammlung*, a.a.O. (Anm. 13), S. 161.

²⁷ Joseph Garncarz, *Populäres Kino in Deutschland: Internationalisierung einer Filmkultur 1925-1990*, Köln 1996, S. 228 (unveröff. Habilitationsschrift).

Dossier verfaßt, bereitet Albers gerade seinen nächsten Farbfilm vor: *Große Freiheit Nr. 7* (1944). Zeitgleich läuft in deutschen Kinos Albers' erster Farbfilm: *Münchhausen* (1943), die prestigeträchtige Jubiläumsproduktion der *Ufa* und der bis dahin teuerste deutsche Tonfilm überhaupt. In diesem Film ist der Lügenbaron nach Einnahme eines Zauberspruchs unsterblich; die erste Sequenz zeigt, daß sich ein junges Mädchen in ihn verliebt hat. Der Stern des Stars sank demzufolge keinesfalls; er leuchtete vielmehr heller als je zuvor.

Zuckmayer schreibt also über zwei unangefochtene Stars des »Dritten Reichs«, über zwei Kassenmagneten und Spitzenverdiener.²⁸ Er schreibt über zwei Staatsschauspieler, die die Drehbücher zu ihren Filmen nicht nur aussuchen, sondern an ihnen mitschreiben dürfen.²⁹ Interessanterweise standen Albers und Rühmann in dem von Zuckmayer beschriebenen Zeitraum auch zwei Mal gemeinsam vor der Kamera: 1932 in *Bomben auf Monte Carlo* und 1937 in *Der Mann, der Sherlock Holmes war*. An diesen beiden Filmen läßt sich verdeutlichen, wie unterschiedlich das Rollenprofil der beiden Stars gewesen ist.

3. Zwei Rollenprofile: Der »Draufgänger« und der »kleine Mann«

In *Bomben auf Monte Carlo* versucht der kleine Peter seinen deutlich größeren Freund Kapitän Craddock von der Bombardierung eines Spielcasinos abzuhalten. Craddock will sich um jeden Preis sein verlorenes Geld mit Waffengewalt zurückholen; Peter sorgt sich um die Konsequenzen. Genauso ängstlich wie Peter ist Watson in *Der Mann, der Sherlock Holmes war*. Er will Holmes davon abbringen, einen Expresszug anzuhalten; doch der läßt sich nicht beirren. Watson befürchtet im Unterschied zu seinem überlegenen Freund immer eine Katastrophe: »Ich hätte bestimmt geträumt, daß es schief geht, wenn Du mich heut' Nacht hättest schlafen lassen.« Holmes badet kalt, Watson heiß. Holmes kommandiert Frauen herum, während Watson sie nur verlegen anlächelt. Holmes ist stets mutig und siegesgewiß, Watson ängstlich und bescheiden.

²⁸ Vgl. Kirst/Forster, *Das große Heinz Rühmann Buch*, a.a.O. (Anm. 16), S. 69-71 und 104; Steuererklärungen Albers – Deutsches Institut für Filmkunde (im folgenden: DIF) Nachlaß Albers; Bundesarchiv Koblenz R 55/123, 21; Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart 1969, S. 408.

²⁹ Bundesarchiv Koblenz R 109/392.

Diese Opposition läßt sich verallgemeinern: Rühmann stellt in der Regel schüchterne Männer dar. Seine Figuren sind »unterwürfig, bieder, überkorrekt, anständig, beflissen, treuherzig«,³⁰ haben aber auch eine verschmitzte und lausbübische Seite.³¹ Er spielt den »kindlich trotzig oder pfiifigen kleinen Mann, der sich durch nichts unterkriegen läßt«³², der »sich mit Cleverness und manchmal Frechheit durchsetzt«.³³ Das Ziel seiner Figuren ist – zumindest in dieser Phase seiner Arbeit – die Anerkennung durch Familie und Vorgesetzte:

Ein Sieg über die Honoratioren würde weder ihn noch sein Publikum erfreuen, vielmehr ist der Sieg erreicht, wenn die Honoratioren ihm die Hände schütteln, wenn er [...] als einer der ihren anerkannt wird.³⁴

Ganz anders ist das Rollenprofil von Albers: Er ist *Der Greifer* (1930), *Der Draufgänger* (1931), *Der Sieger* (1932). In *F.P.1 antwortet nicht* (1932) spielte er einen furchtlosen Flieger, in *Gold* (1934) einen ebenso unerschrockenen Forscher. Einen mutigen Polizisten stellte er in *Sergeant Berry* (1938) dar und einen tollkühnen Ingenieur in *Wasser für Canitoga* (1939). Schon sein erster Biograph faßt 1930 treffend zusammen: Albers ist in seinen Filmen »letzten Endes immer wieder der Draufgänger, der unbekümmerte Mann, der das, was er will, auch erreicht. Der Schlager *Hoppla, jetzt komm' ich* könnte vielleicht als Leitmotiv vor jeder Albers-Biographie stehen.«³⁵ Dazu gehört auch, daß Albers' Figuren Frauen im Sturm »erobern«. Die von ihm verkörperten Abenteurer sind – dem Liedtext entsprechend – angriffslustig, lebensfroh und großspurig:

30 Stephen Lowry, *Der kleine Mann als Star. Zum Image von Heinz Rühmann*, in: Thomas Koebner (Hrsg.), *Idole des deutschen Films*, München 1997, S. 272.

31 Ebd., S. 274 f.

32 Peter Zimmermann, *Kleiner Mann, was nun? Der Komiker Hans Albers im Obrigkeitsstaat*, in: Thomas Koebner (Hrsg.), *Idole des deutschen Films*, München 1997, S. 284.

33 Stephen Lowry, *Heinz Rühmann – der kleine Mann*, in: Stephen Lowry / Helmut Korte, *Der Filmstar*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 35.

34 Helma Sanders, *Ein kleiner Mann: Anmerkungen zu einem Publikumslieb-ling*, in: *Jahrbuch Film 82/83*, hrsg. von Hans Günther Pflaum, München, S. 53.

35 Aros (d.i. Alfred Rosenthal), *Hans Albers. Wie er ist und wie er wurde*, Berlin 1930, S. [36].

Heut muß ein Mann seinen Mann stehen, wenn er was will und was
kann.

Heut' darfst du hinten nicht anstehen, sonst kommst du morgen
nicht ran.

Zeig, daß du auch auf der Welt bist – nur immer ran an den Speck.

Wenn dir die Straße verstellt ist, spring über alles hinweg. [...]

Hoppla, jetzt komm' ich – alle Türen auf, alle Fenster auf,
und die Straße frei für mich.

Sieht man nun beide Rollenprofile im Zusammenhang, so zeigt sich, daß die von Albers und Rühmann gespielten Figuren gewissermaßen gegengleich sind: Albers spielt den »großen Mann«, Rühmann den »kleinen«. Er ist – wie Ihering schon 1932 feststellte – der »Albers mit umgekehrten Vorzeichen«.³⁶

Die Funktion beider Rollenprofile in der nationalsozialistischen Filmproduktion haben Filmwissenschaftler in den achtziger und neunziger Jahren herausgearbeitet.³⁷ Der von Rühmann gespielte »kleine Mann« habe – so erklärt zum Beispiel Stephen Lowry – eine »Ventilfunktion« erfüllt: »In der NS-Zeit war er zwar das Gegenbild zum Helden, dafür aber umso mehr die Verkörperung des Mitläufers und der modernen, zivilen, scheinbar unpolitischen Seite des Nationalsozialismus, die die Massenloyalität ermöglichte.«³⁸ Der von Albers gespielte »große Mann« kann als Oppositionsfigur, aber auch als Repräsentationsfigur des Nationalsozialismus gesehen werden. Er ist – je nach Lesart – subversiver Draufgänger oder systemkonformer Held.³⁹ Für die Einschätzung von Zuckmayers Gutachten ist nun von Bedeutung, daß Albers' Rollenprofil nicht nur von Filmwissenschaftlern kritisch betrachtet worden ist, sondern auch schon von seinen Zeitgenossen.

36 *Berliner Börsen Courier* vom 4. April 1932.

37 Zu Albers vgl. Krützen, *Hans Albers*, a.a.O. (Anm. 8); zu Rühmann vgl. etwa Helmut Korte / Stephen Lowry, *Heinz Rühmann – ein deutscher Filmstar. Materialien und Analysen*, Braunschweig 1995; Lowry, *Der kleine Mann als Star*, a.a.O. (Anm. 30); Lowry, *Heinz Rühmann – der kleine Mann*, a.a.O. (Anm. 33); Andrea Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*, München 1992, S. 133-146; Karsten Witte, *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*, Berlin 1995; Zimmermann, *Kleiner Mann, was nun*, a.a.O. (Anm. 33).

38 Lowry, *Heinz Rühmann – der kleine Mann* a.a.O. (Anm. 33), S. 61.

39 Krützen, *Hans Albers*, a.a.O. (Anm. 8).

3.1. Einschätzungen der Zeitgenossen

Herausgegriffen seien zunächst jene Rezensenten, die Albers als Verkörperung des Faschismus begreifen. So schreibt Siegfried Kracauer bereits im Oktober 1931 eine vernichtende Kritik über *Bomben auf Monte Carlo*: Der von Albers verkörperte Draufgänger sei ein »Rückfall ins Mythologische, der vermutlich die weltanschaulichen Bedürfnisse des rechts orientierten Publikums befriedigt.«⁴⁰ Schärfer noch verurteilt der Kritiker der *Berliner Tribüne* den Film *Der Sieger*, der 1932 in die Kinos kam: »Albers, die Verkörperung des über die Misere der Zeit souverän sich hinwegsetzenden gesunden Optimismus. Hier liegt der Schlüssel seiner sich immer mehr noch steigenden Popularität: Albers ist gewissermaßen ein ins Filmische transportierter Nationalsozialismus.«⁴¹

Auf die Anschlußfähigkeit der Albers-Figuren an das nationalsozialistische Weltbild hat auch Klaus Mann frühzeitig hingewiesen. Den 1932 gedrehten Film *Der weiße Dämon* kann Mann noch genießen, wenn auch schon mit einer Einschränkung: »Trotz dem scheusslichen Albers – der schon die Nazis antizipiert –, ganz prächtiger und aufregender Quatsch.«⁴² Im Oktober 1933 notiert er jedoch in sein Tagebuch: »das Übermass dieser Kitschigkeit; spezifisch deutsch. Kitsch als Infamie; Niveaulosigkeit – bis zur Niedertracht. Albers – Hitler; Gustaf [sic] Fröhlich – SS. Das ordinär Protzige.«⁴³ Zwei Wochen später veröffentlicht er eine Überarbeitung dieser Notiz:

Dasselbe Volk, das den Autor von »Mein Kampf« zu seinem Führer, seinem Gott gemacht hat, quietscht vor Wonne, wenn Albers, der Unausstehlich-Unwiderstehliche, seine rohen Kunststücke zeigt. Wer sich diesen Liebling erkor, erkor sich auch solchen Führer: ein traurig klarer Zusammenhang.⁴⁴

⁴⁰ *Frankfurter Zeitung* vom 10. Oktober 1931. zit. nach Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main, S. 307.

⁴¹ *Berliner Tribüne* vom 29. März 1932; vgl. *Das Tagebuch*, Jg. 13, 1932, H. 53, S. 2110 f.

⁴² Klaus Mann, *Tagebücher 1931-1933*, hrsg. von Joachim Heimannsberg / Peter Laemmle / Wilfried F. Schoeller, München 1989, S. 164, Tagebucheintrag vom 10. August 1933.

⁴³ Ebd., S. 173, Tagebucheintrag vom 8. Oktober 1933.

⁴⁴ Klaus Mann, *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*, Reinbek 1993, S. 48.

Albers wird für Mann schließlich zur Verkörperung des Nationalsozialismus: »Jetzt ertrag ich den Burschen nicht mehr: der Boche par excellence – der Nazi par excellence.«⁴⁵ 1936 urteilt Mann: »Albers, was für ein ekelhafter Bursche.«⁴⁶

Ganz anders als Klaus Mann schätzt Carl Zuckmayer den Schauspieler ein. Die grundsätzlichen Unterschiede zwischen den beiden Emigranten, die in bezug auf ihre Haltung zu Deutschland und den Deutschen bestehen,⁴⁷ zeigen sich hier im Kleinen: Während Mann den Schauspieler verurteilt, ist er für Zuckmayer ausdrücklich nicht zum »Nazi par excellence« geworden.

3.2. Zuckmayers Einschätzung

Auch Zuckmayer ist bewußt, daß der blonde und blauäugige Hanseat geradezu ein »Musterarier« ist, und er sieht durchaus, daß Albers in das Heldenbild des Nationalsozialismus paßt: Der Star sei der »Nationalheld« der filmversessenen Jugend – der »blonde Hans«, der starke Mann auf der Leinwand« (S. 48). Aber – und das ist der zentrale Punkt in Zuckmayers Argumentation – Albers habe »mehr Charakter bewiesen als viele Andere – denn für ihn gab es die Versuchung – mit einer ganz kleinen Schweinerei – der Naziheros des Films und der deutschen Bühne zu werden. Wer von drueben kommt, weiss, was es heisst, dem zu widerstehen« (ebd.). Daß Albers' Rollenprofil so nahe am Heldenbild des Nationalsozialismus liegt, ist in Zuckmayers Augen kein be-, sondern ein entlastendes Argument. Denn nur deshalb konnte er überhaupt in »Versuchung« geraten, sich den neuen Machthabern anzudienen. Überspitzt formuliert: Wäre er ein übergewichtiger, dunkelhaariger Komiker gewesen, wäre Albers dieser Anfechtung ja gar nicht erst ausgesetzt gewesen. Das Heldenfach zu vertreten und dennoch kein »Naziheros« zu sein, das bewertet Zuckmayer als ganz besonderes Verdienst.

Diese Einschätzung kann nun aber nicht in Einklang mit allen Filmen gebracht werden, die Albers in den dreißiger Jahren drehte: Ohne

⁴⁵ Mann, *Tagebücher*, a.a.O. (Anm. 42), Bd. 1, S. 169, Tagebucheintrag vom 20. September 1933.

