Engel · Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater



deutsches historisches **institut** *historique allemand*

paris

Pariser Historische Studien

herausgegeben vom
Deutschen Historischen Institut Paris

Band 63

R. Oldenbourg Verlag München 2003

Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater

Von
Kathrin Engel

R. Oldenbourg Verlag München 2003

Pariser Historische Studien
Herausgeber: Prof. Dr. Werner Paravicini
Redaktion: Dr. Mareike König
Institutslogo: Heinrich Paravicini, unter Verwendung eines Motivs am Hôtel Duret de Chevry
Anschrift: Deutsches Historisches Institut (Institut Historique Allemand)
Hôtel Duret de Chevry, 8, rue du Parc-Royal, F-75003 Paris

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2003 Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, München
Rosenheimer Straße 145, D-81671 München
Internet: http://www.oldenbourg-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlagabbildung: Filmplakat: „Les aventures fantastiques du Baron Munchhausen" von Jean René Poissonnié, Bibliothèque Nationale de France, W. 019504

Umschlaggestaltung: Dieter Vollendorf, München
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier (chlorfrei gebleicht).
Gesamtherstellung: Oldenbourg Graphische Betriebe Druckerei GmbH, München

ISBN 3-486-56739-X
ISSN 0479-5997

INHALT

Vorwort VII

Einleitung 1

1. „Où est l'ombre, où est la lumière?" – Aspekte der Erinnerung an das kulturelle Leben im besetzten Paris 1

2. Fragestellung und Vorgehensweise 20

3. Forschungsstand und Quellenlage 27

4. Kulturpropaganda und auswärtige Kulturpolitik – Begriffe und Institutionen 34

I. Zu den Film- und Theaterbeziehungen der dreißiger Jahre 45

1. Kooperationen und Exil: Die Filmbeziehungen 52

2. Einseitiger Austausch: Die Theaterbeziehungen 79

II. Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris: Kontrolle und Eingriffe in das französische Kulturleben 103

1. Akteure deutscher Kulturpolitik 109

1.1. Konkurrierende Dienststellen und Kompetenzstreitigkeiten 111

1.2. Funktionsträger und autonomer Geschäftsmann: Alfred Greven und die Continental Films 138

2. Kontrolle, „Säuberung" und wirtschaftliche *mainmise* 154

2.1. Organisation des Theater- und Filmbetriebs 154

2.2. Zur Arisierung von Bühne und Leinwand 167

2.3. Wirtschaftliche Inbesitznahme der französischen Filmindustrie 186

2.4. Kontrolle und Marktbereinigung durch deutsche Zensoren 197

2.5. Zur französischen Zensur 217

2.6. Zu politischen Anspielungen in Theaterstücken und Filmen 226

III. Deutsche Kulturpropaganda als Waffe in einem Kampf der Kulturen 237

1. „In dem Ringen um die kulturelle Weltgeltung Deutschlands": deutsche Gastspiele und Theaterstücke in Paris 240

1.1. Streit um deutsche Gastspiele in Paris: 1940–1942 243

1.2. Gastspiele als Demonstration des „deutschen Vertrauens in die Zukunft": 1943–1944 268

1.3. Deutsche Werke im französischen Spielplan – Erfolge deutscher Kulturpolitik? 291
1.4. Künstler im Dienste deutscher Kulturpropaganda – Ein Exkurs 325
2. Deutsche Filme in Frankreich – Unterhaltung und propagandistischer Filmeinsatz 337
2.1. Deutsche Filmexportpolitik und Unterhaltungsfilme 339
2.2. Propagandistischer Filmeinsatz 369
2.3. Französische Propagandafilme unter deutschem Einfluß – das Beispiel der Nova-Films 401
2.4. Deutsche Filmpolitik und französische Filmexportfrage ... 415

Schlußbetrachtung 431

Abkürzungen 449

Quellen und Literatur 451

Register 465
Personenregister 465
Orts- und Sachregister 475

Vorwort

Die vorliegende Studie ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommersemester 2000 von der Philosophischen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt angenommen wurde. Die wissenschaftliche Betreuung der Arbeit lag in den Händen von Prof. Dr. Lothar Gall, dem ich für seine wertvollen Anregungen, Ratschläge und Unterstützung über die Promotion hinaus ganz besonders danken möchte. Zudem danke ich Frau Prof. Dr. Marie-Luise Recker, deren kritische Anmerkungen als Zweitgutachterin für mich sehr hilfreich waren.

Die aufwendigen Recherchen in deutschen und französischen Archiven wären ohne die Förderung der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf nicht möglich gewesen, der ich dafür sehr dankbar bin. Darüber hinaus möchte ich dem deutsch-französischen Jugendwerk danken, das mir mit der Unterstützung eines Studienaufenthaltes in Paris den ersten Zugang zu diesem Thema möglich machte. Dem Forum des Images in Paris bin ich dankbar für die Förderung als Chercheur associé, die es mir ermöglichte, zeitgenössische Filmproduktionen sowie französische Filme über die Besatzungszeit zu sichten.

Mein besonderer Dank gilt dem Deutschen Historischen Institut in Paris für die Aufnahme in die Reihe der Pariser Historischen Studien sowie der Redakteurin Dr. Mareike König für ihre Korrekturen und Anmerkungen, die sehr geholfen haben, das Manuskript zu verbessern. Gedankt sei zudem allen hilfsbereiten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern insbesondere in den Archives Nationales in Paris, dem Centre de documentation juive contemporaine, der Bibliothèque de l'Arsenal, dem Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes, dem Bundesarchiv in Koblenz, dem Bundesarchiv-Militärarchiv in Freiburg, dem Bundesarchiv Berlin und dem Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin.

Für inhaltliche Anregungen und Gespräche danke ich besonders Dr. Marie-Agnès Joubert, Beate Husser, Dr. Eckard Michels und Dr. Manuela Schwartz. Für Korrekturen, kritische Anmerkungen und wertvolle Hilfe gilt mein herzlicher Dank Dr. Andrea Süchting-Hänger, Dorlis Blume, Stefan Leonards, Dr. Tobias Brinkmann, Alain Devigne, Marie-Cécile Piontek und Stefan Drößler. Martin Bürstenbinder möchte ich für Verständnis, Geduld und liebevolle Unterstützung danken.

Inniger Dank gebührt meinen Eltern, Ingrid und Eckart Engel, die mir stets ein großer Rückhalt waren. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Kathrin Engel

Einleitung

1. „Où est l'ombre, où est la lumière?" – Aspekte der Erinnerung an das kulturelle Leben im besetzten Paris

Der Straßenhändler bietet ihnen Pläne von Paris und Wörterbücher an; unaufhörlich sieht man sie in großen Omnibussen vor Notre-Dame und dem Panthéon vorfahren; nicht einer ist dabei, der nicht seinen kleinen Photoapparat zückt. Gib dich trotzdem keiner Illusion hin. Das sind keine Touristen. [...] Ihre Herren Doktoren hatten ihnen weisgemacht, daß Paris Sodom, Gomorrha und Babylon in einer Person sei; daß sich dort Fleischeslust mit Völlerei und allen Lastern dieser Erde ein Stelldichein gäben. Sicherlich haben sie sich nicht nur deshalb so beeilt, unsere Stadt einzunehmen. Auf jeden Fall schlagen sie sich in allen Schlemmerlokalen den Magen voll, schlürfen auf den vornehmen Terrassen ihren Kaffee, kaufen die Feinkostgeschäfte aus, schleppen die Bestände an Damenwäsche davon und können sich nicht genug mit den besonderen „Kunstphotos" eindecken, diese Graals-Soldaten[1].

Als Adolf Hitler am 24. Juni 1940 kurz nach dem Einmarsch der deutschen Truppen die französische Hauptstadt besichtigte, zückte er keinen Photoapparat, sondern es filmte die Deutsche Wochenschau. Zu früher Morgenstunde sah man ihn begleitet von seinem Lieblingsarchitekten Albert Speer und dem Bildhauer Arno Breker durch das menschenleere Paris fahren und bekannte Bauwerke bewundern, gleichsam als handele es sich hier um neu erworbenen Besitz[2]. Erste Station dieser Stadtrundfahrt war die von dem Architekten Charles Garnier erbaute Pariser Oper, laut Speer der barocke Lieblingsbau Hitlers. In seinen Memoiren berichtet Speer, Hitler habe während des Rundganges durch die Oper mit glänzenden Augen und „berührender Verzückung"[3] von deren Schönheit geschwärmt. Als die Fahrt schließlich nach drei Stunden an der Kirche Sacré-Cœur auf dem Montmartre endete, soll Hitler seinen Begleitern erzählt haben, es sei der Traum seines Lebens gewesen, Paris sehen zu dürfen. Noch an demselben Abend befahl er Speer,

[1] AN, AJ40 1004–1, Ratschläge für Besetzte, deutsche Übersetzung eines französischen Flugblatts, Paris, ohne Angabe von Datum und Autor. Siehe auch die davon leicht abweichende Übersetzung im Bundesarchiv Berlin (BAB), R58 113, Der Chef der Sicherheitspolizei und des SD, Geheime Reichssache, Verhaltensmaßregeln gegenüber der Besatzung.

[2] FDI (Forum des Images), VDP 4194, Actualités Allemandes 1940 (Herkunft: Bundesarchiv Koblenz, Deutsche Wochenschauen 1940, Ausschnitte); auf der Fahrt durch Paris wurde Hitler lediglich von einer kleinen Gruppe von Angehörigen der Wehrmacht begleitet.

[3] Albert SPEER, Erinnerungen, Frankfurt am Main, Berlin 1969, S. 186f. (DERS., Au Cœur du III[e] Reich, Paris 1971); siehe auch die Memoiren von Arno BREKER, Paris, Hitler et moi, Paris 1970, S. 100–111; Breker schreibt, Hitler habe geäußert, er sei dem Schicksal dankbar, nun Paris gesehen zu haben; die deutsche Ausgabe seiner Memoiren erschien zwei Jahre später: DERS., Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Preußisch-Oldendorf 1972, S. 155–165.

einen Erlaß zur Wiederaufnahme der Bauten in Berlin vorzubereiten. Paris sei schön, aber Berlin müsse viel schöner werden: „Ich habe mir früher oft überlegt, ob man Paris nicht zerstören müsse, aber wenn wir in Berlin fertig sind, wird Paris nur noch ein Schatten sein"[4]. Die Pariser Bauten, die Hitler so bewunderte, waren gleichzeitig Kulturdenkmäler desselben Landes, das er in „Mein Kampf" als „unerbittlichen Todfeind"[5] des deutschen Volkes bezeichnet hatte. Anfang Juli 1940 weilte auch Propagandaminister Joseph Goebbels in Paris und schrieb in sein Tagebuch: „Eine wundervolle Stadt. Was müssen wir noch aus Berlin machen. [...] Es ist wie in einem Traum"[6]. Im Juni dagegen hatte er zum Sieg der deutschen Truppen notiert, in vielen Teilen Frankreichs herrsche nun Panik: „Welch ein Gottesgericht über einem Volk, das sich dem Genuß hingab"[7].

Nationalsozialistische Verachtung für den angeblich „dekadenten Erbfeind" einerseits und verstohlene Bewunderung für die französische Kultur im weitesten Sinne andererseits gingen hier eine eigenartige Verbindung ein[8]. In der französischen Literatur ist diese Mischung aus Sympathie und Feindschaft 1942 von dem Résistance-Schriftsteller Vercors (Jean Bruller) in seiner bekannten Novelle „Le Silence de la mer" verarbeitet worden. Darin muß ein deutscher Offizier, ein Liebhaber und Kenner der französischen Literatur, schließlich doch erkennen, daß die deutsche militärische Führung den Geist Frankreichs letztlich zerstören will[9]. In der gleichnamigen Verfilmung des Buches durch Jean-Pierre Melville verlieh 1947 der Schweizer Schauspieler Howard Vernon dieser Hauptfigur die Gestalt eines kühlen, blonden und eleganten Offiziers.

Auch in anderen französischen Spielfilmen über die Besatzungszeit ist neben dem Bild des feindlichen deutschen Soldaten[10] gerade dessen Bewunderung für französische Kultur und Lebensart ein immer wiederkehrendes

[4] SPEER, Erinnerungen, S. 187.

[5] Adolf HITLER, Mein Kampf, München 1940, Bd. 2, Kap. 13, S. 699 (Orig. Bd. 1, 1925 u. Bd. 2, 1927).

[6] Joseph GOEBBELS, Tagebücher 1924–1945, Bd. 4: 1940–42, hg. von Ralf Georg REUTH, München, Zürich 1992, Eintragungen vom 1. 7. und 2. 7. 1940, S. 1443 f.

[7] Ibid. Eintragung vom 22. 6. 1940, S. 1436.

[8] Siehe dazu auch Rita THALMANN, La Mise au pas. Idéologie et stratégie sécuritaire dans la France occupée, Paris 1991, S. 10 f. (DIES., Gleichschaltung in Frankreich 1940–1944, Hamburg 1999).

[9] VERCORS, Le Silence de la mer, Paris ²1945; siehe auch Wolfgang GEIGER, Sympathie für den Feind? Zur Vorgeschichte der deutsch-französischen Freundschaft, in: Frankfurter Hefte 7 (1990) S. 601–614.

[10] Zum Wandel bzw. zur Humanisierung dieses Bildes siehe Claude BEYLIE, Das Bild des Deutschen im französischen Kino, in: Heike HURST, Heiner GASSEN (Hg.), Kameradschaft-Querelle. Kino zwischen Deutschland und Frankreich, München 1991, S. 23–34 (frz. Orig. Claude BEYLIE, Le stéréotype de l'Allemand dans le cinéma français de la Grande Illusion au Franciscain de Bourges, in: Klaus MANFRASS (Hg.), Paris-Bonn. Eine dauerhafte Bindung schwieriger Partner, Sigmaringen 1984, S. 105–116).

Motiv gewesen[11]. So besuchen beispielsweise in René Cléments Film „Le Père tranquille" (1946) zwei Angehörige der Gestapo einen alten Mann nicht etwa deswegen, weil er Anführer der örtlichen Résistance ist, sondern um seine Züchtung seltener Orchideen zu bewundern. In der Komödie „La Traversée de Paris" (Claude Autant-Lara, 1956) transportieren zwei Männer, gespielt von Jean Gabin und Bourvil, nachts ein heimlich geschlachtetes Schwein zu Fuß durch das besetzte Paris; nach der Festnahme durch deutsche Soldaten wird Gabin von einem Offizier deswegen wieder freigelassen, weil er ein bekannter Maler ist und der Deutsche die französische Kunst bewundert. In dem Film „Un Taxi pour Tobrouk" (Denys de la Patellière, 1960) mit Charles Aznavour und Lino Ventura verkörpert Hardy Krüger den jungen Hauptmann Ludwig von Stegel; dieser wird 1942 in der libyschen Wüste von vier französischen Militärs gefangen genommen und schließt mit ihnen Freundschaft, als die Gruppe sich verirrt. Von Stegel spricht Französisch, teilt mit den französischen Soldaten seine Flasche edlen Cognacs und schwelgt gemeinsam mit ihnen in Erinnerungen an Pariser Feinschmeckerlokale[12]. Die Vorliebe deutscher Soldaten für französische Kultur, die den sogenannten Kunstraub mit einschloß, ist in Filmen über die Okkupation bis heute präsent. In „Laissez-Passer" (Bertrand Tavernier, 2001), einem Spielfilm über das Kino der Besatzungszeit, beladen am Pariser Bahnhof Soldaten einen Waggon und ein deutscher Offizier schreit: „Die Gemälde in den ersten Wagen und der Champagner in den zweiten"[13].

[11] In Claude Lelouchs Film „Le Bon et les méchants" (1976) finden sich beispielsweise Szenen zu der räuberischen Variante der Bewunderung, dem sogenannten Kunstraub: Deutsche Soldaten transportieren Kunstwerke aus einer Pariser Villa ab, deren jüdische Besitzer geflohen sind. Besonders in französischen Komödien über die Besatzungszeit wird das Verhalten deutscher Soldaten karikiert: In den ersten Szenen von „La Grande Vadrouille" (Gérard Oury, 1966) mit Louis de Funès und Bourvil (André Raimbourg) sitzen deutsche Soldaten verzückt einem Konzert lauschend auf den vordersten Rängen in einem Theater, während hinter den Kulissen ein englischer Fallschirmspringer gerettet wird. In der Komödie „Babette s'en va-t-en guerre" (Christian-Jaque, 1959) finden sich ebenfalls Szenen vergnügter deutscher Soldaten, die im Theater sitzen oder Champagner trinken; in einer Szene erkundigen sie sich bei der von Brigitte Bardot gespielten Babette nach dem Weg zum Moulin Rouge, während die junge Frau – in der Résistance engagiert – ein Funkgerät schmuggelt. In „Le Mur de l'Atlantique" (Marcel Camus, 1970) überreicht ein von Bourvil gespielter Franzose als Ablenkungsmanöver Hermann Göring für seine Frau ein Paar edler Damenschuhe, was diesen über die Maßen begeistert.

[12] Gleichwohl wird von Stegel auch als arroganter und aggressiv schreiender Besserwisser dargestellt, insbesondere in einer Szene, in der er sich mit seinen französischen Begleitern darum streitet, wie das im Wüstensand festgefahrene Auto am besten zu befreien wäre. Der versöhnliche Grundtenor des Films erreicht dagegen zum Ende des Filmes seinen Höhepunkt, als die französischen Soldaten schließlich erwägen, den Deutschen freizulassen und Théo Dumas (Lino Ventura) konstatiert: „Tu sais qu'il est bien ce mec là? [...] À la guerre on devrait toujours tuer les gens avant de les connaître". Kurz darauf wird der Deutsche allen zum Verhängnis: Andere französische Soldaten sehen von weitem nur dessen Uniform und töten unabsichtlich die gesamte Gruppe.

[13] Siehe Juliette SENIK, Isabelle UNGARO, „Laissez-Passer". Découpage. Intégral, après

Das Bild des gebildeten, von der französischen Kultur faszinierten deutschen Offiziers, ist auch Teil jener Legenden geworden, die sich um die Erinnerung an das kulturelle Leben im besetzten Paris ranken. Zu nennen wäre hier beispielsweise die Person des Leutnants Gerhard Heller, der 1940–1944 in Paris für die Literaturzensur zuständig war und durch seine angebliche Milde die Uraufführung von Sartres Theaterstück „Les Mouches" (1943) ermöglicht haben soll. In seinen Memoiren, die er zuerst in Frankreich und anschließend in Deutschland publizierte, stellt er sich rückblickend als heimlicher Anwalt französischer Literatur dar[14]. Heller beschreibt unter anderem, wie er gemeinsam mit dem dort seit 1941 in verschiedenen Funktionen tätigen Schriftsteller Ernst Jünger die Vorzüge der Kulturhauptstadt Paris genossen hat. Während dieser Passagen des Buches entsteht der Eindruck eines Zustandes von relativer Normalität, gleichsam als wären weder Heller noch Jünger Angehörige der Besatzungsmacht gewesen, sondern einfache Urlauber in Paris und gebildete Bewunderer der französischen Kultur:

> Diese Stadt war für uns eine zweite geistige Heimat – ob wir nun in der Comédie Française saßen und abermals „die gelehrten Frauen" oder den „Misanthrope" von Molière sahen oder Cocteaus „Renaud et Armide" erstmalig entdeckten, ob wir uns an der Place du Tertre, in der Brasserie Lorraine an der Place des Ternes oder in der Rue Mouffetard, auf dem Père-Lachaise oder dem kleinen Friedhof beim Trocadéro, im Garten des Palais-Royal oder in den Parks von Bagatelle aufhielten –, das vollkommenste Bild all dessen, was aus alten vergangenen Zivilisationen bewahrt worden war, bot uns Paris. Wie Jünger – oftmals auch mit ihm – genoß ich in vollen Zügen diese Atmosphäre von Glück und verliebter Heiterkeit, die die alten Steine, der Fluß oder der Himmel von Paris ausstrahlten[15].