⁴⁶ Ebd., Bd. 3, S. 37, Tagebucheintrag vom 10. April 1936; vgl. auch ebd., Bd. 5, S. 146, Tagebucheintrag vom 30. Juni 1942; ebd., Bd. 2, S. 138, Tagebucheintrag vom 21. Oktober 1935.

⁴⁷ Vgl. Richard Albrecht, »No Return«. *Carl Zuckmayers Exil*, in: *Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft*, Jg. 16, 1995, H. 1/2, S. 14 f., S. 28-30.

eine »ganz kleine Schweinerei« in bezug auf seine Rollenauswahl hat Albers die Zeit des Nationalsozialismus sicher nicht verbracht. Mit diesem bezeichnenden Euphemismus umschreibt Zuckmayer in seinem Dossier die Anpassung an das Regime. Eine derartige Anpassung ist aber eindeutig in den Filmen *Flüchtlinge* (1933) und *Henker, Frauen und Soldaten* (1935) zu erkennen, die beide schon vor Zuckmayers Emigration in die Kinos kamen. Beide Filme waren nationalsozialistische Prestigeproduktionen: So erhielt der 1935 gedrehte Propagandafilm *Henker, Frauen und Soldaten* das Prädikat »künstlerisch wertvoll«.48 *Flüchtlinge*, die aufwendigste Produktion der Spielzeit 1933/34, bekam sogar den neu geschaffenen »Staatspreis«, immerhin den höchsten Filmpreis im nationalsozialistischen Staat.49

Diese Ehrungen erhielten die Filme nicht von ungefähr: *Flüchtlinge* handelt von dem Offizier Arneth (Albers), der aus Verbitterung über die Zustände in der Weimarer Republik auswanderte. Er ging in die Mandschurei und steht jetzt in chinesischen Diensten. Als ein Aufstand das Land erschüttert, ignoriert er zunächst die Bitten einiger Wolgadeutscher um Hilfe und will nur sein eigenes Leben retten. Der Film zeigt seine Wandlung: Der Offizier wird zum Führer. Arneth gelingt es, die Flüchtlinge mit einem heimlich flottgemachten Zug aus der Stadt zu bringen, Richtung Deutschland. »Ein deutscher Soldat hat zur Heimat zurückgefunden«, erklärt der *Filmkurier* 1933.50 Albers spielt den Draufgänger in diesem Film als nationalsozialistischen Helden. Ähnliches gilt für *Henker, Frauen und Soldaten*: Der Offizier Prack (Albers) bewährt sich als tollkühner Pilot im Ersten Weltkrieg, wird aber nach der deutschen Niederlage zu einem verbitterten Spieler. Er lebt erst wieder auf, als ihn der Werbeoffizier eines Freikorps für einen Feldzug gegen die Rote Armee gewinnt. Auch dieser Film zeigt eine Wandlung: Der desillusionierte Prack wird zu einem Helden, der für sein Vaterland den Opfertod sterben wird – ganz im Einklang mit der nationalsozialistischen Ideologie.

Somit läßt sich zusammenfassend festhalten, daß Zuckmayers Beurteilung von Albers' Filmfiguren nicht nur im krassen Gegensatz zu der anderer Emigranten steht. Sie muß auch aus heutiger Sicht als einseitig eingestuft werden. Albers hat sicher nicht nur, aber auch den »Naziheros« gespielt.

48 Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, a.a.O. (Anm. 28), S. 549.

49 Joseph Wulf, *Kultur im Dritten Reich*, Frankfurt am Main, Berlin 1989, Bd. 4, S. 391.

50 *Filmkurier*, Jg. 16, 1933, Nr. 2073.

Auf Rühmanns Rollen geht Zuckmayer überhaupt nicht ein; er beläßt es bei dem Hinweis, Rühmann sei ein »Komiker« (S. 44). Der Gutachter widmet sich nicht der Arbeit des Schauspielers, sondern befaßt sich in mehr als der Hälfte seines Textes mit dessen Privatleben. Das ist kein Einzelfall: Auch mit Albers' Privatleben befaßt Zuckmayer sich ausführlich; über ein Drittel seiner Beurteilung gilt diesem Thema. Im Mittelpunkt der Gutachten steht bei beiden Stars die Beziehungen zu ihren (Ehe-)Frauen.

4. Zwei Trennungen:

Die Emigration der jüdischen Lebensgefährtinnen

Zuckmayers Gutachten folgen in beiden Fällen einem Schema. Nach einer einleitenden Bemerkung von zwei bis drei Zeilen schreibt er über die Beziehungen von Albers und Rühmann zu ihren damaligen Lebensgefährtinnen, die nach nationalsozialistischer Definition Jüdinnen waren. Diese Themenwahl muß erstaunen: Zuckmayer befaßt sich nicht explizit mit der politischen Haltung der beiden Darsteller. Dabei gibt es gerade im Fall Albers genügend Kollegen, die berichten, daß der Star offen über die nationalsozialistischen Machthaber spottete: »Er war einer der wenigen, der mit seiner Meinung über die Nazis nicht zurückhielt. Albers war ein mutiger Kollege«,51 schreibt Camilla Horn in ihren Erinnerungen. Unangepaßtheit habe Albers vor allem mit seinem respektlosen Ton bewiesen; so notiert der Schriftsteller und Drehbuchautor Axel Eggebrecht: »Albers verachtete die braunen Herren offen, mehr als einmal habe ich gehört, daß er grundsätzlich vom ›Herrn Führer‹ und von dem ›Doktor Göhbels‹ sprach.«52

Daß Albers sich tatsächlich so respektlos verhielt, ist nicht nur eine verklärende Erinnerung seiner Zeitgenossen.53 Die Akten der Reichsfilmkammer (RFK) zeigen, daß es mehr als einmal zu Beschwerden über

51 Camilla Horn, *Verliebt in die Liebe. Erinnerungen*, aufgezeichnet von Wilibald Eser, München, Berlin 1985, S. 219-221.

52 Axel Eggebrecht, *Der halbe Weg. Zwischenbilanz einer Epoche*, Reinbek 1975, S. 334.

53 Vgl. dazu Harald Fischer, »Was gestrichen ist, kann nicht durchfallen«. Trauerarbeit, Vergangenheitsbewältigung oder sentimentalische Glorifizierung? Wie sich Schauspieler an ihre Arbeit im Dritten Reich erinnern, in: *Theater heute*, Jg. 30, 1989, H. 9, S. 1-3; 6-21.

seine abschätzigen Äußerungen kam.⁵⁴ Der Star erschien zum Beispiel nicht auf den Bällen der RFK und versäumte Staatsempfänge.⁵⁵ Bei der Verleihung des Staatspreises für seinen Film *Flüchtlinge* ließ er sich 1934 sogar von seinem Co-Star Eugen Klöpfer vertreten.⁵⁶ Zuckmayer berichtet von keiner dieser Verweigerungen, obwohl sie ideale Belege für seine These wären, daß Albers in die »Gruppe 1: positiv« einzuordnen sei. Statt dessen konzentriert er sich in seinem Text auf die Darstellung von Albers' Liebesbeziehung zu Hansi Burg. Zuckmayers Thema ist die Trennung des Paares, die Mitte der dreißiger Jahre stattfand.

4.1. Albers und Burg

Im Dossierbeitrag über Albers heißt es einleitend: »Auch er gehörte zu den mit einer ›nichtarischen‹ Frau behafteten Protagonisten« (S. 48). Gemeint ist hier Hansi Burg, Tochter des Schauspielers Eugen Burg. Albers hat mehrfach mit Eugen Burg gedreht, der wohl als eine Art Mentor gelten kann. Auch Burgs Tochter Hansi arbeitete Mitte der zwanziger Jahre als Schauspielerin, etwa am Theater am Kurfürstendamm, gelegentlich auch beim Film. In dieser Zeit lernte sie den nur mäßig erfolgreichen Albers kennen. Das Paar war demzufolge schon seit über 15 Jahren zusammen, als Zuckmayer seinen Bericht schrieb. Er führt aus:

der Fall war dadurch erschwert dass er [Albers] mit dieser Frau nicht legal verheiratet war jedoch seit langen Jahren zusammen gelebt hat und sie auf keinen Fall verlassen wollte. Er versuchte sie nach der »Machtergreifung« auch gesetzlich zu heiraten – soviel bekannt waren vorher gewisse Schwierigkeiten wegen einer früheren Ehe eines der beiden Teile im Weg – aber die Nazibehörden versagten ihm die Bewilligung, und – einmal auf den Fall aufmerksam geworden – zwangen sie ihn zu einer lokalen Trennung, die er jedoch auf alle mögliche Weise immer wieder umging. (S. 48)

54 Vgl. besonders das Schreiben von Hinkel an Goebbels vom 3. Mai 1943. Bundesarchiv Koblenz R 55/174; Brauner, *Mich gibt's nur einmal* 1976, a.a.O. (Anm. 13), S. 93 f.

55 Fröhlich, *Waren das Zeiten*, a.a.O. (Anm. 13), S. 597; Heesters, *Es kommt auf die Sekunde an*, a.a.O. (Anm. 3), S. 238; Dagover, *Ich war die Dame*, a.a.O. (Anm. 13), S. 222 f.; Hippler, *Die Verstrickung*, a.a.O. (Anm. 13), S. 217.

56 Vgl. das Photo bei Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München 1992, S. 245.

Zuckmayers Schilderung einer nicht-ehelichen Bindung ist zutreffend: Zwar verkündete die *Berliner Zeitung* 1925 eine Verlobung zwischen Burg und Albers, doch zu einer Heirat ist es nie gekommen. Ob dies, wie Zuckmayer mutmaßt, mit einer früheren Ehe zusammenhängt, kann nicht eindeutig nachgewiesen werden. Albers wird in den Akten der RFK fast immer als ledig bezeichnet; eine Ehe mit der Sängerin Claire Dux, die in den zwanziger Jahren Albers' Lebensgefährtin war, wird bisweilen notiert, hat aber tatsächlich nie bestanden. Hansi Burg wird in einer Akte als »Frau Kittay, geborene Hirschburg« geführt, was eine frühere Eheschließung zumindest nahelegt.⁵⁷ Da sie aber an anderer Stelle »Kittay Hirschburg« genannt wird, handelt es sich möglicherweise um eine Fehlinformation.⁵⁸

So weit die Fakten. Aber warum legt Zuckmayer in seinem Report so großen Wert auf die Beziehung zwischen Albers und Burg? Er versteht die Bindung an eine jüdische Frau als Beweis für die Integrität des Filmstars. Sein Argument ist, daß Albers seine Lebensgefährtin trotz des von Seiten der Nationalsozialisten ausgeübten Drucks nicht habe verlassen wollen.

Daß es tatsächlich einen solchen Druck gab, ist anhand der Personalakten der Reichsfachschaft Film (RFF) nachzuvollziehen. Schon im Sommer 1933 erhält die RFF erste Denunziationen. Die Fachgruppe Kleinkunstbühnen meldet: »Der Schauspieler Hans Albers, der seit der Machtergreifung unserer Bewegung stark in den Vrodergrund [sic] der Partei getreten ist, ist seit fast zehn Jahren mit der Jüdin Hansi Burg verheiratet.«⁵⁹ Im März 1934 erkundigt sich der »Hauptfachgruppenleiter der N.S.B.O.«⁶⁰ Carl Auen beim zuständigen Polizeipräsidenten, ob Albers mit Hansi Burg verheiratet sei.⁶¹ Die Eingabe wurde mehrfach bearbeitet; schließlich verneint der Polizeipräsident.⁶² Im Mai desselben Jahres befaßt sich sogar die Privatkanzlei Adolf Hitlers mit dem Familienstand von Albers.⁶³ Der Schauspieler Auen, mittlerweile zum Leiter der RFF aufgestiegen, erteilt Auskunft: Albers sei als ledig gemel-

57 BDC Personalakte Albers RFF, Stammkarte Albers bei der RFF. 58 Ebd.

59 Ebd., Schreiben vom 17. August 1933.

60 D.i. die »Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation«.

61 BDC Personalakte Albers RFF, Schreiben vom 12. März 1934.

62 Ebd., Schreiben vom 15. März 1934.

63 Ebd., Schreiben vom 16. Mai 1934.

det und mit einer eigenen Anschrift registriert.⁶⁴ Auen ergänzt sein Schreiben allerdings: »Nach der mir gewordenen Auskunft lebt Albers mit Frau Kittay (Hansi Burg) zusammen.«⁶⁵ Dieser Hinweis findet Eingang in Albers' Personalakte bei der RFF. Die sogenannte Stammkarte vermeldet:

unverh., soll mit Kittay Hirschburg (Hansi Burg) zusammenleben. War verh. mit der Sängerin Claire Dux (lt. Lexikon des Films Berlin / 1926). Reichsdeutscher. Nachw. d. Abstammung erbracht am 16.11.1933 (entspr. nicht mehr den heutigen Bestimmungen). Lt. Ausk. d. Polizei-Präs., Einwohnermeldeamt, vom 15.3.1934 als *ledig* gemeldet.⁶⁶

Bis etwa 1936,⁶⁷ vereinzelt sogar bis 1944,⁶⁸ treffen weitere Informationen und Anfragen bei der RFF ein.⁶⁹ Die Personalakte des Stars bestätigt demzufolge Zuckmayers Einschätzung, daß Albers' Privatleben von den nationalsozialistischen Behörden beobachtet wurde.