Heller schildert in seinen Memoiren etliche Begegnungen mit französischen Künstlern und Intellektuellen, berichtet von literarischen Salons, insbesondere den sogenannten Donnerstagen bei Florence Gould, wobei er neben französischen Schriftstellern und Schauspielern auch auf Personen wie Ernst

montage, illustré de photographies du film, in: L'Avant-Scène Cinéma 507 (Dezember 2001), Sonderheft, S. 81.

[14] Seine Memoiren verfaßte und publizierte Heller in Zusammenarbeit mit dem französischen Germanisten Jean Grand zuerst in Frankreich, wo sich der Pariser Verlag Editions du Seuil dafür interessierte; siehe das Vorwort Jean Grands in Gerhard HELLER, Un Allemand à Paris 1940–1944, Paris 1981, S. 9f. Ein Jahr später erschien die deutsche Ausgabe, der einleitend ein Überblick Hanns Grössels zur nationalsozialistischen Kulturpolitik in Frankreich hinzugefügt wurde: DERS., In einem besetzten Land. NS-Kulturpolitik in Frankreich, Erinnerungen 1940–1944, Hamburg 1982; vgl. Gérard LOISEAUX, La Littérature sous l'occupation, Paris ²1995, der Heller etliche falsche Darstellungen nachweist. Im übrigen weisen beide Ausgaben Unterschiede auf. So schreibt Heller beispielsweise in der französischen Ausgabe, er habe Friedrich Sieburg während einer Veranstaltung der *groupe collaboration* sagen hören: „C'est dans votre douce France que je suis devenu national-socialiste" (HELLER, Un Allemand, S. 59). In der deutschen Ausgabe dagegen ist dieser Satz modifiziert und eingebettet in ein längeres Zitat Sieburgs, das diesen Ausspruch weit weniger pointiert erscheinen läßt (HELLER, In einem besetzten Land, S. 81).

[15] Ibid, S. 197.

Jünger und Friedrich Sieburg traf[16]. Im literarischen Salon von Madeleine Boudot-Lamotte, der Sekretärin des Verlegers Gaston Gallimard, lernte Heller beispielsweise den Schriftsteller und Regisseur Jean Cocteau sowie dessen Lebensgefährten und Schauspieler Jean Marais kennen. Am 1. Februar 1942 war er ebenso wie Jünger anwesend, als Cocteau sein neues Stück „Renaud et Armide" vorlas. Von Cocteaus Lesung, so Heller, sei ein „magischer Charme"[17] ausgegangen; auch Jünger notierte an diesem Tage in seinem „Ersten Pariser Tagebuch", bei dem Theaterstück handle es sich um eine „Zauberverknüpfung"[18], zu der die Vortragsweise Cocteaus hervorragend gepaßt habe. Cocteau, dem später von französischer Seite vor allem seine Freundschaft zu Breker vorgeworfen wurde, berichtet seinerseits von Begegnungen mit Heller und Jünger. So schrieb er am 12. März 1942 in seinem Tagebuch über das gegenseitige Verständnis:

Dîner ce soir avec Heller, Jünger et plusieurs Allemands de culture française profonde. Au premier choc ma manière de penser et de m'exprimer les déroute. Mais si j'arrive à trouver l'angle qui leur permet de saisir, ils s'allument mieux que n'importe qui. [...] Une patrie c'est la rencontre d'hommes qui se trouvent instantanément au même niveau[19].

Heller beschreibt ein weiteres Erlebnis mit Cocteau, das die Situation der Besatzung rückblickend nahezu als eine Art Possenstück erscheinen läßt. So habe Cocteau während eines Treffens zu ihm gesagt: „Heller begleiten sie mich doch; wir wollen uns einen Spaß machen"[20]. Heller – an diesem Tage in Uniform – sei ihm daraufhin in ein Restaurant gefolgt, in dem die Schauspielerin Marie Bell auf Cocteau wartete. Als beide Männer gemeinsam das Restaurant betraten, habe diese beim Anblick Cocteaus in Begleitung des uniformierten Deutschen vor Schreck zunächst laut aufgeschrien und wieder beruhigt werden müssen. Angesichts der realen Schrecken der deutschen Besatzungszeit in Frankreich, wie etwa der Geiselerschießungen oder die Maßnahmen zur „Endlösung der Judenfrage", entsteht hier ein absurd anmutendes Bild von einem freundlichen deutschen Leutnant, der die französische Kultur liebt und mit seiner Uniform allenfalls ängstliche Schauspielerinnen zu erschrecken vermag[21].

[16] Friedrich SIEBURG war während der dreißiger Jahre Korrespondent der Frankfurter Zeitung in Paris und Autor des in Deutschland wie Frankreich schon damals berühmten Buches Gott in Frankreich? Frankfurt am Main 1929 (Friedrich SIEBURG, Dieu est-il français? Paris 1930).

[17] HELLER, In einem besetzten Land, S. 79–88.

[18] Ernst JÜNGER, Das erste Pariser Tagebuch, in: Strahlungen, Tübingen ^{21}1949, S. 90 (Ernst JÜNGER, Journal, Paris 1965).

[19] Jean COCTEAU, Journal 1942 – 1945, bearbeitet von Jean Touzot, Paris 1989, S. 31; anläßlich der Breker-Ausstellung in der Pariser Orangerie im Mai 1942 veröffentlichte Cocteau mit seinem Artikel „Salut à Breker" am 23. Mai 1942 in der Comœdia, ein Bekenntnis zu Breker; er setzte sich damit dem Vorwurf der Kollaboration aus.

[20] HELLER, In einem besetzten Land, S. 79f.

[21] Die Geiselerschießungen seit dem Herbst 1941 waren angebliche Sühnemaßnahmen

Gleichwohl lagen, wie bereits erwähnt, Bewunderung und Verachtung näher beieinander als etwa die Schilderungen Hellers Glauben machen. So schreibt Jünger am 6. April 1941 in seinem Tagebuch über einen Abend, den er unter anderem im Pariser Nachtclub Tabarin verbringt: „Dort eine Revue mit nackten Frauen vor einem Parkett mit Offizieren und Beamten der Besatzungsarmee und einem Pelotonfeuer von Sektpfropfen [gesehen]. Die Körper sind gut gewachsen bis auf die Füße, die durch das Schuhwerk verdorben sind"[22]. Einen Satz weiter heißt es kritisch: „Schaustellungen dieser Art sind ganz auf den Mechanismus des Triebes abgestimmt – die Pointe ist unfehlbar, obwohl sie stets ein und dieselbe ist. Auch tritt das Hahnenhafte der gallischen Rasse stark hervor"[23]. Die Vorzüge der Stadt Paris genießend läßt auch Jünger, ansonsten Liebhaber französischer Kultur, hier die eingangs genannte Verachtung für die angebliche Dekadenz Frankreichs durchscheinen. In jedem Fall schien Jünger der Abschied von der französischen Hauptstadt nicht leicht zu fallen. Kurz bevor er Frankreich verlassen mußte stieg er am 8. August 1944 noch einmal auf die Plattform vor der Sacré-Cœur, um einen Abschiedsblick auf Paris zu werfen. In seinem Tagebuch notierte er melancholisch, nur wenige Wochen vor der Befreiung der Stadt: „Ich sah die Steine in der heißen Sonne zittern wie in der Erwartung neuer historischer Umarmungen. Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold"[24]. Neben Ernst Jünger und Gerhard Heller publizierten auch die in Paris anwesenden sogenannten Frankreichspezialisten, die Mitarbeiter der Deutschen Botschaft Paris, allen voran Botschafter Otto Abetz, nach Ende des Krieges ihre Memoiren. Sie versuchten damit, der Deutschen Botschaft nachträglich das Bild einer beinahe versöhnlichen Institution zu verleihen, die mit Hilfe zahlloser Empfänge einen kulturellen Austausch mit französischen Künstlern und Intellektuellen betrieben habe[25].

für die Attentate auf einzelne deutsche Soldaten; das Frühjahr 1942 markierte in Frankreich den Beginn der Maßnahmen zur „Endlösung der Judenfrage". Siehe Kapitel II. 2.2 dieser Arbeit. Zu dem Themenkomplex der Attentate und Repressionen siehe Regina M. DELACOR, Attentate und Repressionen. Ausgewählte Dokumente zur zyklischen Eskalation des NS-Terrors im besetzten Frankreich 1941/42, Stuttgart 2000; THALMANN, Rita, Ordre et sécurité: l'évolution de la politique d'occupation en France, in: Frankreich und Deutschland im Krieg, (November 1942 – Herbst 1944). Okkupation, Kollaboration, Résistance, Akten des deutsch-französischen Kolloquiums La France et l'Allemagne en Guerre (novembre 1942–1944) Occupation, Collaboration, Résistance, hg. von Stefan MARTENS und Maurice VAÏSSE, Bonn 2000, S. 605–619.

[22] JÜNGER, Das erste Pariser Tagebuch, S. 27.

[23] Ibid. Zur geistesgeschichtlichen Position Jüngers sowie den „Strahlungen" siehe bei Lothar BLUM, Das Tagebuch zum Dritten Reich. Zeugnisse der Inneren Emigration, Bonn 1991, S. 137–161; siehe auch David BOAL, Journaux intimes sous l'occupation, Paris 1993, S. 39–178; zur Rezeption Jüngers in Frankreich siehe beispielsweise das Sonderheft der Zeitschrift L'Œil de bœuf 5/6 (Dezember 1994).

[24] JÜNGER, Das erste Pariser Tagebuch, S. 544.