Nicht belegen läßt sich jedoch, daß Albers 1933 versucht hat, seine Lebensgefährtin zu heiraten, um sie so vor dem Zugriff der Nationalsozialisten zu schützen. Doch ob diese Ehe ein Schutz gewesen wäre, muß ohnehin bezweifelt werden. Zwar führt eine Liste des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) 22 Darsteller mit (im nationalsozialistischen Verständnis) jüdischen Ehepartnern auf, denen es per Sondererlaubnis gestattet ist, in der RFF zu verbleiben. Paul Henckels etwa ist »selbst Halbjude und mit Volljüdin verheiratet«,⁷⁰ und auch die Ehefrauen von Leo Slezak, Otto Wernicke und Eduard von Winterstein stammen aus jüdischen Familien.⁷¹ Ende 1936 befinden sich unter den Mitgliedern der RFK »44 mit Voll- oder Dreivierteljuden Verheiratete.«⁷² Doch selbst ein Star wie Hans Moser war gezwungen, seine jüdische Ehefrau ins benachbarte Ausland zu schicken:

64 Vgl. Bundesarchiv Potsdam 50.01/162, Führerrat der RFF: Aktennotiz vom 10. Oktober 1933.

65 BDC Personalakte Albers RFF, Schreiben vom 16. Juni 1934.

66 Ebd., Stammkarte Albers bei der RFF.

67 Vgl. etwa ebd., Anfrage der *Reichsrundfunkgesellschaft* vom 2. April 1936.

68 Vgl. DIF Nachlaß Albers, Anfragen nach einer Ehe Albers/Burg beim Polizeipräsidenten Berlins von 1944.

69 Vgl. auch *Reichsfilmblatt* 35/1934.

70 BDC zitiert nach Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, a.a.O. (Anm. 28), S. 208.

71 Ebd.

72 Vgl. Bundesarchiv Koblenz R 55/420.

In einem flehentlichen Bittbrief an Adolf Hitler versucht er [Moser] im Oktober 1938, Sondergenehmigungen für seine Frau zu erwirken, denn er will ihr in Wien ein Leben als »Arierin« ermöglichen. Blanca Hirschler zieht nach mehr als 25 Ehejahren nach Budapest, wo Moser sie besucht, so oft er kann.⁷³

Es steht also nicht zu vermuten, daß Albers und Burg als Ehepaar von den Repressalien der Nationalsozialisten unbehelligt geblieben wären. Andererseits war ohne Trauschein gar nicht erst an eine Sondererlaubnis, wie Moser sie beantragte, zu denken.

Der Druck auf Albers und Burg wird Ende 1935 so groß, daß sie beschließen, sich offiziell zu trennen. Der Star schreibt an Reichsminister Joseph Goebbels:

15. Oktober 1935

Sehr verehrter Herr Reichsminister!

In Erfüllung meiner Pflicht gegen den nationalsozialistischen Staat und in dem Bekenntnis zu ihm habe ich meine persönlichen Beziehungen zu Frau Hansi Burg gelöst.

Ich darf Sie, geehrter Herr Reichsminister, nunmehr bitten, daß unter der veränderten Sachlage der nationalsozialistische Staat auch mir den Schutz angeideihen läßt, den er seinen Künstlern gibt.

Heil Hitler! gez. Hans Albers⁷⁴

Goebbels bestätigt schon am nächsten Tag, daß er Albers' Entscheidung zur Kenntnis genommen hat:

Sehr geehrter Herr Albers!

Ich bestätige Ihren Brief vom 15. Oktober und teile Ihnen auf Ihre Bitte mit, daß Sie nach der von Ihnen mir bekanntgegebenen, veränderten Sachlage selbstverständlich wie jeder andere Künstler den Schutz des nationalsozialistischen Staates und meiner Person genießen. Sollten Sie im Einzelfall seiner bedürftig sein, so bitte ich um gefl. Mitteilung.

Mit Hitler Heil!

gez. Dr. Goebbels.⁷⁵

73 Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 39.

74 DIF Nachlaß Albers.

75 Ebd.

Hansi Burg bleibt in Deutschland, heiratet aber nominell den in Norwegen geborenen »Arier« Erich Blydt. Mit ihm ist sie auch gemeinsam in Berlin-Tiergarten gemeldet.⁷⁶ Offenbar sind die Probleme einer früheren Ehe – sofern sie denn überhaupt bestanden haben sollten – ausgeräumt. Nach der Hochzeit mit Blydt gibt es nach außen hin keine Verbindung mehr zwischen Albers und Burg. Mit Albers' Trennungserklärung und Burgs Eheschließung wurde den Wünschen des RMVP Folge geleistet; Hans Albers kann weiter seinem Beruf nachgehen. Er dreht für die Bavaria den schon erwähnten Propagandafilm *Henker, Frauen und Soldaten*.

Wie ist das Verhalten von Albers zu beurteilen? Ist Zuckmayers auf Entlastung abzielende Argumentation aus heutiger Sicht zu halten? Zunächst einmal ist festzuhalten, daß ein derartiges Arrangement zwischen Schauspielern und ihren jüdischen Partnerinnen nicht ungewöhnlich war. Zu unterscheiden sind jedoch Vereinbarungen, die lediglich nach außen hin galten, von Beziehungen, die dann doch aufgegeben wurden – um der eigenen Karriere willen. Als Beispiel für Opportunismus kann Gustav Fröhlichs Verhalten gelten, der seine Frau Gitta Alpar 1933 verließ. Der Vergleich mit diesem Fall verdeutlicht, wie Albers' Entscheidung für eine Trennung von Burg einzuschätzen ist.

4.2. Fröhlich und Alpar

Gustav Fröhlich – wie Rühmann Jahrgang 1902 – ist seit 1931 mit dem Operetten- und Filmstar Gitta Alpar verheiratet. Die Sängerin verläßt Deutschland 1933 nach einem von Goebbels gegebenen Empfang.

Die Nazis waren an der Regierung. Eines Tages erhielt ich Einladungen zu einem Empfang bei Goebbels, eine als Gitta Alpar und eine als Frau von Gustav Fröhlich. Ich hatte keine Lust hinzugehen und habe das meinem Mann gesagt. Aber mein Mann hat mich unter Druck gesetzt, und ich habe nachgegeben. Beim Empfang saßen wir zusammen an einem Tisch mit Willy Fritsch, Willi Forst, Hans Albers und Max Hansen. Plötzlich wurde das Horst-Wessel-Lied gespielt und alle sind aufgestanden. Ich bin sitzen geblieben und habe mich mit zwei Damen unterhalten, die zu unserem Kreis gehörten. Da traten ein Offizier und eine Dame an unseren Tisch: »Kommen

⁷⁶ Bundesarchiv Potsdam 15.09 Reichssippenamt, Unterlagen zur Volkszählung vom 17. Mai 1939.

Sie bitte mit, Herr Goebbels möchte Sie kennenlernen.« [...] Doch dann sagte der Adjutant von Goebbels nur: »Bitte Herr Fröhlich« und führte ihn zu Goebbels. Zu mir sagte er: »Sie nicht!« und winkte mich einfach weg wie einen ungebetenen Gast. Und mein Mann ließ mich einfach stehen.⁷⁷

Gitta Alpar, die ein Kind von Fröhlich erwartet, flieht nach Ungarn. Fröhlich dreht mit Erfolg in Berlin, Alpar bringt 1934 in Budapest die gemeinsame Tochter zur Welt. Die Scheidung des Paares wird im darauffolgenden Jahr »unter großer Anteilnahme der Boulevardpresse«⁷⁸ ausgesprochen. Alpar bezichtigt ihren damaligen Ehemann des Verrats: »Er hat nicht zu mir gehalten, sondern mich verleugnet. Andere haben zu mir gehalten. Mein Mann war der erste, der mir einen Tritt gegeben hat.«⁷⁹

Ganz anders erinnert sich Gustav Fröhlich in seiner Autobiographie. Er spricht von einer Trennung im beiderseitigen Einvernehmen:

Schließlich entschied ich: »Gittuskam, du fährst heut nacht nach Budapest zu deinen Eltern. Nimm die zwanzig Mille mit, die wir auf der Bank haben.« – »Und du?« – »Ich mache meinen Film fertig und komme nach.« – »Du könntest doch bleiben.« – »Ohne dich? Nee!«⁸⁰

Fröhlich gibt sich hier liebevoll (»Gittuskam«) und betont großzügig: Schließlich scheint er seiner Frau das gesamte Vermögen überlassen zu haben. Außerdem behauptet er, er habe damals nach Ungarn emigrieren wollen. Daß er sich dann doch gegen die Ausreise entschied, begründet Fröhlich in der Rückschau mit dem absehbaren Scheitern seiner Ehe. Die Beziehung sei von Beginn an unausgewogen gewesen:

Ich weiß heute mit einiger Gewißheit, daß Gitta und ich uns auch ohne Adolf Hitler früher oder später betrogen, zerstritten und auseinandergelebt hätten. Sie war eine heißblütige Ungarin, die mich bei geringsten Anlässen mit Ohrfeigen bedrohte. Ich andererseits war leichtsinnig und kein Tugendbold. Obwohl das eine Rechtfertigung

⁷⁷ Herlinde Koelbel, *Jüdische Portraits. Fotografien und Interviews*, Frankfurt am Main 1989, S. 8.

⁷⁸ Gundolf S. Freyermuth, *Reise in die Verlorengegangenenheit. Auf den Spuren deutscher Emigranten*, München 1993, S. 150.

⁷⁹ Koelbel, *Jüdische Portraits*, a.a.O. (Anm. 77), S. 8; vgl. Freyermuth, *Reise in die Verlorengegangenenheit*, a.a.O. (Anm. 78), S. 152.

⁸⁰ Fröhlich, *Waren das Zeiten*, a.a.O. (Anm. 13), S. 346 f.

ist, bleibt die Trennung, gerade in jener Zeit, eine Gewissenslast, die sich mit der Zeit nicht vermindert hat.⁸¹

Selbst in dieser Rechtfertigung behauptet Fröhlich nicht, daß die Ehe bereits 1933 zerrüttet war. Dies wäre in Anbetracht der damals kaum zweijährigen Verbindung und der Schwangerschaft seiner Frau auch wenig glaubwürdig. Er nimmt in den Memoiren nur an, daß seine Ehe – wie er sagt: »früher oder später« – gescheitert wäre. Das dies nur eine Annahme war, unterscheidet die Fälle Fröhlich und Rühmann.

4.3. Rühmann und Bernheim

Im August 1924, im zweiten Jahr seiner Münchner Zeit, heiratet der 22jährige Heinz Rühmann seine Kollegin Maria Bernheim. Die 27jährige Schauspielerinnen gibt ihren Beruf auf und widmet sich ganz der Karriere ihres Mannes; ihr Bruder, Otto Bernheim, wird etwas später zu Rühmanns Manager.⁸² Das Paar Bernheim/Rühmann kann also im Jahr der »Machtergreifung« auf eine neunjährige Ehe und eine erfolgreiche Geschäftsbeziehung zurückblicken – ganz anders als Alpar und Fröhlich. Im Unterschied zu Alpar hat Bernheim einen nahezu Unbekannten geheiratet, dessen glänzende Karriere keineswegs abzusehen war. Rühmann wird erst während der Ehe zum Star, während Fröhlich zum Zeitpunkt der Eheschließung bereits prominent ist. Ein zweiter Unterschied ist, daß Alpar ebenfalls eine glänzende Karriere gemacht hat, wohingegen Bernheim von ihrem Mann finanziell abhängig war.

Vergleichbar ist allerdings der Druck, unter den die beiden Ehepaare Rühmann/Bernheim und Fröhlich/Alpar nach 1933 geraten. Offiziell gehört Bernheim seit 1917 keiner Religionsgemeinschaft mehr an; den nationalsozialistischen Behörden gilt sie dennoch als Jüdin.⁸³ Schon ab 1934 gehen Beschwerden über Rühmanns Ehe bei der RFF und der RFK ein: »Die Schriftleitung der Zeitschrift ›Der SA-Mann‹ fragt bei mir an, wieso der Schauspieler Heinz Rühmann, der mit einer Jüdin verheiratet sein soll, immer noch in Deutschland filmen darf und ob die Tatsache

81 Ebd., S. 348.

82 Möglicherweise fungierte er auch nur als eine Art Sekretär oder Finanzverwalter. Er besaß auf jeden Fall in den dreißiger Jahren eine Generalbevollmächtigung zur Verwaltung des Rühmannschen Vermögens, vgl. Schreiben von 27. Juli 1934 vom Verband der Filmindustriellen an Carl Auen, RFF; Personalakte Rühmann bei der RFF.

83 Vgl. den Eintrag in den Fragebogen der RFF Rühmann (ausgefüllt am 3. Januar 1933).

der jüdischen Versippung zuträfe.«⁸⁴ Es bleibt nicht bei Anfragen: Der begeisterte Flieger Rühmann wird wegen seiner Ehe zum Beispiel aus dem *Berliner Aeroclub* ausgeschlossen. Er muß sich von seinem Manager Otto Bernheim trennen und darf nur mit einer Sondererlaubnis arbeiten; eine vollwertige Mitgliedschaft in der RFF wird ihm verwehrt.⁸⁵

Die Situation, in der Rühmann sich nach der Machtergreifung befand, wählt Zuckmayer als den zentralen Punkt seiner Charakterisierung: Der Schauspieler »war mit einer jüdischen Frau verheiratet und befand sich im Anfang der Hitlerzeit in einer persönlich besonders komplizierten Lage« (S. 44). Daß Zuckmayer nun ausführlich auf Rühmanns Privatleben eingeht, hängt auch hier mit der Trennung des Paares zusammen. Wie Gitta Alpar geht auch Maria Bernheim ins Ausland; die Ehemänner beider Frauen machen im Nazideutschland Karriere. Zuckmayer erklärt nun aber, Rühmann habe sich nicht aus Opportunismus von seiner Frau getrennt: »Die Ehe war nämlich sehr unglücklich und die Frau (nach dem persönlichen Eindruck des Verf.) eine Landplage, und R. war grade im Begriff sich von ihr zu trennen« (S. 45). Zuckmayer weist also der Ehefrau die Schuld zu. Der Dramatiker läßt sich in dem zitierten Abschnitt sogar dazu hinreißen, Maria Bernheim als »Landplage« zu beschimpfen. Die Relativierung »nach dem persönlichen Eindruck des Verf.« ist hier auch eher als eine Bekräftigung dieses Urteils zu verstehen, da Zuckmayer sich nicht auf Hörensagen verläßt, sondern auf eigene Erfahrungen beruft.

Mit Ausnahme dieser Schuldzuweisung stimmt Zuckmayers geheimer Bericht mit der Autobiographie Rühmanns und den über ihn kursierenden Biographien überein.⁸⁶ Kirst und Forster erklären zum Beispiel, die Entfremdung habe mit Rühmanns beruflicher Situation zusammengehangen:

Sein Beruf ließ ihn nunmehr zwischen Berlin-München-Wien einherpendeln. Seine Frau Maria vermochte ihm dabei nicht immer zu folgen, ihr Einfluß auf Heinz ließ erheblich nach. Sie fühlte sich höchst beunruhigt [...]. So begannen sie denn, aneinandervorbeizuleben,

84 Schreiben vom 24. August 1938 von der RFF (Pfennig) an das RMVP (Goebels); Personalakte Rühmann bei der RFF.

85 Vgl. Schreiben vom 20. Juli 1934 von Otto Bernheim an den Verband der Filmindustriellen (Personalakte Rühmann bei der RFF). Bernheim dementiert hier, jemals als Manager gearbeitet zu haben. Wahrscheinlich versuchte er, sich und Rühmann vor Strafverfolgung zu schützen.