[25] Siehe beispielsweise Otto ABETZ, Das offene Problem. Ein Rückblick auf zwei Jahrzehnte deutscher Frankreichpolitik, Köln 1951; Karl EPTING, Generation der Mitte,

Kurz nach ihrer Rückkehr in das nun besetzte Paris schrieb Simone de Beauvoir am 30. Juni 1940 in ihren Tagebuchnotizen, wie sehr sie die Situation der Besatzung als deprimierend empfunden habe. Als sie am darauffolgenden Tag von einem Ausflug in die Pariser Vororte per Auto-Stop zurückkehrte, beobachtete sie während der Fahrt entlang der Seine badende Menschen sowie deutsche Soldaten, vertieft in Gespräche mit hübschen Frauen. Sie habe, so de Beauvoir, „une atmosphère de vacances, mais lourde" verspürt. An einer Brücke habe ihr ein deutscher Soldat von einem Lastwagen aus eine Tafel Schokolade zugeworfen. Der ohne verurteilenden Unterton gesprochene Kommentar des Fahrers zu dem Urlaubs-Szenario an den Ufern der Seine habe gelautet: „Il y aura bien des petits Allemands de fabriqués"[26]! Die Erinnerungen französischer Künstler an die Besatzungszeit – und insbesondere an das kulturelle Leben – haben ähnlich ambivalente Schilderungen sowie etliche Legenden und Anekdoten hervorgebracht.

Eine Grundvoraussetzung für diese Erinnerungen war, daß während der Zeit der deutschen Besatzung auch weiterhin ein französisches Kulturleben in Paris existierte. So wurden beispielsweise Werke wie Jean Anouilhs „Antigone", Jean-Paul Sartres „Les Mouches", „Huis Clos" und Jean Cocteaus „Machine à écrire" sowie „Renaud et Armide" uraufgeführt und der Autor Paul Claudel kam mit einer Inszenierung seines „Soulier de Satin" durch Jean-Louis Barrault an der Comédie-Française zu neuen Ehren. Die Pariser Modebranche kreierte passend zu Rohstoffmangel und kalten Wintern eine elegante Kriegsmode mit Modellen wie *Je suis frileuse* oder *Je remplace le chauffage central* sowie Schuhen aus Holz, Papier und anderen Materialien. Die Menschen standen Schlange vor Theatern, Kinos und den sogenannten Music-Halls. Es entstanden Filmproduktionen wie Henri-Georges Clouzots „Le Corbeau" (1943), Marcel Carnés „Les Visiteurs du soir" (1942) und „Les Enfants du paradis" (1943–1945)[27]; Jacques Prévert schrieb die Dialoge zu Carnés Filmen, deren aufwendig nachgebaute Kulissen – nach Entwürfen von Alexandre Trauner – einen paradoxen Gegensatz zu dem während der Okkupation herrschenden Mangel an Rohstoffen und Materialien bildeten.

Bonn 1953. Neuere Forschungen werfen ein differenzierteres Licht auf die Bedeutung dieser Gruppe von Frankreichkennern. Siehe Eckard MICHELS, Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches, Stuttgart 1993; eine umfassende Literaturliste zur Gruppe von Frankreichspezialisten siehe Ibid. S. 9, Anm. 7. Siehe auch die Studie von Tilman KRAUSE, Mit Frankreich gegen das deutsche Sonderbewußtsein: Friedrich Sieburgs Wege und Wandlungen in diesem Jahrhundert, Berlin 1993.

[26] Simone de BEAUVOIR, La Force de l'âge, Paris 1960, S. 466f. Der Großteil des Buches besteht jedoch nicht aus Tagebucheintragungen, sondern stellt die Erinnerungen Simone de Beauvoirs an diese Zeit dar. Zur Haltung de Beauvoirs und Jean-Paul Sartres während der Okkupation siehe die Studie von Gilbert JOSEPH, Une si douce Occupation. Simone de Beauvoir. Jean-Paul Sartre. 1940–1944, Paris 1991.

[27] Der Film wurde zwar während der Okkupation gedreht, jedoch erst nach Ende der Besatzungszeit uraufgeführt.

Die Besatzungszeit ist rückblickend sogar als „goldenes Zeitalter des französischen Films"[28] bezeichnet worden.

Der Regisseur Marcel L'Herbier schreibt in seinen Memoiren, die französische Filmindustrie habe sich seiner Ansicht nach während der dreißiger Jahre aufgrund von Einschränkungen etwa in der Wahl der Filmstoffe in einem Klima der kinematographischen Sklaverei befunden. Paradoxerweise, so L'Herbier, habe er persönlich während der Besatzungszeit in seinem filmischen Schaffen ein Gefühl künstlerischer Freiheit empfunden:

> la liberté de création reprenait pour nous tous ses droits et pour moi, le libertaire, c'était un tel ensoleillement, une telle promesse de me retrouver moi-même à travers des sujets qui m'aillent que j'en oubliais presque toutes les autres frustrations de ma vie quotidienne. Peut-on imaginer une situation plus illogique, plus déconcertante[29]!

Dieses Zitat zeigt die Widersprüchlichkeit, die sich wie ein roter Faden durch die Erinnerung an das Kulturleben im besetzten Paris zieht. Zu dem Bild eines geradezu blühenden kulturellen Lebens während der Okkupation haben unter anderem die Memoiren einiger Künstler beigetragen, die wie L'Herbier zum Teil geradezu nostalgisch von dieser Zeit schwärmen, obwohl sie gleichzeitig mit der Besatzungszeit auch zahlreiche negative Eindrücke verbinden[30]. Während renommierte Regisseure wie Jean Renoir, René Clair, Julien Duvivier und Jacques Feyder emigriert waren, ergriffen jüngere Regisseure die Chance, zu debütieren[31]. Viele Schauspieler erhielten gerade während der Besatzungszeit sowohl im Theater als auch im Film zahlreiche Engagements und feierten große Erfolge. Pierre Fresnay wirkte beispielsweise innerhalb dieser vier Jahre in 10 Filmen mit. Während der Produktion von Georges Lacombes „L'Escalier sans fin" (1943) spielte Fresnay abends im Theater Michodière und eilte nach der Vorstellung zu den Dreharbeiten in das Filmstudio, in dem aufgrund der Kontingentierung der Elektrizität zu diesem

[28] GARÇON, Ce curieux age d'or des cinéastes français, in: Jean-Pierre RIOUX (Hg.), La Vie culturelle sous Vichy, Brüssel 1990, S. 293–313. Der französische Film war insbesondere vor der starken Konkurrenz amerikanischer Filme gleichsam geschützt, da sie verboten waren. Diese relative Abschottung hat dazu beigetragen, daß sich während der Besatzungszeit eine klassische französische Schule ausbildete, für die Marcel Carnés „Les Enfants du paradis" zum Sinnbild geworden ist.

[29] Marcel L'HERBIER, La Tête qui tourne, Paris 1979, S. 283.

[30] Aufgenommen, zusammengefaßt und somit auch weiter tradiert wurden viele dieser Schilderungen in dem Buch von Gilles und Jean-Robert RAGACHE, La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation, Paris 1988; die Studie, die sich mit der Alltagsgeschichte der Künstler und Intellektuellen während der Okkupation befaßt, beruht in weiten Teilen auf deren Erinnerungen; eine umfangreiche Liste der Erinnerungen siehe ibid. S. 311–316; siehe auch die Studie von Pierre DARMON, Le Monde du cinéma sous l'occupation, Paris 1997, die an die Erinnerungen der Künstler anknüpft.

[31] RAGACHE, La Vie quotidienne, S. 175; hierzu gehörten die später erfolgreichen Regisseure Jacques Becker, Yves Allégret, Robert Bresson, André Cayatte und Claude Autant-Lara.

Zeitpunkt nur mehr nachts gedreht wurde[32]. Selbst der Aspekt der wachsenden Materialknappheit, der die Produktion von Filmen immer schwieriger machte, trägt rückblickend in den Memoiren der Künstler anekdotische Züge. So berichtet Regisseur Marcel Carné in seinen Erinnerungen über die Dreharbeiten zu „Les Visiteurs du soir", daß während der Szenen eines mittelalterlichen Festbanketts die zur Dekoration herbeigeschafften Früchte noch bevor die Kameras liefen bereits aufgegessen waren. Eine zweite Ladung Früchte wurde mit Phenol präpariert, um sie vor dem Verzehr zu schützen. Zudem stellte sich heraus, daß die sorgsam auf den Tischen drapierten Brote heimlich von den Statisten ausgehöhlt worden waren[33]. Wenn auch die Mitwirkenden dieses Filmes die Nahrungsmittel der Dekoration verspeisten, so gehörte er doch gleichzeitig zu den teuersten Produktionen der Besatzungszeit. Die Geschichte spielte in den Kulissen eines eigens dafür erbauten, mittelalterlichen weißen Schlosses.

Ähnlich ambivalent gestalten sich die Memoiren des Schauspielers Jean Marais, der Ende der dreißiger Jahre am Theater debütierte und während der Okkupation in Frankreich zu einem der erfolgreichsten jungen Filmschauspieler avancierte. Seine Erinnerungen enthalten kurze Passagen zur Verhaftung jüdischer Künstler, so etwa zum Tod des in Drancy internierten französischen Dichters Max Jacob sowie zur Verhaftung des Schriftstellers Tristan Bernard[34]. Dagegen lassen die Ausführungen zu seinen beruflichen Erfolgen den Leser die Situation der Besatzung nahezu vergessen. So schreibt Marais, er habe nach der Uraufführung des Filmes „L'Éternel retour" (Jean Delannoy, 1943) bis zu 300 Briefe seiner zumeist weiblichen Fans erhalten, deren Zudringlichkeit er ausführlich beschreibt. Besonders sorglos wirkt die Schilderung eines Casino-Besuches des Schauspielers in Monte Carlo; Marais befand sich zu Dreharbeiten an der Côte d'Azur. Im Verlaufe eines Abends verlor er 60 000 Francs. Dies, so Marais, habe ihn jedoch keineswegs traurig gestimmt, sondern ihm im Gegenteil seinen Reichtum vor Augen geführt. Sein Lebensgefährte Cocteau habe ihn dagegen für verrückt erklärt[35]. Marais er-

[32] Zu diesem Aspekt siehe Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, Paris 1989, S. 168f.; Pierre FRESNAY, Par Fresnay et Possot, Paris 1975, S. 69.

[33] Marcel CARNÉ, La Vie à belles dents, Paris ²1979, S. 201; diese Anekdote wurde auch in der Sekundärliteratur weiter tradiert; siehe RAGACHE, La Vie quotidienne, S. 180; DARMON, Le Monde du cinéma, S. 7f. Zu den Statisten des Filmes gehörten Schauspieler wie Jean Carmet, François Chaumette und der spätere Filmregisseur Alain Resnais; siehe RAGACHE, La Vie quotidienne, S. 181; Statistin war ebenso Simone Signoret, die väterlicherseits jüdischer Herkunft war und während der Okkupation gleichsam heimlich ihre ersten Schritte als Filmschauspielerin machte; siehe Simone SIGNORET, La Nostalgie n'est ce qu'elle est, Paris 1976, S. 67f. Der später berühmte italienische Filmregisseur Michelangelo Antonioni war bei „Les Visiteurs du soir" zeitweise Carnés junger Regieassistent, weil die italienische Produktionsfirma Scalera finanziell an dem Film beteiligt war.

[34] Jean MARAIS, Histoires de ma vie, Paris 1975, S. 153, 160.

[35] Ibid. S. 149, 156–159; siehe dazu auch BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 168.

zählt in seinen Memoiren von einer weiteren Anekdote, die in Frankreich inzwischen untrennbar mit der Erinnerung an das kulturelle Leben der Besatzungszeit verbunden zu sein scheint. Anläßlich der Uraufführung und des zeitweisen Verbotes von Cocteaus Theaterstück „La Machine à écrire" im April 1941 hatte der Theaterkritiker Alain Laubreaux, der als Kollaborateur galt, eine vernichtende Kritik verfaßt, mit der er vor allem auch die Person Cocteaus angriff[36]. Während eines Abendessens mit Cocteau kam es in einem Restaurant zu einer zufälligen Begegnung von Marais und Laubreaux, wobei beide heftig aneinander gerieten. Marais beschloß, sich mit seinem Widersacher vor dem Restaurant zu schlagen; Cocteau versuchte, ihn zurückzuhalten. Schließlich lauerte Marais dem Theaterkritiker auf der Straße auf, verprügelte ihn und hielt ihm dabei die Namen weiterer Opfer seiner Theaterkritiken vor. Laut Marais befürchtete Cocteau anschließend für sich und Marais ernsthafte Konsequenzen, da vermutet wurde, Laubreaux habe gute Kontakte zur Gestapo; allerdings sei lediglich „La Machine à écrire" erneut verboten worden. Marais schreibt weiter, er habe am darauffolgenden Tag zahlreiche Anrufe von Schauspielern und Theaterdirektoren erhalten, die ihn zu seinem Verhalten beglückwünscht hätten. Die Pariser Presse habe im Gegenzug Artikel veröffentlicht, in denen er als schlechter Schauspieler bezeichnet wurde[37].

Diese Anekdote, welche die Tat Marais' nahezu als einen Akt des Widerstands erscheinen läßt, wurde später von dem Regisseur François Truffaut in seinem Film „Le Dernier métro" (1980) aufgenommen und weiter tradiert[38]. „Die letzte Metro", mit Gérard Depardieu und Catherine Deneuve in den Hauptrollen, erzählt die Geschichte eines Pariser Theaters während der Okkupation. Heinz Bennent spielt den jüdischen Theaterbesitzer und deutschen Emigranten Lucas Steiner, der diese Zeit im Keller seines Theater Montmar-

[36] Cocteau war aus Sicht der Kollaborateure ein für die angebliche Dekadenz der *troisième république* typischer Autor; siehe dazu Serge ADDED, Le Théâtre dans les années Vichy 1940–1944, Paris 1992, S. 43; der Schriftsteller und Journalist Laubreaux arbeitete vor allem für die Zeitung „Je suis partout" und publizierte auch unter dem Namen Michel Daxiat; 1945 wurde der nach Spanien geflohene im Zuge der *Épuration* in Abwesenheit zum Tode verurteilt; RAGACHE, La Vie quotidienne, S. 305.

[37] MARAIS, Histoires, S. 134f. Die Anekdote erscheint auch in den Memoiren von Simone de BEAUVOIR, La Force, S. 498.

[38] Gerade die Geschichte um Marais' Prügelei mit Laubreaux, dessen Person im Film als Michel Daxiat figuriert, wurde auch in den französischen Pressekritiken zu dem Film wieder aufgenommen; siehe beispielsweise BIFI (Bibliothèque du Film), Jacques SICLIER, Le théâtre des années noires, in: Le Monde, 18. 9. 1980; insbesondere auch BIFI, Guillaume HANOTEAU, Truffaut ressuscite Alain Laubreaux qui pendant l'Occupation terrorisait le théâtre, in: Journal du dimanche, 28. 9. 1980; dieser Artikel druckte sogar den entsprechenden Auszug aus Marais' Tagebuch ab, ebenso wie ein Foto des echten Laubreaux und ein Foto seines Filmdoubels, Jean-Louis Richard, der in „Le Dernier métro" von Gérard Dépardieu verprügelt wird. Siehe auch BIFI, Louis SEGUIN, Le juif est à la cave, in: La Quinzaine littéraire, 15. 11. 1980; BIFI, Pierre BILLARD, Truffaut sans restriction, in: Le Point, 15. 9. 1980.

tre versteckt überlebt. Der Titel des Films ist eine Anspielung auf die besondere Bedeutung der allabendlich letzten Metro im besetzten Paris. Aufgrund der Sperrstunde mußten sich die Besucher der Theater, Kinos und sogenannten Music-Halls stets beeilen, um diese überfüllte letzte Metro zu erreichen[39]. „Le Dernier métro" war sowohl in Frankreich als auch international einer der größten Erfolge des Regisseurs und bewegte ein breites Publikum. Truffaut, der während der Okkupation als Jugendlicher seine cinéphile Neigung vertiefte, hatte für diesen Film absichtlich nicht nur jüngere, sondern auch ältere Schauspieler engagiert, die wie beispielsweise Jean Poiret während der Besatzungszeit am Theater debütiert hatten[40]. Der Film war vornehmlich in Braun-, Ocker- und Rottönen gehalten. Das Lichtkonzept erarbeitete Truffauts Kameramann Nestor Almendros bewußt nach den Farbtönen, die in den im besetzten Paris gezeigten deutschen Farbfilmen vorherrschten, wie etwa in Joseph von Bakys „Münchhausen" (1943) und Veit Harlans „Die goldene Stadt" (1942). Ein Werbeplakat des letzteren erscheint auch in „Le Dernier métro"[41].

Der Historiker Henry Rousso hat zu Truffauts Film angemerkt, er sei „à la fois une observation juste, équilibrée de la réalité de cette époque en même temps qu'un film consensuel, encensé par la critique"[42]. Dieser Film ist auch als Vektor der französischen *mémoire collective* an das kulturelle Leben während der Besatzungszeit zu sehen, wobei hier anzumerken ist, daß eine eingehende Behandlung dieses komplexen Themas nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein soll und den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Rousso, der in seinem bekannten Werk „Le Syndrome de Vichy" Wandel und Entwicklung der französischen *mémoire collective* an die Besatzungszeit analysiert hat und hier das sogenannte Vichy-Syndrom[43] diagno-

[39] Marais beschreibt die letzte Metro in seinen Memoiren mit nostalgischen Worten: „Le dernier métro est merveilleux. Aussi bondé que les autres. Il transporte le Tout-Paris. Tout le monde se connaît, parle du dernier concert, de ballet, de théâtre. Dehors, c'est le black-out, les chefs d'îlot, les rondes d'Allemands, les otages, si on a dépassé l'heure du couvre-feux" (MARAIS, Histoires, S. 159).

[40] Siehe auch BIFI, Sylvie MILHAUD, Poiret n'a pas raté son dernier métro, in: Les Nouvelles littéraires, 25. 9. 1980.

[41] Robert FISCHER (Hg.), Antoine de BAECQUE, Serge TOUBIANA, François Truffaut, Biographie, Köln 1999, S. 576–585 (frz. Orig.: Antoine de BAECQUE, Serge TOUBIANA, François Truffaut, Paris 1996).

[42] Henry ROUSSO, Le Syndrome de Vichy, Paris ²1990, S. 270.

[43] Das Vichy-Syndrom ist als eine Art schlechtes Gewissen zu verstehen, dessen Ursachen unter anderem in der teilweisen Unterstützung der Besatzungsmacht durch das Vichy-Regime liegen. Rousso unterscheidet hier in bezug auf die *mémoire collective* der Besatzungszeit zwischen einer Phase der unvollendeten Trauer (1944–1954), der Verdrängungen (1954–1971) und einer Phase des gebrochenen Spiegels (1971–1974), in der das Bild eines in der Résistance geeinten Frankreichs Brüche erhielt. Daran schließt sich laut Rousso eine bis heute andauernde Phase der Obsession (seit 1974), d.h. der besessenen Kritik, an. Dies zeigen bis heute die sogenannten Aufdeckungen und Affären zum Thema der Okkupation in den französischen Medien. Siehe hierzu auch die Studie

stiziert, sieht gerade im französischen Film (nach 1945) einen entscheidenden Transmissionsriemen für die Erinnerung an die Okkupation. In bezug auf die Inhalte der Filme unterscheidet er chronologisch zwischen mehreren Etappen. Diese reichen von den bis 1946 gedrehten Résistance-Filmen der Befreiung über eine schrittweise Brechung von Tabus wie der Kollaboration vor allem in Filmen der siebziger Jahre bis hin zu einer tendenziellen Banalisierung des Themas der Besatzungszeit in den Filmen der achtziger Jahre[44].