86 Vgl. etwa Gregor Ball / Eberhard Spiess, *Heinz Rühmann und seine Filme*, München 1982, S. 76 f.

sich auseinanderzuleben, eigene Interessen zu entwickeln – sie dachten ohnehin an eine freundschaftliche Trennung, zunächst noch, ohne sich voneinander zu lösen.⁸⁷

An dieser Darstellung, die für populäre Biographen repräsentativ ist, wird auch in der wissenschaftlichen Literatur festgehalten⁸⁸ – auch in den aktuellsten Forschungsberichten.⁸⁹ Es gibt bis heute keinen Beleg dafür, daß Zuckmayers Einschätzung, die Ehe sei schon lange vor der Trennung zerrüttet gewesen, falsch war. Es kann – im Gegenteil – als sehr wahrscheinlich angenommen werden, daß seine Beurteilung stimmt.

Für Zuckmayers Beurteilung spricht zum Beispiel, daß Rühmann sich Ende 1936 wegen seiner Frau an Goebbels wendet. Der trägt daraufhin in sein Tagebuch ein: »Heinz Rühmann klagt mir sein Eheleid mit einer Jüdin. Ich werde ihm helfen. Er verdient es, denn er ist ein ganz großer Schauspieler.«⁹⁰ Rühmann wird Goebbels nicht um Hilfe bei einem Scheidungsverfahren gebeten haben, da er für ein solches Verfahren nicht der Unterstützung des Ministers bedurft hätte. Wahrscheinlicher ist, daß Rühmann um Schutz für Bernheim bat. Für diese Annahme spricht auch, daß Rühmann 1937 sich nicht auf Goebbels verläßt, sondern vom Deutschen Theater Berlin an das Staatstheater wechselt, sozusagen von Hilpert zu Gründgens.⁹¹

Für meine jüdische Frau hatte ich an Hilperths Deutschem Theater nicht mehr ausreichend Schutz, da es Goebbels und seinem Propagandaministerium unterstellt war, das immer rigoroser gegen Mischehen vorging. Das Staatstheater jedoch gehörte zu Görings Machtbereich, dessen Frau Emmy Sonnemann, eine Schauspielerin, zu Gründgens freundschaftlichen Kontakt hatte, den er geschickt für gefährdete Kollegen zu nutzen wußte.⁹²

87 Kirst / Forster, *Das große Heinz Rühmann Buch*, a.a.O. (Anm. 16), S. 94.

88 Vgl. etwa Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel*, a.a.O. (Anm. 37), S. 134.

89 Lowry, *Heinz Rühmann – der kleine Mann*, a.a.O. (Anm. 33), S. 36.

90 Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, hrsg. von Elke Fröhlich. Teil 1: Aufzeichnungen 1924 bis 1941, 4 Bände, München, New York, London, Paris 1987, Bd. 2, S. 717, Tagebucheintrag vom 6. November 1936.

91 Rühmann hat in der Spielzeit 1936/37 noch unter Hilperths Regie gearbeitet. Am 31. Dezember 1938 tritt er erstmals am Staatstheater auf.

92 Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 130.

Diese beiden Indizien deuten darauf hin, daß Rühmann sich mehrere Jahre bemühte, seine Ehefrau zu schützen. Anfang 1938 spitzt sich die Lage jedoch zu, wie bislang unveröffentlichte Dokumente aus seiner Personalakte zeigen. Rühmann wird nach Eingang von zwei Denunziationen zur RFF zitiert, bleibt aber mehreren Terminen fern. Schließlich erscheint er Ende Februar zu einem Verhör und erklärt:

Bemerken möchte ich, dass ich bekanntlich keine jüdische Verwandtschaft besitze, sondern von meiner jüdischen Frau getrennt lebe und die Ehescheidung bisher noch nicht durchgeführt werden konnte, weil sie in Österreich lebt, und ich die notwendigen Devisen noch nicht erhalten habe.⁹³

Tatsächlich läßt sich das Paar im November 1938 scheiden – zehn Tage nach der sogenannten Reichskristallnacht.⁹⁴ Wie Rühmann erklärt, einvernehmlich:

Ich verständigte Maria, auch sie empfand diese Lösung unter den gegebenen Umständen als die beste und heiratete einen schwedischen Schauspieler. Ich bekam eine Devisenausfuhrgenehmigung, die nur äußerst selten bewilligt wurde, so daß ich Maria monatelang einen beträchtlichen Betrag nach Schweden überweisen konnte.⁹⁵

Nach der Scheidung ist Rühmann aus Sicht der RFF rehabilitiert: »Von der Judenliste streichen.«⁹⁶ Kurz darauf, im Juli 1939, heiratet der nunmehr 37jährige Schauspieler seine 23jährige Kollegin Hertha Feiler, den Star seiner ersten Regiearbeit. Diese Eheschließung, die auf den ersten Blick gegen Rühmanns Version zu sprechen scheint, liefert zwei weitere Argumente gegen den Verdacht, der Schauspieler habe seine erste Frau nur aus Karrieregründen verlassen. Zum einen ist auch seine zweite Ehefrau nach nationalsozialistischem Verständnis »Vierteljüdin«; sie darf nur mit einer Sondererlaubnis arbeiten.⁹⁷ Zum anderen scheint es, als sei Maria Bernheim mit der Hochzeit einverstanden gewesen: Ein Photo zeigt sie gemeinsam mit Rühmann und Feiler; auf-

93 Schreiben vom 28. Februar 1938; Protokoll eines Gesprächs zwischen Heinz Rühmann und Bruno Pfennig.

94 19. November 1938; vgl. BDC Personalakte Rühmann RFF, Schreiben Melzer (RFK) an Goebbels (RMVP) vom 28. Dezember 1938.

95 Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 20), S. 133.

96 BDC Personalakte Rühmann RFF; Notiz vom 22. Dezember 1938.

97 Vgl. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, a.a.O. (Anm. 28).

genommen wurde es 1939, wahrscheinlich sogar am Hochzeitstag der beiden letztgenannten.⁹⁸

Von dieser Entwicklung erfuhr Zuckmayer im Exil: »Soviel dem Verf. bekannt wurde nach mehr als fünf Jahren der Naziherrschaft und dann auf Wunsch der Frau die Ehe schliesslich getrennt, doch diese Nachricht ist nicht verbürgt« (S. 46). Das genaue Datum der Scheidung und die zweite Ehe spielt für Zuckmayers Argumentation keine Rolle. Für ihn ist lediglich von Bedeutung, wie lange Rühmann überhaupt an seiner ersten Ehe festgehalten hat: Der Schauspieler habe von einer Scheidung abgesehen, »weil es unter diesen Voraussetzungen nicht anging sich von einer Jüdin – offensichtlich unter Ausnutzung der Konstellation – zu trennen« (ebd.). Die Verzögerung der Scheidung gilt Zuckmayer als Beleg für Rühmanns »Zivilcourage« und »Anständigkeit«. Daraus schließt Zuckmayer: »Mehr braucht eigentlich über R.s einwandfreien Charakter und seine wirklich bezaubernde Persönlichkeit nicht ausgesagt zu werden« (ebd.).

Auch im Fall Rühmann führt Zuckmayer gegenüber dem OSS keinen sofort einleuchtenden Entlastungsgrund ins Feld, wie etwa das Eintreten für bedrohte Kollegen oder antifaschistische Äußerungen. Hätte Zuckmayer von einem solchen Verhalten Kenntnis gehabt, so wäre es sicher im Dossier geschildert worden. Dies zeigt etwa der Vergleich mit dem Gutachten über Heinz Hilpert, der sich zum Beispiel den Gruß »Heil Hitler« in seinem Theater verbat (S. 26). Im Fall Rühmann kann Zuckmayer aber offenbar nicht auf solche Anzeichen von Widerstand verweisen. Für ihn ist die erst spät eingereichte Scheidung allein ausreichender Beweis für Rühmanns »einwandfreien Charakter« und, stärker noch, für »seine wirklich bezaubernde Persönlichkeit«. Denn mehr braucht als Beleg, so heißt es ja ausdrücklich, »nicht ausgesagt zu werden«. Daß er sich 1933 nicht umgehend scheiden ließ, reicht Zuckmayer, um den Schauspieler in die Gruppe 1 seiner Liste einzuordnen. Deren Definition – so sei erinnert – war: »vom Nazi-Einfluss unberührt, widerstrebend, zuverlässig« (S. 15).

In diese Gruppe ordnet Zuckmayer ja auch Albers ein. Da es in seinem Fall keine verzögerte Scheidung geben konnte, argumentiert er hier anders: »die Nazibehörden [...] zwangen [...] ihn zu einer lokalen Trennung, die er jedoch auf alle mögliche Weise umging« (S. 48). Das stimmt mit den Fakten überein: Albers und Burg versuchen, möglichst lange zusammenzubleiben. Zwar fährt der Filmstar ohne seine Lebensgefährtin im Frühjahr 1936 für sechs Wochen zur Drehortbesichtigung

98 Vgl. Ball/Spiess, *Heinz Rühmann und seine Filme*, a.a.O. (Anm. 86), S. 23.

nach Griechenland,⁹⁹ wo er dann auch im Spätsommer die Abenteuerkomödie *Unter heißem Himmel* dreht, doch kurz vor der Premiere des Films reist er mit Hansi Burg nach England.¹⁰⁰ Gemeinsam fahren die beiden von London zurück nach Berlin, wo Albers die Komödie *Der Mann, der Sherlock Holmes war* dreht.

Die offizielle Trennungserklärung ist offenbar für ihre Beziehung ohne größere Bedeutung geblieben. Auch in diesem Punkt stimmt Zuckmayers Darstellung mit der Faktenlage, wie sie sich heute darstellt, überein. Erst 1939, wahrscheinlich kurz vor Kriegsbeginn, nimmt das Paar endgültig Abschied: Hansi Burg flieht über die Schweiz nach Großbritannien. Das Paar sieht seine Trennung als zeitlich befristet an.¹⁰¹ Hansi Burg soll in England »abwarten«; Albers arrangiert sich in der »Zwischenzeit« – wie viele seiner Kollegen – mit den deutschen Verhältnissen. Dieses Arrangement wirft eine Frage auf, die auch für Zuckmayers Dossier von Bedeutung ist: Warum folgt Albers seiner Lebensgefährtin nicht nach? Weshalb bleibt er im nationalsozialistischen Deutschland?

5. Zwei Möglichkeiten: Bleiben oder emigrieren?

Über die Möglichkeit der Emigration stellt Zuckmayer in Albers' Dossier eine grundsätzliche Überlegung an: »Auswanderung wäre für einen Menschen mit seinen beschränkten und nur in einem gewissen Bezirk wirksamen künstlerischen Mitteln Selbstmord gewesen« (S. 48). In der Tat hätte eine gemeinsame Emigration mit Hansi Burg das berufliche Aus für den Star bedeutet. Er ist 1939 fast 50 Jahre alt und spricht kaum Englisch, noch dazu mit starkem deutschen Akzent.¹⁰² Sein Gesicht ist im Ausland völlig unbekannt: Albers »is probably the only one of so great European reputation to be so little known in the US – even by cinema-addicts.«¹⁰³ Er kann also keine berechtigte Hoffnung auf

99 *Lichtbildbühne* vom 28. April 1936; *Filmkurier* vom 13. Mai 1936; vgl. BDC Personalakte Albers RFF.

100 Vgl. Sammlung Steh (Privatbesitz), Postkarte von Albers an die gemeinsame Freundin Annie Hoppe.

101 Vgl. Blumenberg, *In meinem Herzen Schatz ...*, a.a.O. (Anm. 6), S. 66.

102 Dies belegen seine Auftritte in den englischsprachigen Versionen seiner Filme *Bomben auf Monte Carlo* und *Der blaue Engel*.

103 Gunnar Lundquist, *Hans Albers. Germany's Great Screen Idol Never Became A Truly International Star*, in: *Films in Review* (New York), Vol. 16, 1965, H. 3, S. 150.

größere Rollen in England oder den USA haben, zumal er durch nationalsozialistische Propagandafilme belastet ist.

Zuckmayer entwirft ein Szenario, laut dem sich Albers im Falle einer Emigration als besserer Komparse hätte durchschlagen müssen: Er »würde in Hollywood in der Statisterie als stummer älterer Stormtrooper in Antinazifilms verwendet werden und 10 Dollar für den Aufnahmetag bekommen« (S. 48) Zuckmayers düstere Zukunftsprognose ist plausibel, da er sie am Beispiel des österreichischen Schauspielers Rudolf Forster, von dem er an anderer Stelle spricht, belegen kann. Den 1884 geborenen Schauspieler ordnet Zuckmayer ebenfalls in die »Gruppe 1: Positiv« ein.¹⁰⁴ Der »König der Schauspieler«¹⁰⁵, wie Rudolf Arnheim ihn damals nannte, ging 1937 in die USA, kehrt dann aber 1940 nach Deutschland zurück.¹⁰⁶ In Zuckmayers Dossier heißt es nun:

Er setzte sich der Schinderei in Hollywood aus und machte »Test's« bei allen möglichen Studio's – mit dem Erfolg dass man ihm bestenfalls kleine Dreckrollen anbot und ihn für die ihm zukommende Arbeit nichteinmal ins Auge fasste. Sein *Typus* konnte hier unter keinen Umständen Verständnis oder Erfolg erwarten. Er war sozusagen – wie die meisten deutschen Dichter – unübersetzbar. Er hätte mit einem Wort hier verhungern oder ein erniedrigendes Leben als um kleine Rollen bettelnder Mitläufer führen müssen. (S. 51)

Forsters Rückkehr sei kein Bekenntnis zum Nationalsozialismus, sondern »ein Akt der reinen Selbsterhaltung« gewesen. Zuckmayer faßt zusammen: »Er ging zurück da ihm nichts anderes übrig blieb« (ebd.).