Anfang der siebziger Jahre markierte insbesondere Marcel Ophüls Film „Le Chagrin et la pitié" den Beginn einer veränderten Sicht auf die Besatzungszeit. Er brach das Bild eines in der Résistance geeinten französischen Volkes und zeigte stattdessen provokativ die Passivität vieler Franzosen, das Arrangement mit der Besatzungsmacht, die Kollaboration. Der mehr als vierstündige Dokumentarfilm wurde 1969 gedreht und 1971 in den französischen Kinos gezeigt, weil er für das Fernsehen verboten worden war. Ophüls Werk, das vor allem auf Interviews französischer und auch deutscher Zeitzeugen basiert, rief einen Skandal hervor, gab in der Folge den Anstoß zu vielfältigeren Lesarten der Besatzungszeit und beeinflußte den Großteil der ihm nachfolgenden Filme über die Okkupation[45]. Einige Jahre nach „Le Chagrin et la pitié" kritisierte André Halimi mit seinem Dokumentarfilm „Chantons sous l'occupation" (1976) auf eher polemische Art und Weise das Verhalten der französischen Künstler und allgemein gesprochen der Vertreter des mondänen und vergnüglichen Lebens im besetzten Paris. Der Film – eine Mischung aus Archivmaterial und Zeitzeugeninterviews – stellte vor allem eine Frage: „Avait-on le droit de s'amuser pendant l'occupation allemande"[46]? In dem umstrittenen Werk Halimis wurde auch den Künstlern vorgeworfen, während der Besatzungszeit weiterhin aktiv zum kulturellen Leben beigetragen zu haben. Sie hätten gesungen, sich amüsiert und somit kollaboriert. Als Gegenentwurf für dieses Verhalten zitiert Halimi im Kommentar des Filmes unter anderem das Beispiel des Schauspielers Pierre Blanchar, der sich aktiv in der Résistance engagierte. Halimi zitiert auch den berühmten Satz, den Blanchar in dem Film „Pontcarral colonel d'empire" (Jean Delannoy, 1942) in der Rolle des Pontcarral sprach und der als Anspie-

von Henry ROUSSO, Eric CONAN, Vichy. Un Passé qui ne passe pas, Paris 1994; Philippe BURRIN, Vichy, in: Pierre NORA (Hg.), Les Lieux de mémoire, Bd. 2, Paris ²1997, S. 2467–2487. Siehe auch Henry ROUSSO, Les enjeux de mémoire. Rapport de synthèse, in: MARTENS, VAÏSSE, Frankreich und Deutschland im Krieg, S. 821–829.

[44] Siehe dazu ausführlich ROUSSO, Le Syndrome, S. 259–275, das Kapitel „L'écran des années noires", sowie die den Zeitraum 1944–1989 umfassende Filmliste „Le cinéma français et la Seconde Guerre mondiale" (Ibid. S. 376–380).

[45] Ibid. S. 121–136; siehe auch Stanley HOFFMANN, Essais sur la France, Paris 1974, S. 67–87.

[46] FDI, VDP 4785, Chantons sous l'occupation (André Halimi, 1976); zu den Interviewpartnern von Halimi gehörte in dem Film unter anderem auch Arno Breker; siehe auch das Buch von André HALIMI, Chantons sous l'occupation, Paris 1976.

lung auf den Widerstand aufgefaßt werden konnte: Unter einem solchen Regime sei es eine Ehre, im Gefängnis zu sitzen[47].

Abgesehen von der moralischen Verurteilung der Künstler trug Halimis Film allerdings auch dazu bei, Anekdoten des kulturellen Lebens während der Okkupation weiter zu tradieren. Beispielsweise erzählt darin der Schauspieler André Pousse in einem Interview, auf welche Weise die ebenso bekannte wie selbstbewußte Schauspielerin Arletty (Léonie Bathiat) im August 1944 ihre Liaison mit einem deutschen Leutnant rechtfertigte: Ihr Herz gehöre Frankreich, doch ihr Körper sei international[48]. Der Ausspruch Arlettys scheint auch heute nicht aus der französischen Erinnerung verschwunden zu sein; so zitierte etwa Olivier Wieviorka ausgerechnet diesen Satz 1996 in einem Aufsatz über kollektive Reaktionen der französischen Bevölkerung auf die deutsche Okkupation[49]. Arletty, die Hauptdarstellerin aus Carnés „Enfants du paradis", wurde nach der Libération, der Befreiung, inhaftiert, weil man ihr – wie übrigens etlichen anderen Künstlern – vorwarf, kollaboriert zu haben. In ihren Memoiren schreibt sie: „Après avoir été la femme la plus invitée de Paris, je suis la femme la plus evitée"[50]. Sie äußerte darin weiter ihr Unverständnis darüber, daß man sie der Kollaboration beschuldige, während die Anhänger der Résistance sich mit den französischen Schauspielern identifizierten, die wie etwa Jean Gabin und Michèle Morgan Frankreich verlassen und vier Jahre im Paradies Hollywoods verbracht hätten. Zu ihrer Verteidigung führt Arletty weiterhin an, sie habe zusammen mit Sacha Guitry nach der Verhaftung Tristan Bernards ihre guten Kontakte zur Deutschen Botschaft in Paris eingesetzt, woraufhin Bernard wieder frei gekommen sei[51].

[47] „Sous un tel régime, Monsieur, c'est un bonheur que d'être condamné"! (Hervé LE BOTERF, La Vie parisienne sous l'Occupation 1940–1944, Bd. 1, Paris 1974, S. 113) Laut le Boterf soll es vorgekommen sein, daß einige Besucher während der Vorstellungen applaudierten. Siehe auch FDI, VDP 4785, Chantons sous l'occupation, André Halimi, 1976; zum Engagement Blanchars in der Résistance siehe Robert ARON, Histoire de l'épuration, Bd. 2, Le Monde de la presse, des arts, des lettres, 1944–1953, Paris 1975, S. 251.

[48] FDI, VDP 4785, Chantons sous l'occupation, André Halimi, 1976; siehe auch bei Luc CAPDEVILA, La „collaboration sentimentale": antipatriotisme ou sexualité hors normes? in: François ROUQUET, Danièle VOLDMAN, Identités féminines et violences politiques 1936–1946 (Les Cahiers de l'IHTP, 31) Paris 1995, S. 67–82; zu den während der Libération aufgrund ihrer Beziehungen zu deutschen Soldaten in der Öffentlichkeit geschorenen Frauen siehe den Überblick bei Fabrice VIRGILI, Les tontes de la Libération en France, in: ROUQUET, VOLDMAN, Identités féminines, S. 53–65.

[49] Olivier WIEVIORKA, France: A fragile consensus, in: Wolfgang BENZ, Johannes Houwink TEN CATE, Gerhard OTTO (Hg.), Anpassung, Kollaboration, Widerstand. Kollektive Reaktionen auf die Okkupation, Berlin 1996, S. 127. Der Drehbuchautor Michel Audiard berichtet in Halimis Film von einem ähnlichen weiteren Ausspruch der Schauspielerin.

[50] ARLETTY, La Défense, Paris 1971, S. 158.

[51] Ibid. S. 174, 152f. Siehe auch die Memoiren von Sacha GUITRY, Quatre Ans d'occupations, Paris 1947, S. 489.

Der Fall des Bühnenautors, Schauspielers und Regisseurs Sacha Guitry ist ein weiteres bekanntes Beispiel dafür, daß Erfolge der unter der deutschen Besatzung aktiven Künstler nach der Befreiung, im Zuge der sogenannten *Épuration*[52], rasch in das Gegenteil umschlagen konnten. Während der Besatzungszeit hatte Guitry, einer der Hauptautoren des französischen Boulevardtheaters, seine bis dahin erfolgreiche Karriere fortsetzen können. Er schrieb und inszenierte fünf Theaterstücke am Théâtre de la Madeleine; zudem führte er Regie und spielte unter anderem in den Filmen „Le Destin fabuleux de Désirée Clary" (1941) und „Donne-moi tes yeux" (1943). Er schloß sich, so Bertin-Maghit, weder der *résistance intéllectuelle* eines André Breton, Jean Guéhenno oder Vercors an, noch gehörte Sacha Guitry etwa zu den überzeugten Kollaborateuren wie Robert Brasillach, Louis-Ferdinand Céline oder Drieu La Rochelle[53]. Guitry setzte sich vielmehr erfolgreich in Szene, genoß den Applaus und die Anerkennung seiner Arbeit – auch, wenn dieser Applaus von deutscher Seite kam. Laut Bertin-Maghit symbolisiert Guitry damit gleichsam die *collaboration sociale*[54] der Pariser Künstler. Am 23. August 1944 wurde Guitry unter dem Vorwurf der Kollaboration festgenommen, zwei Monate lang inhaftiert und erst am 8. August 1947 endgültig freigesprochen. In der französischen Presse wurde sein Fall heftig und kontrovers diskutiert[55]. In seinen Memoiren verteidigte sich Guitry vehement gegen alle Vorwürfe, die er selbst so zusammenfaßt: Man habe ihn Kollaborateur genannt, weil er angeblich anti-semitisch und pro-deutsch gewesen sei und man habe ihm vorgeworfen, vier Jahre lang am Theater Komödien gespielt zu haben, um sich den Deutschen gleichsam anzubiedern, die ihm ihrerseits soviel Kohle, Tabak, Benzin und Milch gegeben hätten, wie er nur gewollt habe[56]. Im Januar 1946 erläuterte Guitry in einer Serie von Artikeln des *Paris-Matin* den Grund für sein Verhalten während der Okkupation folgendermaßen: Er habe mit seiner Aktivität bewußt dazu beigetragen, der Besatzungsmacht zu demonstrieren, daß Frankreich selbst in dieser Situation fest entschlossen sei, sein intellektuelles Prestige auch weiterhin zu erhalten[57]. Das Argument, durch die eigene Aktivität zu einem blühenden französischen

[52] Zur *Épuration* der Künstler und Intellektuellen siehe in der Untersuchung von ARON zum Theater- und Filmbereich insbesondere S. 219–258; zum neueren Stand der Forschung siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 191–239 u. Anhang XXI; ADDED, Le Théatre, S. 311–328.