Albers' Schicksal hätte sich wahrscheinlich nicht wesentlich von Forsters unterschieden. Nun ist der Star aber – im Unterschied zu seinem weniger populären Kollegen – seit Mitte der dreißiger Jahre so vermögend, daß er auch von seinem Kapital hätte leben können: 1935 zahlt er für ein Guthaben von 310.000 RM Vermögenssteuer.¹⁰⁷ Dennoch trifft Zuckmayers Szenario zu, da Albers dieses Kapital nur zu einem

104 Zuckmayer war Forster in besonderer Weise verpflichtet: Forster hatte eine Hauptrolle bei der Erstaufführung von Zuckmayers Stück *Pankraz erwacht oder Die Hinterwäldler* übernommen und war dafür von der Kritik gefeiert worden. Vgl. Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, a.a.O. (Anm. 3), S. 461.

105 *Berliner Tageblatt* vom 21. Februar 1931.

106 Vgl. Forster, *Das Spiel – mein Leben*, a.a.O. (Anm. 13), S. 283–327.

107 DIF, Nachlaß Albers, Schreiben der Steuerberaterin vom 14. Juni 1946.

Bruchteil ins Ausland hätte transferieren können. Seine Kapitalanlagen – vor allem die Immobilien – wären in jedem Fall verloren gewesen. Albers hätte sich – wie die übrigen »strangers in paradise«¹⁰⁸ – als Kleindarsteller verdingen müssen und womöglich Unterstützung vom *European Film Fund* bezogen. Offenbar hält Zuckmayer ein solches Leben für unzumutbar. Dieses Urteil entspricht der Haltung, die Zuckmayer generell gegenüber der Emigration einnimmt.

5.1. Zuckmayers verlorenes Paradies

In seinem Dossier kommt Zuckmayer mehrfach auf das Thema Emigration zu sprechen. Gegen die Auswanderung spricht für ihn erstens die schon erwähnte Gefahr der Verelendung, die er am eigenen Leibe erfahren hat. Der einstmals wohlhabende Schriftsteller schlägt sich 1943 als Farmer in Vermont durch.¹⁰⁹ Sein Verständnis für ökonomische Überlegungen der Daheimgebliebenen ist in Anbetracht seiner Biographie zumindest nachvollziehbar. Da er selber die Not des Auswanderers kennengelernt hat, erhalten zum Beispiel die Schauspielerinnen Tilly und Pamela Wedekind von Zuckmayer eine »Absolution mit leichter Busse (knappe 5 Vaterunser)« für ihre Arbeit am Staatstheater: »Ihre Existenz war auf diese Weise in Deutschland gesichert ohne dass sie sich zu Nazis konvertieren mussten – und es ist auch nicht zu ersehen was sie in der Emigration hätten tun sollen ausser zu verelenden« (S. 121).

Der Nachsatz enthält bereits einen Hinweis auf das zweite Argument, das Zuckmayer gegen die Emigration anführt: »Es ist immer wieder zu sagen, dass die Existenz solcher nicht hervorragender aber guter, anständiger und noch niveaubewusster Leute in Deutschland wichtiger ist als ihr ziemlich sicheres Verkommen oder Zermahlenwerden in der Emigration« (S. 36). Das bedeutet: Wer nicht fliehen *muß*, soll in Deutschland bleiben. Dort könne er weitaus mehr bewirken als im Exil. Zuckmayer tadelt, daß die anderen Emigranten Otto Falckenberg angreifen: Falckenberg verteidige in Deutschland eine Position, die »sonst von einem Nazi oder Nazigünstling besetzt und ganz mit Nazi-Inhalt, Propaganda und Einfluss, aufgefüllt würde« (ebd.).

Auch die Überzeugung, in Deutschland trotz aller Kompromisse mehr bewirken zu können, läßt sich in Zuckmayers Biographie verankern:

108 John Russell Taylor, *Fremde im Paradies: Emigranten in Hollywood 1933–1950*, Frankfurt am Main, Berlin 1987.

109 Vgl. Albrecht, »No return«, a.a.O. (Anm. 47), S. 26 f.

Schließlich hat auch er – ein Autor von Volksstücken – im Ausland nichts gegen die Nationalsozialisten ausrichten können. In Deutschland war er ein Star, der sogar einen Werbevertrag vorweisen konnte.¹¹⁰ In den USA ist er ein Unbekannter ohne jeden Einfluß: Zuckmayer ist als Drehbuchautor in Hollywood und als Lehrer an einer New Yorker Universität gescheitert. Ein im Exil verfaßtes Drama wird nur eine Woche lang gespielt, und als Farmer findet der Schriftsteller – anders als er ursprünglich geplant hatte – keine Zeit mehr zum Schreiben.¹¹¹ Der einstmals umschwärmte Zuckmayer, dessen Wort Gewicht hatte, lebt zu Beginn der vierziger Jahre in großer Abgeschiedenheit.¹¹² Daher kann als eine Art Zusammenfassung seiner eigenen Überzeugung verstanden werden, was Zuckmayer dem Verleger Peter Suhrkamp an anderer Stelle des Dossiers in den Mund legt: »für solche, die nicht fliehen *mussten*, [ist] der verantwortliche Platz in Deutschland« (S. 21).

Diese Haltung hat Konsequenzen für das Dossier: Zuckmayer plädiert nicht nur für eine versöhnliche Haltung gegenüber den in Deutschland Lebenden, sondern er entschuldigt und rechtfertigt, wo immer er es vertreten kann. Stehen ihm keine Fakten zur Verfügung, so läßt er sich gelegentlich sogar zu Beteuerungen hinreißen. Über Jannings schreibt er: »Es wurde behauptet, er habe irgendwelche armen Teufel von Journalisten, die – in Deutschland – ein Gerücht über seine nicht-arische Abstammung verbreitet hatten, ins KZ gebracht, das ist aber *bestimmt nicht wahr*« (S. 142). Zuckmayer weiß um die Verbitterung anderer im Exil Lebender, aber er bagatellisiert diese: »Es ist auch verständlich dass viele Emigranten – frühere Freunde die ihn als Verräter empfinden – und besonders die jüdischen – sehr böse auf ihn sind« (S. 136). Zuckmayers Wortwahl ist bezeichnend: Die Emigranten sind nicht etwa empört, aufgebracht, entrüstet oder wütend über Jannings, nein, sie sind »sehr böse« auf ihn. Dies ist die Haltung einer Mutter oder eines Vaters gegenüber einem ungezogenen Kind. Damit wird ein Szenario vorgegeben: Eltern, die »sehr böse« sind, werden dem Übeltäter auf jeden Fall verzeihen.

Die auf Versöhnung abzielende Haltung beinhaltet, daß Emigration für Zuckmayer keine moralische Verpflichtung ist. Auch dies hängt mit seiner eigenen Biographie zusammen. Zuckmayer erklärt in seinen Memoiren explizit: »Ich wollte kein Emigrant werden. Ich wurde es, weil

110 Ebd., S. 9.

111 Vgl. Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, a.a.O. (Anm. 3), S. 437.

112 Vgl. Hans Wagener, *Carl Zuckmayer*, München 1983, S. 35.

mir nichts anderes übrig blieb.«¹¹³ Tatsächlich hatte er nach dem »Anschluß« Österreichs vor, sein Haus – die geliebte Mühle, das »Paradies«¹¹⁴ – mit einer Waffe gegen die Nationalsozialisten zu verteidigen. Seine Frau Alice konnte ihn erst im letzten Moment von diesem selbstmörderischen Plan abbringen.¹¹⁵

Zuckmayer selber wäre also gerne in seiner Heimat geblieben – auch unter nationalsozialistischer Herrschaft. Heinrich Mann schreibt 1934: »Zuckmayer möchte vielleicht zurück.«¹¹⁶ Tatsächlich bemüht sich der Dramatiker noch 1935 um eine Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer (RSK).¹¹⁷ In Anbetracht dieser Bemühungen ist nachvollziehbar, daß der »Emigrant wider Willen« Verständnis für diejenigen Künstler aufbringt, die das Land ebenfalls nicht verlassen wollen – also auch für Albers und Rühmann. Für seine Sympathie, die einer Vielzahl von Daheimgebliebenen gilt, kann in diesen beiden speziellen Fällen aber noch ein zweiter Grund ausgemacht werden, der mit Zuckmayers Figuren, seinen Helden, zusammenhängt.

5.2. Zuckmayers Helden

Im Jahre 1949 wird zum ersten Mal eine Verfilmung von *Des Teufels General* in Angriff genommen. Hans Albers, der schon 1947 wieder vor der Kamera stand, soll die Rolle des Luftwaffengenerals Harras angeboten worden sein.¹¹⁸ Diese Wahl ist naheliegend, denn Harras entspricht exakt dem Image des Stars: Er ist ein jovialer Draufgänger, der über die nationalsozialistischen Machthaber spottet. Ein Frauenheld, der gerne trinkt und singt.¹¹⁹ Noch dazu ist Harras ein Flieger und jedem Kinogänger der Nachkriegszeit ist Albers' Lied *Flieger grüß mir die Sonne* ein Begriff. Auch scheint der Dialog des Zuckmayer-

113 Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, a.a.O. (Anm. 3), S. 535.

114 Ebd., S. 9.

115 Vgl. Wagener, *Carl Zuckmayer*, a.a.O. (Anm. 12), S. 32.

116 Heinrich Mann an Rudolf Olden (19. April 1934) zitiert nach: *Der deutsche PEN-Club im Exil 1933-1948. Eine Ausstellung der deutschen Bibliothek*. Frankfurt am Main 1980, S. 90.

117 Vgl. Albrecht, »No return«, a.a.O. (Anm. 47), S. 16 f.

118 Vgl. Christa Bandmann, *Es leuchten die Sterne: Aus der Glanzzeit des deutschen Films*, München 1979, S. 183.

119 Vgl. Hans Wagener, *Carl Zuckmayer*, in: Alo Allkemper / Norbert O. Ehe, *Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 249-266, hier: S. 259 f.

schen Dramas wie für Albers geschrieben, sogar in der Diktion: »Also hör mal zu, mein Alter. Wenn du das meinst: ein Nazi bin ich nie gewesen. Da haste ganz recht. Immer nur ein Flieger. [...] General oder Zirkusclown. Ich bin Flieger, sonst nix. Und wem's nicht paßt, der kann mich.«¹²⁰

Trotz dieser Übereinstimmung von Image und Rolle spricht sich Zuckmayer 1949 in *Grundsätzlichen und grundlegenden Erwägungen zu einer Verfilmung meines Stücks »Des Teufels General«* gegen die »verlockende Besetzung« mit Albers aus.¹²¹ Er bevorzugt Gustav Knuth, der den Harras auf der Bühne gespielt hat. Sein Einwand gegen Albers lautet, daß dieser »im Bewußtsein des Publikums immer der eigentlich unzweifelbare Held, der Mann aller Sympathie bleibt, der niemals unrecht hat und nie schuldig wurde.«¹²² Doch auch der von Zuckmayer favorisierte Knuth wird die Rolle nicht erhalten. Als der Film 1954 endlich gedreht wird, besetzt Helmut Käutner den Part mit Curd Jürgens. Hier schließt sich der Kreis, denn der 39jährige spielt die Rolle in der Tradition der Albers-Helden – gegen Zuckmayers erklärten Willen.¹²³ Jürgens gilt als eine Art Nachfolger von Albers; beide haben nahezu das gleiche Rollenfach. Er spielt gewissermaßen die Rollen, die nicht mehr mit dem 24 Jahre älteren Albers besetzt werden können. So ist es auch ein Beleg für die Affinität zwischen dem Image von Albers und den Zuckmayerschen Figuren, daß Jürgens 1958 die Rolle des Schinderhannes in der gleichnamigen Verfilmung von Zuckmayers Drama übernimmt. Jürgens sei, so schreibt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, »eine Zugnummer aus einem Heimatstück in der Manier von St. Pauli, ein wenig im Gleis von Hans Albers.«¹²⁴

In beiden Fällen – bei *Des Teufels General* und beim *Schinderhannes* – konnte sich Zuckmayer mit seinen Besetzungswünschen nicht durchsetzen.¹²⁵ Der Autor selber schätzte seine Figuren anders ein als seine Zeitgenossen, die den Harras und den Schinderhannes als auf Albers

120 Carl Zuckmayer, *Des Teufels General. Theaterstücke 1947-1949*, Frankfurt am Main 1996, S. 27 (zuerst 1946).

121 Vgl. Gunther Nickel, »Des Teufels General« und die Historisierung des Nationalsozialismus, in: *Zuckmayer-Jahrbuch*, Bd. 4, 2001, S. 587.

122 Ebd.

123 Vgl. Blumenberg, *In meinem Herzen Schatz ...*, a.a.O. (Anm. 6), S. 89.

124 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 18. Dezember 1958

125 Vgl. Gunther Nickel / Ulrike Weiß, *Carl Zuckmayer 1896-1977. »Ich wollte nur Theater machen«*, Marbach 1996 (Marbacher Kataloge 49), S. 417 f.

und seinen Nachfolger zugeschnittene Helden sahen. Zuckmayer sieht Albers nur bei *Katharina Knie* als Idealbesetzung: 1957 und 1960 verkörpert der gealterte Star den Zirkusdirektor Knie in zwei Inszenierungen.¹²⁶ Zuckmayer ist von dieser Besetzung restlos überzeugt: »Ohne Albers könnten wir das Stück nicht herausbringen.«¹²⁷ Als eine Verfilmung des Stoffes geplant wird, meldet Albers Interesse an, doch das Projekt scheitert aus finanziellen Gründen.¹²⁸ Auch als die Berolina Mitte der fünfziger Jahre einen Hauptdarsteller für die Verfilmung von *Der Hauptmann von Köpenick* sucht, bringt sich Albers ins Gespräch.¹²⁹ Er schreibt an den Produzenten Kurt Ulrich, der ihm aber nur mitteilen kann, daß ein anderer die Rolle spielen wird: Heinz Rühmann.¹³⁰

Rühmanns Image stimmt mit der Figur, wie sie von Helmut Käutner inszeniert wird, voll und ganz überein¹³¹ – selbst wenn dies 1956 nicht von allen Zeitgenossen so gesehen wurde. So äußerte auch Zuckmayer Bedenken: Zu frisch war noch die Erinnerung an die Komödie *Charleys Tante*. Aus historischer Perspektive zeigt sich aber, daß Rühmanns Image im Ganzen mit der Figur des Voigt in Einklang steht: Er spielt den Voigt nicht verzweifelt, wie Max Adalbert in der Verfilmung von 1931. Er spielt ihn aber auch nicht als »Sakerments-Kerl«,¹³² wie Albers ihn wohl angelegt hätte. Statt dessen stellt er, seinem Image entsprechend, ein »Stehaufmännchen«¹³³ dar. Mit dieser Interpretation war Zuckmayer mehr als zufrieden; er lobt Rühmanns Darstellung überschwenglich:

126 Vgl. *Zuckmayer-Jahrbuch*, Bd. 2, 1999, S. 238.

127 Vgl. DLA, Nachlaß Zuckmayer, Brief von Zuckmayer an Gottfried Bermann Fischer vom 1. November 1956.

128 Vgl. Helmut G. Asper, *Mon cher ami d' outre Rhin. Max Ophüls und Carl Zuckmayer – eine unvollendete Freundschaft*, in: *Zuckmayer-Jahrbuch*, Bd. 4, 2001, S. 435.