[53] Zu diesem komplexen Thema siehe die Studie von Gisèle SAPIRO, La Guerre des écrivains 1940–1953, Paris 1999.

[54] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation; S. 230, zu GUITRY S. 231–235.

[55] Laut Added soll Guitrys Verhaftung für Truffaut als Modell gedient haben; in „Die letzte Métro" wird der stellvertretende Theaterdirektor, gespielt von Jean Poiret, eines morgens von den Forces françaises de l'intérieur (FFI) festgenommen; ADDED, Le Théâtre, S. 311.

[56] GUITRY, Quatre Ans, S. 54.

[57] Sacha GUITRY, Ma défense, in: Paris-Matin, 17. 1. 1946, zit. n. BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 234.

Kulturleben beigetragen zu haben, ist auch von anderen Künstlern angeführt worden[58]. In dem bereits genannten Spielfilm „Laissez-Passer" (Bertrand Tavernier, 2001) über das Kino der Besatzungszeit muß sich der in der kommunistischen Résistance engagierte Regisseur Jean-Paul Le Chanois gegenüber seinen Mitstreitern verteidigen; der Grund hierfür ist seine Arbeit für die offiziell französische Produktionsfirma Continental Films, die unter der Leitung von Alfred Greven mit deutschem Kapital in Paris französische Filme herstellte. In dem Film betont Le Chanois in die Zukunft blickend: „Quand les Fritz foutront le camp, nous serons aux manettes! C'est pas le cinéma allemand qu'on aura aidé, c'est le cinéma français qu'on aura sauvé"[59].

Aufsehen erregte nach der Libération besonders der Fall des Regisseurs und Drehbuchautors Henri-Georges Clouzot, der im November 1944 Berufsverbot erhielt und erst 1947 mit „Le Quai des orfèvres" seinen ersten Film nach Kriegsende drehen konnte[60]. Vor allem wurde ihm vorgeworfen, für die Continental gearbeitet zu haben[61]. Clouzot verfaßte die Drehbücher für Georges Lacombes „Le Dernier des six" (1941) und Henri Decoins „Les Inconnus dans la maison" (1942) und führte bei „L'Assassin habite au 21" (1942) und „Le Corbeau" (1943) selbst Regie – alle vier Filme waren Produktionen der Continental. Clouzot wurde als einer der wichtigsten Mitarbeiter der Continental bezeichnet und aufgrund seiner angeblich herausragend guten Kontakte zu Greven generell einer prodeutschen Haltung beschuldigt. Die Aussagen zu Clouzots Verhalten während der Okkupation waren hingegen widersprüchlich. So wurden ihm beispielsweise seine Kontakte zu der Schauspielerin Suzy Delair vorgeworfen, die sich als Star der Continental begriff und sich bei der Rückkehr von einer Reise nach Berlin darüber beschwert haben soll, nicht Goebbels persönlich vorgestellt worden zu sein.

[58] So schrieb beispielsweise die Schauspielerin Edwige Feuillère in ihren Memoiren: „Pendant ces années où il fallait tenir bon contre l'angoisse, le froid, la faim et l'inconfort, une soirée de théâtre était une rencontre chaleureuse, faite d'oubli du moment et d'espoir et d'avenir. [...] Là flambait le feu central insolent, de la vitalité et de la vigueur de l'esprit français" (Edwige FEUILLÈRE, Les Feux de la mémoire, Paris 1977, S. 148).

[59] SENIK, UNGARO, „Laissez-Passer" Découpage, S. 94; Le Chanois, in dem Film gespielt von Ged Marlon, hieß in Wirklichkeit Jean-Paul Dreyfus; obwohl Greven vermutlich bekannt war, das Le Chanois Mitglied der Kommunistischen Partei war, arbeitete er für die Contintental. Übrigens wurde der Ausdruck *les Fritz* während der Okkupation als Spitzname für die deutschen Besatzer verwendet.

[60] Zum Fall von Clouzot siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 224–228; das Berufsverbot wurde Clouzot durch das Comité de libération du cinéma français (CLCF) erteilt; im Mai 1945 belegte ihn das zuständige Comité régional interprofessionnel d'épuration (CRIE) erneut mit Berufsverbot.

[61] Die französischen Schauspieler und Regisseure wurden von Greven in der Regel dazu verpflichtet, einen Vertrag für mehrere Produktionen zu unterschreiben. Clouzot war nach Ende der Besatzungszeit nicht der einzige, dem seine Arbeit für die Continental vorgeworfen wurde. So wurde beispielsweise der oben erwähnte Fresnay nach der Befreiung sechs Wochen lang inhaftiert, weil er in vier Filmen der Continental mitgewirkt hatte. Auch nach seiner Freilassung störten Zuschauer wiederholt Theateraufführungen, in denen Fresnay mitwirkte; siehe FRESNAY, Par Fresnay et Possot, S. 73–77.

Gleichzeitig wurde deutlich, daß Clouzot bewußt auch Angehörige der Résistance wie Claude Vermorel für die Arbeit bei der Continental engagiert hatte.

Ein besonderer Anklagepunkt gegen Clouzot war der oben genannte Film „Le Corbeau", der nach der Befreiung verboten wurde und zu kontroversen Diskussionen in der französischen Presse und Öffentlichkeit führte. Anstoß erregte vor allem der Stoff des Filmes: In der französischen Kleinstadt Saint-Robin tauchen plötzlich anonyme Briefe auf, die mit „Le Corbeau" unterzeichnet sind. Diese beschuldigen vor allem den Arzt Dr. Remy Germain (Pierre Fresnay), er nehme Abtreibungen vor und habe ein Verhältnis mit Laura (Micheline Francey), der Frau des Psychiaters Dr. Michel Vorzet (Pierre Larquey). Germain versucht den sogenannten Raben zu entlarven, der schon bald mit seinen anonymen Briefen auch andere angesehene Einwohner der Kleinstadt angreift und sogar den Selbstmord eines Patienten verursacht, der durch einen der Briefe von seiner Krebserkrankung erfahren hatte. Zum Ende dieser Geschichte um falsche Verdächtigungen und Denunziationen wird der Täter, Dr. Vorzet, noch vor seiner Enttarnung von der Mutter des Selbstmörders umgebracht. Die Handlung des Filmes orientierte sich an einem authentischen Fall, der sich 1922 in Tulle ereignet hatte; Louis Chavance schrieb während der dreißiger Jahre hierzu einen ersten Drehbuchentwurf, der als Grundlage für das spätere gemeinsam mit Clouzot verfaßte Drehbuch diente[62].

Bereits die französische Résistance-Presse hatte diesen Film während der Besatzungszeit als anti-französisch verurteilt und selbst in der Kollaborationspresse wie *Comœdia* würdigte Jacques Audiberti zwar die Qualität des Filmes, doch hieß es abfällig zu diesem naturalistischen Werk: „Toute l'histoire, noire avec une humoristique virtuosité, baigne dans une odeur de gynécologie louche, qui confine au documentaire"[63]. Nach der Befreiung galt der Film in den Augen etlicher Regisseure sowie der Presse als ein dezidiert anti-französischer Film. Trotzdem ergriffen Persönlichkeiten wie Jacques Prévert, Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre für ihn Partei und protestierten beim CLCF, Clouzot werde lediglich zum Sündenbock der gesamten

[62] Als Vorlage für diese Geschichte diente ein wirklicher Skandal: 1922 tauchten in der Kleinstadt Tulle eine Fülle anonymer Briefe auf, die mit „l'œil de tigre", das Tigerauge, unterzeichnet waren und etliche Persönlichkeiten der Stadt verleumdeten und in den Schmutz zogen. Schließlich wurde eine 35jährige, alleinstehende Frau als Autorin dieser Briefe entlarvt. Der Journalist und Drehbuchautor Louis Chavance schrieb Anfang der dreißiger Jahre nach dem Vorbild dieses Falles einen ersten Drehbuchentwurf, den er 1937 unter dem Titel „L' Œil de serpent" registrieren ließ und auf dessen Grundlage er 1943 zusammen mit Clouzot das Drehbuch für „Le Corbeau" erarbeitete. Zu dieser Vorgeschichte des Films siehe BIFI, Jacques SICLIER, L'animalité humaine, in: Le Monde, 10. 1. 1987. Den gleichen Stoff hatte übrigens auch Cocteau in seinem oben genannten Theaterstück „Machine à écrire" verarbeitet.

[63] BIFI, Jacques AUDIBERTI, Le Corbeau, in: Comœdia, 9. 10. 1943.