129 Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 183.

130 DIF, Nachlaß Albers, Kurt Ulrich an Hans Albers. o.J.

131 Vgl. Klaus Kanzog, *Aktualisierung – Reaktualisierung. Carl Zuckmayers »Der Hauptmann von Köpenick« in den Verfilmungen von Richard Oswald (1931/1941) und Helmut Käutner (1956)*, in: *Zuckmayer-Jahrbuch*, Bd. 4, 2001, S. 261-264.

132 Thomas Koebner, *Carl Zuckmayers deutsche Filmhelden*, in: *Zuckmayer-Jahrbuch*, Bd. 1, 1998, S. 175.

133 Thomas Brandlmeier, in: *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München 1984 ff., Artikel »Heinz Rühmann«.

Rühmann, unter Käutners glänzender Regie, gab dem preußischen Eulenspiegel im Wilhelm Voigt sein volles Recht und seine tiefere Bedeutung: Lachen und Weinen war ja immer ganz nah beisammen. Wenn er [...] die Soldaten entläßt, [...] geht eine so fundamentale Traurigkeit von ihm aus, daß man sich der Vergeblichkeit aller Flucht des Menschen vor seinem Schicksal schauernd bewußt wird.¹³⁴

Das Image von Rühmann und Albers entspricht – so läßt sich zusammenfassen – Zuckmayers berühmtesten Figuren, die der Filmwissenschaftler Thomas Koebner als »Selbsthelfer« in verworrener Zeit¹³⁵ charakterisiert. Die beiden Schauspieler sind sozusagen Idealbesetzungen seiner Helden, auch wenn sie de facto nur je eine Zuckmayer-Figur gespielt haben.¹³⁶ Diese Übereinstimmung hat Konsequenzen. Überspitzt formuliert: Zuckmayer hätte sich gegen seine eigenen Figuren gestellt, wenn er Albers und Rühmann in eine andere Gruppe als die »Gruppe 1« eingeordnet hätte. Die Übereinstimmung von Image und Figurenzeichnung führt dazu, daß der Autor Zuckmayer sich für Albers und Rühmann einsetzen muß, will er nicht in Widerspruch zu seinen eigenen Texten geraten.

Dieses Ergebnis erfordert eine methodische Standortbestimmung. Zu welchem Resultat würde die weitere Verfolgung der gerade eingeschlagenen Argumentationslinie führen? Auf der Grundlage des Reports könnte sicherlich eine Charakterstudie ausgearbeitet werden – und zwar die des Schriftstellers Zuckmayer. Ein solches Psychogramm mag von Interesse für etwaige Biographen sein; sie betrifft die Theater- und Filmwissenschaft, um die es hier gehen soll, aber nur am Rande. Der Charakter eines Autors ist sicher nicht Gegenstand des Faches, auch wenn es sich bei diesem Autor um einen der erfolgreichsten Dramatiker Deutschlands handelt. Aus dieser Feststellung ergibt sich eine drängende Frage. Das Gutachten ist sicher amüsant zu lesen. Zuckmayer scherzt und spottet, erzählt eine Fülle von Anekdoten:

Als Hitler ihr [Leni Riefenstahl] für ihre Inszenierung des Olympiade- und eines Nürnberger Parteitag Films persönlich das Goldene Eh-

¹³⁴ Zitiert nach Kirst/Forster, *Das große Heinz Rühmann Buch*, a.a.O. (Anm. 16), S. 207.

¹³⁵ Koebner, *Carl Zuckmayers deutsche Filmhelden*, a.a.O. (Anm. 132), S. 175.

¹³⁶ Die Figuren Mazeppa und Sergeant Quirt werden hier nicht als Zuckmayer-Figuren verstanden, da es sich in beiden Fällen um Bearbeitungen handelt.

renabzeichen oder sowas überreichte, fiel sie auf der Bühne vor Aufregung in die Freissen, (in Ohnmacht) wobei es ihr misslang dem Führer in die Arme zu sinken – sie sank ihm zu Füßen und er musste, sichtlich angewidert, über sie wegsteigen um abzugehen. (S. 93 f.)

Der Unterhaltungswert solcher Geschichten ist hoch – besonders für Theater- und Filminteressierte. Doch welchen Erkenntnisgewinn verspricht die Lektüre des Dossiers für die Theater- und Filmwissenschaft?

6. Zwei Lesarten: Zuckmayers Dossier als Quelle für die Theater- und Filmwissenschaft

Fachrelevante Erkenntnisse könnte die Auswertung der im Dossier genannten Fakten ergeben, sofern sie Regisseure, Dramatiker, Schauspieler und Schauspielerinnen betreffen. Doch eine solche Auswertung führt zu einem enttäuschenden Ergebnis: Zuckmayers Dossier enthält nahezu keine neuen Informationen über die gerade genannten Berufsgruppen. Darüber hinaus sind die wenigen Fakten, die er nennt, mit Vorsicht zu betrachten: Zuckmayer hat sein Gutachten nicht auf der Basis schriftlicher Dokumente angefertigt; ihm standen offenbar keine deutschen Künstlerlexika, Bühnenjahrbücher und nur wenige aktuelle Zeitschriften zur Verfügung. Der Dramatiker greift daher fast ausschließlich auf seine Erinnerung zurück. So schätzt er zum Beispiel das Alter der Darsteller, nennt nur wenige Filmtitel oder Inszenierungen.

Überdies ist dem Text anzumerken, daß der Informationsfluß von Deutschland in die USA während des Krieges schlecht war. Wenn Zuckmayer über die Zeit nach 1939 schreibt, muß er an vielen Stellen mutmaßen: Sybille Schmitz »soll begeisterte Nazianhängerin sein – Näheres dem Verf. nicht bekannt« (S. 92). Diese Behauptung ist nicht zu halten: Schmitz spielte zwar in einem Propagandafilm mit, lebte aber ansonsten zurückgezogen in einem österreichischen Dorf.¹³⁷ Der Autor beruft sich auf Hörensagen: »Einige Leute, die behaupten es bestimmt zu wissen, verbreiten das Gerücht, dass Jannings im Jahr 1943 wegen Devisenverbrechen erschossen worden sei« (S. 155). Jannings war 1943 aber mit den Dreharbeiten zu der Komödie *Altes Herz wird wieder jung* beschäftigt. Über Veit Harlan hat Zuckmayer »nur Gutes«

¹³⁷ Cinzia Romani, *Die Filmdivas des Dritten Reiches*, Linz 1982, S. 79-83; Friedemann Beyer, *Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*, München 1991, S. 112-150.

gehört (S. 185); dabei hat dieser Propagandafilm wie *Jud Süß* (1940) gedreht. Auch im Falle Rühmann weiß Zuckmayer nicht Bescheid: Rühmann »soll bei Beginn des Kriegs als Kampfflieger in die Armee gegangen sein. Ein Gerücht von seinem Tod in Polen hat sich nicht bestätigt, und es ist dem Verf. nicht bekannt ob er heute noch der Luftwaffe angehört oder wieder Theater spielt« (S. 46). Rühmann war zwar begeisterter Pilot, aber kein Kampfflieger, auch wenn dies immer wieder behauptet wurde.¹³⁸ Er stand auch nicht an der Front, sondern im Studio; während des Krieges spielte der Komiker in 13 Filmen mit.

Daß er Fehlinformationen weitergibt, kann Zuckmayer selbstverständlich nicht angelastet werden, da er seine Bedenken formuliert und außerdem keine Möglichkeit hatte, den Wahrheitsgehalt der von ihm eingeholten Auskünfte zu überprüfen. Es läßt sich also nur ganz allgemein festhalten, daß Zuckmayer in seinen Berichten gelegentlich irrt. Diese Irrtümer haben allerdings Konsequenzen für die weitere Auswertung: Im Hinblick auf biographische Daten sind nicht nur die zahlreichen Lebensbeschreibungen und Staranalysen, sondern auch das Lexikon *CineGraph* aufschlußreicher als Zuckmayers Bericht.¹³⁹ Als Quelle für eine empirienahere Theater- oder Filmgeschichtsschreibung ist sein Text somit ungeeignet. Geeignet ist das Dossier jedoch für eine Auswertung, die gerade nicht auf die Herausarbeitung und Verifizierung von Fakten abzielt: für eine Auswertung, die an Gerüchten interessiert ist.

6.1. Gerüchte

Das Gerücht hat einen schlechten Ruf. Sprichwörtlich verbreitet es sich »wie ein Lauffeuer«, einer Seuche vergleichbar. Großer Wert wird ihm anscheinend nicht beigemessen. Als Abwertung ist das Urteil zu verstehen, es handle sich bei dieser Auskunft ja »bloß« um ein Gerücht und nicht etwa um verbrieftes Wissen. Tatsächlich sind Gerüchte unverbürgte Informationen; wer sie weitergibt, muß dementsprechend nicht für ihren Wahrheitsgehalt bürgen. Das bedeutet aber keinesfalls, daß Gerüchte unwahr sind. Es bedeutet jedoch auch nicht, daß sie wahr sind. Das Gerücht trägt vielmehr beide Möglichkeiten in sich: Es kann

¹³⁸ Vgl. Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 160-172; Kirst/Forster, *Das große Heinz Rühmann Buch*, a.a.O. (Anm. 16), S. 114 f.

¹³⁹ *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. von Hans-Michael Bock, München 1984 ff. (Loseblattsammlung).

wahr, aber auch unwahr sein.¹⁴⁰ Da das Gerücht an den Zweifel gebunden ist, läßt es sich weder bestätigen noch widerlegen. Wird ein Gerücht nämlich zweifelsfrei bestätigt, so ist es von diesem Moment an eine Nachricht. Wird es zweifelsfrei widerlegt, so gilt es von diesem Moment an als Falschmeldung. Als nicht negierbare Mitteilung findet das Gerücht nur dann sein Ende als Gerücht, wenn sich niemand mehr mit ihm beschäftigt.

Handeln Gerüchte nun von prominenten Personen, so sind sie Gegenstand der Star- oder Imageanalyse, wie im folgenden zu zeigen ist.¹⁴¹ Diesen Typ des Gerüchts sparen die sozialwissenschaftlichen Forschungsarbeiten der achtziger und neunziger Jahre, die sich mit nachbarschaftlichem Klatsch und modernen Wandersagen befassen, ausdrücklich aus.¹⁴² Jörg R. Bergmann vermerkt schon im ersten Absatz seiner Studie, daß er den »Prominentenklatsch« nicht behandeln wird.¹⁴³ Auch Edmund Lauf, der die Diffusion von Gerüchten untersucht, ist nicht an dem mit Berühmtheiten befaßten Hörensagen interessiert.¹⁴⁴ Genau dieses Hörensagen ist jedoch für die Staranalyse relevant: Darzulegen ist der bislang noch nicht untersuchte Zusammenhang zwischen Gerücht und Image.

¹⁴⁰ Vgl. Jean Noël Kapferer, *Gerüchte. Das älteste Massenmedium der Welt*, Leipzig 1996.

¹⁴¹ Staranalysen werden seit Beginn der achtziger Jahre von angloamerikanischen Forschern vorgelegt (vgl. besonders Richard Dyer, *Stars*, London 1986). In Deutschland setzte die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema später ein; viele grundlegende Studien sind sogar erst in den letzten Jahren erschienen (vgl. etwa Werner Faulstich / Helmut Korte [Hrsg.], *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*, München 1997; Thomas Koebner [Hrsg.], *Idole des deutschen Films*, München 1997; Stephen Lowry / Helmut Korte, *Der Filmstar*, Stuttgart, Weimar 2000).

¹⁴² Vgl. besonders Jörg R. Bergmann, *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*, Berlin, New York 1987; Edmund Lauf, *Gerücht und Klatsch. Die Diffusion der abgerissenen Hand*, Berlin 1990; Kapferer, *Gerüchte*, a.a.O. (Anm. 140); Hans-Joachim Neubauer, *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*, Berlin 1998; eine Sammlung von populären Fallbeispielen liefert Klaus Thiele-Dohrmann, *Eine kleine Geschichte des Klatsches. Der Charme des Indiskreten*, Düsseldorf 1995; eine Unterscheidung von Klatsch und Denunziation findet sich in Karol Sauerland, *Dreißig Silberlinge. Denunziation – Gegenwart und Geschichte*, Berlin 2000.

¹⁴³ Bergmann, *Klatsch*, a.a.O. (Anm. 142), S. V; vgl. Kapferer, *Gerüchte*, a.a.O. (Anm. 140), S. 216-221.

¹⁴⁴ Lauf, *Gerücht und Klatsch*, a.a.O. (Anm. 142), S. 24.

Ein Image ist die Summe *aller* über einen Star zirkulierenden Informationen – egal ob sie wahr oder unwahr sind.¹⁴⁵ Zu unterscheiden ist das *screen image*, das sich aus den Eigenschaften der von einem Star verkörperten Figuren zusammensetzt, und das sogenannte *public image*, das alle öffentlich zirkulierenden Informationen umfaßt, die nicht an die Rollen des Stars gebunden sind.¹⁴⁶ Bei der Untersuchung des *public image* kommt nun das Gerücht ins Spiel – und zwar schon zu Beginn der Stargeschichtsschreibung. Bis heute gilt Florence Lawrence als der erste Filmstar, da sie als erste Darstellerin über ein *public image* verfügte.¹⁴⁷ Dieses *public image* verdankt sie – einem Gerücht. Der Produzent Carl Laemmle erklärt 1910, daß die Schauspielerin entgegen anders lautender Meldungen quicklebendig sei.¹⁴⁸ Laemmle entlarvt eine Lüge – eine angebliche Lüge. Er reagiert nämlich auf ein Gerücht, das es vor seinem Widerruf überhaupt nicht gegeben hat, und kreiert es auf diese Weise.

Schon dieses Beispiel zeigt die Bedeutung des Gerüchts für die Imagebildung eines Stars.¹⁴⁹ Studios und Agenturen versuchen, ein *public image* zu schaffen und zu kontrollieren. Dies ist kein sorgsam gehütetes Produktionsgeheimnis: Daß der Informationsfluß über einen Star gesteuert wird, ist sogar Thema in Filmen des klassischen Holly-

145 Zur Imageforschung vgl. etwa Richard de Cordova, *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, London 1970; Dyer, *Stars*, a.a.O. (Anm. 141); Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London 1987; Richard Dyer, *Only Entertainment*, London 1992; Christine Gledhill (Hrsg.), *Stardom. Industry of Desire*, London 1991, S. 283.

146 Vgl. Richard de Cordova, *The Emergence of the Star System in Hollywood*, in: *Wide Angle*, Jg. 6, 1985, H. 4, S. 4-13; Joseph Garncarz, *Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergmann, eine öffentliche Kunstfigur*, in: Renate Möhrmann (Hrsg.), *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt am Main 1989, S. 321-344; Lorenz Engell, *Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*, Weimar 1995, S. 307-310.

147 John Hill / Pamela Church Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, New York 1995, S. 344 f.

148 Nacherzählungen dieser Propagandamaßnahme finden sich etwa in Enno Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963, S. 11; Majorie Rosen, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, New York 1973, S. 26; Richard Schickel, *Intimate Strangers. The Culture of Celebrity*, New York 1986, S. 49 f.

149 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die folgende Skandalchronik: Kenneth Anger, *Hollywood Babylon*, München 1984.

woodkinos wie *Du sollst mein Glücksstern sein (Singin' in the Rain; 1952)* oder *Ein neuer Stern am Himmel (A Star is Born; 1954)*. Da die Produkthaftigkeit des Images somit auch für den Konsumenten außer Zweifel steht, ist jedem Image – wie auch jedem Gerücht – der Zweifel eingeschrieben. Dieser Zweifel fügt dem Starsystem keinen Schaden zu, sondern nutzt ihm vielmehr. Mit dem Zweifel arbeitet nämlich die Boulevardpresse, die Gerüchte aufgreift oder sie in Umlauf setzt. Fanmagazine verheißen, das von den Studios aufgebaute Image zu durchbrechen – das heißt, die »Wahrheit« über das Privatleben eines Stars aufzudecken. Doch selbst wenn eine Enthüllung wahr sein sollte, wird das *public image* nicht destruiert. Eine Aufdeckung – sei sie zutreffend oder nicht – führt stets nur zu einer Veränderung des Images, nicht zu seiner Auflösung. Ein Image wird nur durch ein anderes ersetzt.

Zerstört werden kann ein Image nur, wenn es in Vergessenheit gerät. Und genau dies ist ausgeschlossen, solange noch Gerüchte über einen Star kursieren. Hier zeigt sich die Stärke von Gerüchten, die mit dafür sorgen, daß das Starsystem in seiner Eigendynamik auf Fortsetzung ausgerichtet ist: Sogar nach dem Tod eines Stars können Gerüchte sein Image im wahrsten Sinne des Wortes am Leben erhalten. Somit erweist sich das Unverbriefte, was dem Gerücht im alltäglichen Sprachgebrauch als Makel anhaftet, im Kontext des Images als sein größter Vorteil.

Zuckmayers Text liefert nun eine Fülle von Gerüchten, die bei einer Imageanalyse von Bedeutung sein können. Der Dramatiker schildert zum Beispiel ausführlich Emil Jannings' sexuelles Lieblingsszenario – »faire l'amour im Boudoir einer Dame, die vollständig fertig zum Ausgehen angezogen ist« (S. 153). Über Hubert von Meyerinck schreibt Zuckmayer: »überzeugter Homosexueller – (wenn ihm auch gelegentlich aus Versehen kleine Fehltritte mit dem anderen Geschlecht passieren, die er stets ehrlich bereut hat)« (S. 47). Zwei Schauspielerinnen unterstellt Zuckmayer ein Verhältnis mit Joseph Goebbels:¹⁵⁰ »Maria Paudler – [...] Entzückte Anbeterin des schönen Adolf – vermutlich willige Goebbelshure falls sie ihm nicht zu trampelig war« (S. 92). Im Absatz darauf heißt es: »Ähnliches [ist] von Sybille Schmitz zu sagen« (ebd.). Schon diese kleine Übersicht zeigt, daß eine Reihe von Gerüch-

150 Vgl. etwa Friedemann Beyer, *Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*, München 1991; Arthur Maria Rabenalt, *Joseph Goebbels und der »Großdeutsche« Film*, München, Berlin 1985, S. 126; Paul Werner, *Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900 bis 1945*, Frankfurt am Main 1990; Felix Moeller, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, S. 439-454.

ten über sexuelle Beziehungen im Dossier zu finden sind. Bezeichnen- derweise sind solche Gerüchte nicht nur typisch für Zuckmayers Dos- sier, sondern auch für das Starsystem.¹⁵¹ An zwei prominenten Beispielen – Leni Riefenstahl und Gustaf Gründgens – kann demonstriert wer- den, wie derartige Gerüchte in eine Staranalyse eingebracht werden können.

Über Leni Riefenstahl spottet Zuckmayer: Sie gelte in Deutschland als die »Reichsgletscherspalte« (S. 93). Die Regisseurin »soll auch mit Hitler geschlafen haben was Verf. aber nicht glaubt. (Beiderseitige Im- potenz anzunehmen)« (ebd.). Die beiden Sätze über Riefenstahl zeigen noch einmal deutlich, daß derjenige, der ein Gerücht weitergibt, nicht für seinen Wahrheitsgehalt bürgen muß. Zuckmayers boshafte Pointe basiert ja gerade auf der Unglaubwürdigkeit der Information, die ihm zugetragen wurde. Entscheidend für eine Imageanalyse ist nun nicht, ob das Gerücht bestätigt werden kann. Entscheidend ist lediglich, daß es kursiert. Diese Unterscheidung ist von methodischer Relevanz: In- wiefern es tatsächlich Mundpropaganda gab, muß nämlich im einzel- nen nachgewiesen werden, was in diesem Fall möglich ist: Offenbar gab es im »Dritten Reich« Flüsterwitze über das Verhältnis von Riefen- stahl und Hitler.¹⁵² Die Regisseurin habe – so hieß es – nackt vor ihrem Führer auf dem Berghof getanzt.¹⁵³ Es wurde verbreitet, »daß Fräulein Riefenstahl dem »Führer« persönlich unterstehe – oder vielmehr »unter- liege« [...] Der in der Bevölkerung weitverbreitete Spottname »Reichs- gletscherspalte« legte solche Vermutungen ebenfalls nahe.«¹⁵⁴

151 Vgl. etwa Werner, *Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900 bis 1945*, a.a.O. (Anm. 150).

152 Vgl. dazu auch den Witz über Riefenstahl in: Hans-Jochen Gamm, *Der Flüsterwitz im Dritten Reich*, München 1993, S. 116. Bei der feierlichen Übergabe eines Braunhemdes habe sie gesagt: »Ich werde das Braunhemd stets hochhalten und dabei die Bewegung nicht vergessen.«

153 Dieses Gerücht kolportiert zum Beispiel Luis Trenker in der von ihm gefälschten Autobiographie *Das geheime Tagebuch der Eva Braun*. Vgl. dazu Jürgen Trimborn, *Leni Riefenstahl und die Deutschen. Eine Bio- graphie*, unveröff. Ms. 2001; siehe auch Ernst Jaeger, *How Riefenstahl Became Hitler's Girlfriend*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Te- levision*, Jg. 13, 1939, H. 4 ff. (Artikelserie vom 28. April 1939 bis 17. Juli 1939).

154 Werner, *Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900 bis 1945*, a.a.O. (Anm. 150), S. 242; vgl. auch Curt Riess, *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S. 55.

Nach der Überprüfung der Verbreitung des Gerüchts muß in einem zweiten Schritt untersucht werden, welche Bedeutung ein Gerücht für das Image eines Stars hat. Was bedeutet es zum Beispiel für das Image von Riefenstahl, daß sie zugleich als Geliebte Hitlers und als frigide Frau dargestellt wird? Hängt dies mit ihrer Sonderrolle als Regisseurin zusammen? Oder handelt es sich hier nur um eine Variation des Topos »Besetzungscouch«, der in den populären Biographien über weibliche Stars und in den sogenannten »Skandalchroniken« immer wieder auf- taucht? Worin ist – allgemeiner gefragt – das Interesse an diesem The- ma begründet? Welche Bedeutung hat es für das Image eines Stars, wenn sie als Geliebte eines Produzenten gilt?

Das Kursieren eines von Zuckmayer notierten Gerüchts läßt sich auch bei Gustaf Gründgens nachweisen. Im Dossier heißt es, daß der Theaterstar »eine offizielle Scheinehe (mit der Schauspielerin Marianne Hoppe)« (S. 146 f.) führt. Diese Information gehört heute zu Gründ- gens' Image: Die Scheinehe wird einerseits als Strategie eines opportu- nistischen Karrieristen, andererseits als Konzession eines durch seine Homosexualität erpreßbaren Künstlers gesehen, der sich für Verfolgte einsetzte. Daß die Hochzeit mit Hoppe Tarnung war, wird seit den frühen achtziger Jahren in Biographien erwähnt – also rund 40 Jahre nach Zuckmayers Dossier.¹⁵⁵ Über Gründgens' »Vollblut-Homosexua- lität«¹⁵⁶, von der Zuckmayer dem OSS ganz selbstverständlich berich- tet, wurde aber auch schon in den vierziger Jahren geredet. Gründgens' Homosexualität war aktenkundig; zahlreiche Denunziationsschreiben belegen, daß es sich bei seiner sexuellen Orientierung zwar um ein ge- hütetes, aber nicht um ein wohlgehütetes Geheimnis handelt. Ein Ge- heimnis würde für das Image keine Rolle spielen – ganz im Gegensatz zum Gerücht. Zu dessen Verbreitung heißt es im Dossier: Witze über Gründgens' »Reputations-Ehe« seien »im Dritten Reich gleich dut- zendweise im Schwung« (S. 183). In einem Nachtrag schildert Zuck- mayer außerdem, ganz Berlin habe über Gründgens' Interpretation des im *Hamlet* vorkommenden Satzes »Ich habe keine Lust am Weibe – und auch nicht am Mann« gesprochen« (S. 153 f.).

155 Vgl. Heinrich Goertz, *Gustaf Gründgens*, Reinbek 1982, S. 79, S. 116; vgl. auch die beiden Gründgens-Biographien von Alfred Mühr: *Gustaf Gründgens – aus dem Tagewerk eines Schauspielers*, Berlin 1943; *Mephi- sto ohne Maske – Gustaf Gründgens. Legende und Wahrheit*, München, Wien 1981, S. 74 f.

156 Ebd.

An den Beispielen Gründgens und Riefenstahl läßt sich somit zeigen, daß Zuckmayer nur als Mundpropaganda kursierende Gerüchte zu Papier bringt. Diese Indiskretion konnte er im Unterschied zu anderen Autoren riskieren, da er von der Geheimhaltung seines Textes ausgehen konnte. Aus diesem Grund sind wohl auch in kaum einer anderen Quelle drastischere Formulierungen zu finden. Zuckmayers Offenheit ist für die Staranalyse von Bedeutung, da Gerüchte über die Stars des ›Dritten Reichs‹ nur in den seltensten Fällen rekonstruierbar sind. Boulevardzeitungen im heutigen Sinne gab es nicht, und auch Filmmagazine boten nur eine geringe Auswahl an Gerüchten. Das Dossier schließt hier gewissermaßen eine Lücke. Zuckmayers Gutachten für das OSS kann – so läßt sich noch einmal zusammenfassen – als eine Art Fundbuch für Gerüchte der vierziger Jahre verstanden werden, deren Relevanz für ein Image dann im Einzelfall nachgegangen werden muß.

Neben dieser Gerüchte fokussierenden Lesart möchte ich nun noch eine zweite Möglichkeit vorschlagen, das Dossier als Quelle für die Theater- und Filmwissenschaft auszuwerten. Diese zweite Möglichkeit steht aber im engen Zusammenhang mit der gerade diskutierten ersten. Zuckmayer rechtfertigt sich im Dossier für Übergriffe auf die Intimsphäre der Beurteilten. In seinen Ausführungen über Rühmann schreibt er, daß es bestimmte Informationen gäbe, »die eigentlich in das Gebiet des Privatlebens gehör[en], das andere Leute nichts angeht, aus charakterologischen Gründen aber hier mit allem Respekt und aller Zurückhaltung vertraulich erwähnt werden [müssen]« (S. 45). Zuckmayers Begründung für die Weitergabe von Gerüchten ist demzufolge, daß er den Charakter der Beurteilten schildern will. Er schreibt über das Privatleben der Schauspieler, weil er – wie es an einer Stelle des Dokuments heißt – »Charakterstudien« liefern will. Von dieser Absichtserklärung geht die zweite, hier vorgeschlagene Lesart aus.

6.2. Charakter

»Charakter« ist ein zentraler Begriff in Zuckmayers Gutachten. Die Zusammensetzungen mitgerechnet, wird er auf den rund 110 Seiten über 80 Mal verwendet. Wichtige Beschreibungsgrößen des Charakters sind die Adjektive »anständig« und »sauber«, die insgesamt 45 mal genannt werden.¹⁵⁷ Hinzu kommen Vokabeln wie »untadelig«, »integer«, »vertrauenswert« und »einwandfrei«. Häufig setzt Zuckmayer in

157 Mitgezählt wurde hier die Formulierung »charakterliche Sauberkeit«.

seinen Beschreibungen auch das Wort »charakterlich« ein. Über Albers schreibt er im ersten Satz seines Berichts, er wolle Zeugnis leisten »für die ausgezeichnete Haltung und unerwartete charakterliche Sauberkeit des bekannten Filmstars« (S. 47). Im letzten Absatz faßt Zuckmayer zusammen: Albers »ist weder ein grosser Schauspieler noch ein bedeutender Mensch, aber ein durchaus anständiger und famoser Kerl und hat mehr Charakter bewiesen als viele Andere« (S. 48). Auch Rühmann wird attestiert, er habe einen »einwandfreien Charakter« (S. 46). Im letzten Satz seiner Beurteilung kommt Zuckmayer zu dem Schluß: »Charakterlich ist er in jedem Fall ein vorzüglicher Mann« (ebd.).

Über den Ausdruck »charakterlich« hat Dolf Sternberger 1946 einen Artikel für das *Wörterbuch des Unmenschen* verfaßt:

Der Unmensch führt den Charakter mehr und öfter und vor allem weit energischer im Munde als es der Mensch je getan hat und noch tut. Er wandelt ihn nur ein ganz klein wenig ab. Er hängt eben jenes unscheinbare Silbchen ›-lich‹ daran.¹⁵⁸

Warum hält Sternberger die Hinzufügung dieser Silbe für so problematisch? Ausgangspunkt seiner Überlegung ist die Unteilbarkeit des Charakters.¹⁵⁹ Das Anhängen des ›-lich‹ lasse den Charakter aber als teilbar erscheinen: Es »bezeugt, daß der Unmensch die Figur des Menschen zerschlagen hat, denn erst nachdem er zerschlagen wurde, läßt sich der Mensch teilweise betrachten, Stück für Stück.«¹⁶⁰

Sternbergers Begründung für diese These ist, daß der Satz, eine Person sei charakterlich, keinen Sinn ergibt. Stets müsse »charakterlich« durch ein Adjektiv ergänzt werden: Eine Person ist zum Beispiel charakterlich zuverlässig oder – um Zuckmayers Formulierungen aufzugreifen – vertrauenswert, sauber, integer, anständig. Da es immer eines Zusatzes bedarf, sei »charakterlich« ein nur »Bei- oder Winkelwort«¹⁶¹, denn

158 Dolf Sternberger / Gerhard Storz / W.E. Süskind, *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Frankfurt am Main, Berlin 1986, S. 38; vgl. dazu auch Konrad Ehlich (Hrsg.), *Sprache im Faschismus*, Frankfurt am Main 1989; Victor Klemperer, *LTI: Lingua Tertii Imperii – Die Sprache des Dritten Reiches*, Leipzig 1991.

159 Vgl. dazu auch Cornelia Berning, *Vom »Abstammungsnachweis« zum »Zuchtwart«*, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 1964, S. 52.

160 Sternberger/Storz/Süskind, *Wörterbuch*, a.a.O. (Anm. 158), S. 39.

161 Ebd.

entweder ist der Mann zuverlässig oder er ist es nicht. Beides muß sich überall zeigen oder nirgends – geschäftlich, beruflich und so fort. Zeigt es sich nicht, so ist die Zuverlässigkeit auch kein Zug seines Charakters. Ist er aber bloß auf dem Gebiete des Charakters zuverlässig – woran soll man's dann merken!¹⁶²

Die Verwendung von »charakterlich« hat eine ausgrenzende Funktion: »der Unmensch [hat] den Charakter und die Menschlichkeit verdrängt und in die Ecke gestoßen.«¹⁶³ Zugespitzt formuliert heißt das: Eine auf das »charakterliche« abzielende Beurteilung ermöglicht es, das tatsächliche Verhalten eines Menschen, sein Handeln, von seinem Charakter abzukoppeln.¹⁶⁴

Die von Sternberger beobachtete Sprachstrategie der Nationalsozialisten kann auf den Zuckmayerschen Text bezogen werden. Der Gegner des Regimes verwendet einen Begriff aus dem *Wörterbuch des Unmenschlichen*. Wie ist das möglich? Es greift sicher zu kurz, Zuckmayer lediglich als Zeitgenossen der Nationalsozialisten zu verstehen, der unbewußt ihren Sprachgebrauch adaptiert hat. Dies mag sogar zutreffen, bringt aber keinen Erkenntnisgewinn für die Analyse des Dossiers, der über eine Charakterisierung Zuckmayers hinausgehen würde. Um zu einer produktiven Antwort zu gelangen, muß die Frage präziser gestellt werden: Welche Funktion hat der Begriff »charakterlich« in Zuckmayers Argumentation?

Zunächst einmal deutet die Verwendung des Wortes in den Gutachten darauf hin, daß es eine Reihe von Taten des Beurteilten gibt, die eben nicht als vertrauenswürdig, sauber, integer und anständig gelten können. Damit teilt Zuckmayer Anständigkeit sozusagen in verschiedene Zuständigkeitsbereiche ein. Ein Künstler mag im »Dritten Reich« hohe Ehrungen erhalten und hohe Honorare kassiert haben, er mag sogar in Propagandafilmen aufgetreten sein. Dennoch kann Zuckmayer ihm »Anständigkeit« attestieren, indem er für seinen Charakter bürgt. Doch was ist das Ziel seiner Bürgschaft?

Zuckmayer versucht zu belegen, daß ein Schauspieler im Nazi-Deutschland arbeiten kann, ohne ein »Anschmeißer« oder gar eine »Kreatur« zu sein. Wie verzweifelt der Dramatiker bisweilen nach Begründungen für das Paktieren mit den Nazis sucht, ist in den Text ein-

¹⁶² Ebd., S. 41.

¹⁶³ Ebd., S. 42.

¹⁶⁴ Zum Begriff des Charakters vgl. Gerd Mattenklott, *Blindgänger. Physiognomische Essays*, Frankfurt am Main 1986.

geschrieben. Im Dossier über Jannings heißt es auf der dritten Seite: »Warum warf er sich an die Nazis?« (S. 141) Zuckmayer bleibt hier eine Begründung schuldig und erzählt, wie Jannings seine Mutter, die er bis 1933 als Jüdin auswies, plötzlich zur Russin erklärte. Auf der vierten Seite seines Gutachtens stellt Zuckmayer dann noch einmal seine Frage: »Warum aber warf er sich wirklich an die Nazis, und hatte keine Ruhe bis er ›Staatsschauspieler‹ und Hitlergünstling war?« (S. 142) Auch diesmal antwortet er nicht, wiederholt aber auf der fünften Seite: »Warum also?« (S. 143)

Die Wiederholung der Fragen zeigt, daß es Zuckmayer bisweilen schwer fiel, eine Entlastung für die von ihm geschätzten Künstler zu finden, da er sie ja auch an ihrem Verhalten messen muß. Er kann gegenüber dem OSS nicht einfach übergehen, daß sie im »Dritten Reich« Karriere gemacht haben. Aus genau diesem Grund ist es ihm nur möglich, die in Deutschland verbliebenen Schauspieler vor dem OSS und vor sich selber zu rehabilitieren, indem er über eine innere Haltung schreibt, indem er die gerade beschriebene Strategie der Abtrennung des Charakters vom übrigen Verhalten anwendet.¹⁶⁵ In Krauß' Gutachten heißt es sogar explizit: »Wie er sich im einzelnen in der Nazizeit verhalten hat, mag bei einem Schauspieler wie ihm vielleicht nicht so wichtig sein« (S. 149).

Auf diese Argumentationslinie kann in der Nachkriegszeit zurückgegriffen werden.¹⁶⁶ Zuckmayer schreibt seinen Text zwar mitten im Krieg; er aber geht von einem baldigen Sieg der Alliierten aus. Sein Bericht für das OSS soll klären, auf welche Künstler die Amerikaner in einem zukünftigen, besetzten Deutschland zurückgreifen können. Der Dramatiker nimmt 1943 eine Argumentationslinie vorweg, die sich in den fünfziger Jahren durchsetzen sollte. Daß ein Schauspieler ein Star im »Dritten Reich« war, wird nur in Ausnahmefällen als belastend angesehen. »Die große Mehrheit der Deutschen erlebt heute die Periode der

¹⁶⁵ Beispiele für diese Konzentration auf das »Innere« finden sich in mehreren Passagen des Gutachtens: »in seinem inneren Wesen klar und sauber« (Peter Suhrkamp), »innere Einstellung« (Heinz Hilpert), »im innersten Wesen« (Grete Wiesenthal), »innere Ehrlichkeit« (Hans Fallada), »innere Sauberkeit« (Paul Fechter), »im Innern ein zu nobler, vornehmer, qualitätvoller Mensch, um ein Exponent der Nazis geworden zu sein« (Friedrich Kayßler).

¹⁶⁶ Vgl. Clemens Vollnhals (Hrsg.), *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitation in den vier Besatzungszonen 1945-1949*, München 1991, S. 55-64.

nationalsozialistischen Herrschaft wie die Dazwischenkunft einer Infektionskrankheit in Kinderjahren«,¹⁶⁷ also als eine »Kinderkrankheit«, bei der die Ansteckung nicht vermieden werden konnte und die nun glücklich überstanden ist. Die meisten Stars des ›Dritten Reichs‹ nehmen ihre alte Rolle wieder auf, und so scheint es auch für das Kino- und Theaterpublikum, als seien die vergangenen zwölf Jahre eine Art »Spuk« gewesen, der nun vorbei ist. Margarete und Alexander Mitscherlich fassen zusammen: »Das Dritte Reich, Hitlers Krieg nur ein Traum.«¹⁶⁸

Suspekt ist eher der Emigrant oder die Emigrantin, wie die Ablehnung Marlene Dietrichs durch das deutsche Publikum eindrucksvoll belegt. Die Notwendigkeit des Exils wird »sofort abgewertet: Emigration war Feigheit; Fahnenflucht ist unentschuldig etc.«¹⁶⁹ Die »schuldigen Gewordenen zogen es vor, unter sich zu bleiben.«¹⁷⁰ Dieser Haltung entsprechend, gelten Schauspieler wie Rühmann oder Albers als Beleg, daß man im Nazideutschland gelebt haben konnte, ohne für die Greuelthaten des Regimes verantwortlich zu sein, daß es sogar möglich war, ein Star dieses Regimes zu sein, ohne sich mit ihm zu identifizieren.

Genau diese Position ist in den knapp 200 populären Biographien und in den Memoiren deutscher Stars zu finden, die nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen sind. Fast alle Stars erklären, unpolitisch und im Grunde sogar unangepaßt gewesen zu sein.¹⁷¹ In Zuckmayers Kategorisierung ausgedrückt: Sie beanspruchen für sich, »widerstrebend« gewesen zu sein. Das Widerstrebende wird zum Bestandteil fast jedes Nachkriegsimages. Diese Übereinstimmung zwischen Zuckmayers Schilderung und den Imageanstrengungen der Stars führt zu einer Präzisierung des zweiten Vorschlags, wie das Dossier gelesen werden kann: Die Berufung auf den »einwandfreien Charakter« ist eine Strategie der Entlastung. Zuckmayer liefert in seinem Dossier alle Argumente, die dafür sorgen werden, daß die Stars des ›Dritten Reichs‹ auch nach 1945 Stars bleiben können.

167 Alexander Mitscherlich / Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München, Zürich 1967, S. 25.

168 Ebd., S. 14.

169 Ebd., S. 68.

170 Freyermuth, *Reise in die Verlorengegangenheit*, a.a.O. (Anm. 78), S. 101.

171 Fischer, »Was gestrichen ist, kann nicht durchfallen«, a.a.O. (Anm. 53), S. 1-3 und 6-21.

So lesen sich Zuckmayers Ausführungen zum Teil wie vorweggenommene Entnazifizierungsverfahren.¹⁷² Tatsächlich gelten die von ihm geschätzten Schauspieler schon kurz nach Kriegsende als entlastet: Emil Jannings wird 1946 »entnazifiziert«. Werner Krauß – den Zuckmayer wie Jannings zur Gruppe der Sonderfälle zählt – wird im Mai 1948 von den Alliierten in die Gruppe der Minderbelasteten eingeordnet. 1954 erhält Krauß das Bundesverdienstkreuz und wird Träger des Iffland-Ringes. Hans Albers steht schon 1947 wieder vor der Kamera; der Niedergang seiner Karriere Mitte der fünfziger Jahre hängt nicht mit seiner Vergangenheit, sondern allein mit seinem Alter und seinem nicht mehr zeitgemäßen Rollenfach zusammen.

Auch Heinz Rühmann steht bereits 1945 wieder auf der Bühne; er versucht sich 1949 sogar als Filmproduzent, womit er aber scheitert. Hoch verschuldet muß er zunächst wieder Theater spielen, bis er sich Mitte der fünfziger Jahre als Filmstar etablieren kann. Im Jahre 1956 gelangen ihm gleich zwei Kassenschlager: *Charleys Tante* und *Der Hauptmann von Köpenick*. Bei den Vorbereitungen zu dieser Produktion treffen Rühmann, der Begutachtete, und Zuckmayer, sein Gutachter, zusammen.¹⁷³ Zehn Jahre nach Abgabe seines Reports arbeiten der Dramatiker und die »wirklich bezaubernde Persönlichkeit« (S. 46) über mehrere Wochen an dem Drehbuch zu der Literaturverfilmung. Offenbar war keinem der Beteiligten die Situation unangenehm; im Unterschied zu anderen Emigranten hatte Zuckmayer dem Schauspieler ja auch nie vorgeworfen, in Deutschland geblieben zu sein. Die Arbeit wird als produktiv und spannungsfrei beschrieben. Geschrieben wird ein neuer Schluß: Voigt erhält seinen Paß. Ein versöhnliches Ende also auch im Film, ein Happy End.¹⁷⁴ Das Ergebnis ist bekannt: *Der Hauptmann von Köpenick* wird nach *Sissi* der erfolgreichste Film der Spielzeit.¹⁷⁵

172 Vgl. Hermann Glaser, 1945. *Ein Lesebuch*, Frankfurt am Main 1995, S. 247.

173 Vgl. Rühmann, *Das war's*, a.a.O. (Anm. 14), S. 185-187.

174 Vgl. Gerhard Bliersbach, *So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht*, Weinheim, Basel 1985, S. 121-138.

175 Garncaz, *Populäres Kino in Deutschland*, a.a.O. (Anm. 27), S. 230.