Filmbranche stilisiert[64]. Der Filmhistoriker Georges Sadoul formulierte im Dezember 1945 in *Les Lettres françaises* die Vorwürfe gegen den Film besonders pointiert: „Le Corbeau fut un film qui consentit à représenter la France comme une nation pourrie, dégénérée, petite bourgeoise vicieuse et décadente, en concordance avec les assertions de Mein Kampf"[65]. Als der Film schließlich im September 1947 wieder in den Pariser Filmtheatern gezeigt wurde, hielt die *L'Humanité* daran fest, der Film enthalte anti-französische Propaganda. Unter dem Federkleid des Raben, hieß es, verstecke sich in Wahrheit der deutsche Adler, woran auch die Qualität des Filmes nichts ändere[66]. Der *Figaro littéraire* spottete, das Verbot für dieses Werk sei nur deswegen aufgehoben worden, weil dessen Regisseur auf der Biennale in Venedig seinen erfolgreichen Film „Quai des orfèvres" vorstelle. Trotz aller Vorwürfe gegen den Film sei dieser jedoch ein Meisterwerk des klassischen französischen Kinos[67]. Im März 1969 – als die sogenannte Nouvelle Vague das klassische Traditionskino in Frankreich ablöste – lief der Film erneut in Pariser Filmtheatern. Michel Perez kritisierte in einem Artikel weder den Inhalt des Filmes, noch nahm er auf dessen Vorgeschichte bezug; seine Kritik hob dagegen vor allem auf die Form des Filmes ab, ein klassischer Vertreter eines traditionellen französischen Erzählkinos der dreißiger und vierziger Jahre, das nunmehr ins Museum gehöre. Gleichwohl hebt auch er Qualität und Zeitlosigkeit des Filmes hervor[68]. Dieses Lob erhielt der Film ebenfalls, als er im Januar 1987 erneut in einigen Pariser Filmtheatern anlief; nun ging die Presse jedoch ausführlich auf dessen Geschichte ein, wobei der Film endgültig von allen Vorwürfen freigesprochen zu sein schien. Ein Pariser Veranstaltungsmagazin kündigte ihn an mit den Worten: „Le Corbeau n'est plus maudit"[69], und der bekannte französische Filmkritiker Jacques Siclier betonte

[64] Nach der Befreiung warf die französische Presse Clouzot vor, dieser anti-französische Film sei unter dem Titel „Französische Provinz" auch in Deutschland gezeigt worden; Clouzot habe mit dem negativen Bild Frankreichs, das der Film vermittele, anti-französische Propaganda betrieben. Der Film wurde jedoch während der Besatzungszeit nicht nach Deutschland exportiert. Laut Clouzot hatte er diesen Stoff nur mit Mühe gegenüber der Leitung der Continental durchsetzen können, da Greven die Geschichte als zu gefährlich einschätzte. Siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 224f. Noch im Mai 1946 verteidigte sich Louis Chavance in einem Artikel gegen die auch gegen ihn erhobenen Vorwürfe, siehe BIFI, Louis CHAVANCE, Point final, in: Les Lettres françaises, 3. 5. 1946.

[65] Zit. n. René CHâTEAU, Le Cinéma français sous l'Occupation 1940–1944, Paris 1996, S. 482.

[66] BIFI, Armand MONJO, L'aigle hitlérien sous le plumage du corbeau, in: L'Humanité, 10. 9. 1947.

[67] BIFI, Claude MAURIAC, Réapparition d'un grand film, Le Corbeau, in: Le Figaro littéraire, 13. 9. 1947.

[68] BIFI, Michel PEREZ, Le Corbeau, L'aube éblouissante d'une carrière, in: Le Combat, 15. 3. 1969; auch die Kritik in L'Humanité erwähnt nur am Rande die Vorgeschichte des Filmes: BIFI, Samuel LACHIZE, De l'ombre à la lumière, in: L'Humanité, 6. 3. 1969.

[69] BIFI, Le Corbeau, in: France-Soir, 13. 1. 1987; ibid. Gilbert GUEZ, Le retour du ‚Corbeau'. Pierre Fresnay: le cinéma tricolore, in: Le Figaro, 7. 1. 1987; ibid. Eric NEU-

neben einer eingehenden Schilderung der Vorgeschichte die Bedeutung dieses naturalistischen Filmes und Klassikers des traditionellen französischen Erzählkinos[70]. Der angeblich anti-französische Film wurde in der Rezeption der französischen Presse während der achtziger Jahre ein unbestrittenes Meisterwerk des französischen Films.

Anläßlich einer Ausstrahlung im französischen Fernsehen schrieb Siclier im September 1993 unter dem Titel „Où est l'ombre, où est la lumière", Clouzot spiele mit diesem Film unweigerlich auf die anonymen Briefe an, mit denen einige Franzosen ihre Mitbürger während der Besatzungszeit denunzierten. Bei den Tätern habe es sich keineswegs nur um sogenannte Kollaborateure gehandelt. Trotzdem sei „Le Corbeau" nicht das Werk eines Moralisten, denn das Schlüsselwort des Filmes laute *ambiguïté*[71], womit Siclier die Widersprüchlichkeit des menschlichen Charakters meint: „Le bien et le mal peuvent se partager en chaque être humain, ce n'est qu'une question de circonstance"[72]. Der Filmkritiker spielt hier auf die inzwischen berühmteste Szene des Films an, in welcher der Täter, Dr. Vorzet, seinen Kollegen Dr. Germain in einem leeren Klassenzimmer die Frage stellt: „Vous croyez que le bien, c'est la lumière, et que l'ombre, c'est le mal? Mais où est l'ombre, où est la lumière?" Während dieser Worte schwingt eine von der Decke hängende Lampe langsam zwischen beiden hin und her und taucht die Männer abwechselnd in Licht und Schatten.

„Où est l'ombre, òu est la lumière?" Auf diese Frage kann es nur widersprüchliche Antworten geben, was die obige Filmszene auf poetische Weise verdeutlicht. Die Frage nach Licht und Schatten läßt sich auch auf das Verhalten der französischen Künstler während der Besatzungszeit übertragen – ein mitunter widersprüchliches Verhalten, das sich nicht immer in die Kategorien von Kollaboration und Résistance einordnen läßt[73]. Dies zeigen ge-

HOFF, Le Corbeau n'est plus maudit, in: Pariscope, 7. 1. 1987; ibid. José-Maria BESCOS, Le Corbeau, in: Pariscope, 31. 12. 1986.

[70] BIFI, Jacques SICLIER, L'animalité humaine, in: Le Monde, 10. 1. 1987; siehe auch DERS., La France de Pétain et son cinéma, Paris 1981, S. 236–239.

[71] BIFI, Jacques SICLIER, Où est l'ombre, où est la lumière?, in: L' Evénement du jeudi, 30. 9. 1993.

[72] Ibid. Siehe auch ibid. Patrick GIRARD, Le film qui a souillé l'honneur de la France, in: Globe hebdo, 8. 12. 1993.

[73] Zu dem Begriff der Kollaboration siehe allg. Gerhard HIRSCHFELD, Kollaboration in Frankreich. Einführung, in: Gerhard HIRSCHFELD, Patrick MARSH (Hg.), Kollaboration in Frankreich. Politik, Wirtschaft und Kultur während der nationalsozialistischen Besatzung 1940–1944, Frankfurt am Main 1991, S. 7–22; allg. in bezug auf die von Deutschland okkupierten Gebiete Europas siehe in dem Sammelband: Europa unterm Hakenkreuz. Die Okkupationspolitik des deutschen Faschismus (1938–1945). Ergänzungsband 1. Okkupation und Kollaboration (1938–1945), Berlin, Heidelberg 1994, hg. vom BUNDESARCHIV, zusammengestellt u. eingeleitet von Werner RÖHR, S. 17–30 (Einleitung); in demselben Band siehe den Überblick zum Forschungsstand und zu den verschiedenen Arten der Kollaboration in Frankreich von Robert FRANK, Deutsche

rade auch neuere Forschungen zum Verhalten einzelner gesellschaftlicher und beruflicher Gruppen während der Besatzungszeit[74]. Philippe Burrin hat hier für die breite Grauzone an Verhaltensweisen zwischen Kollaboration und Résistance den Begriff der *accomodation*, d.h. der Anpassung an die Situation der Besatzung, geprägt. Ein Großteil der Franzosen vollzog eine minimale oder auch weitreichendere Anpassung. Nur eine Minderheit war in ihrem Verhalten eindeutig der Kollaboration oder der Résistance zuzurechnen. Dies änderte sich erst, als die Résistance zum Ende des Regimes – im Zuge der Radikalisierung der Besatzungspolitik und der Politik der Vichy-Regierung sowie der sich verändernden Weltkriegslage – einen immer stärkeren Zulauf hatte[75].

Ist „Le Corbeau" ein anti-französischer Film oder ein Meisterwerk des französischen Traditionskinos? Diese Frage, die inzwischen nicht mehr gestellt wird, durchzog seit der Befreiung die Rezeptionsgeschichte dieses Filmes. Clouzots Werk steht damit gleichsam symbolhaft für die französische Erinnerung an das kulturelle Leben während der Besatzungszeit – eine Erinnerung gekennzeichnet von Widersprüchen, wenn auch in den vorangegangenen Ausführungen nur einige Aspekte dieses Themas dargelegt werden konnten[76]. Ein reges französisches Kulturleben bildete die Grundlage zu dieser Widersprüchlichkeit, die sich ohne eine offizielle kulturelle Aktivität – unter den Augen der Besatzer – in dieser Form nicht hätte entwickeln können. Hier stellt sich die Frage, in welchem offiziellen von der Besatzungsmacht gesteckten Rahmen sich die Künstler und Intellektuellen bewegten. *L'Ambiguïté*, nach Siclier das Schlüsselwort des „Corbeau", ist auch kennzeichnend für die deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris, die paradoxerweise zwei einander entgegengesetzte Hauptziele verfolgte.

Okkupation, Kollaboration und französische Gesellschaft 1940–1944, S. 87–100; Dominique VEILLON, La Collaboration. Textes et débats, Paris 1984. Zur Résistance siehe Olivier WIEVIORKA, Une Certaine Idée de la Résistance. Défense de la France, 1940–1949, Paris 1996; Laurent DOUZOU, Robert FRANK, Denis PESCHANSKI, Dominique VEILLON (Hg.), La Résistance et les Français: Villes, centres et logiques de décision. Actes du colloque international. Cachan. 16–18 novembre 1995, CNRS u. IHTP, Paris 1995; zu neueren Forschungsergebnissen siehe auch das Sonderheft La Résistance et les Français, nouvelles approches (Les Cahiers de l'IHTP, 37), Dezember 1997.

[74] Philippe BURRIN, La France à l'heure allemande, Paris 1995, zum Verhalten der Künstler siehe insbesondere S. 329–361; Bernd KASTEN, „Gute Franzosen". Die französische Polizei und die deutsche Besatzungsmacht im besetzten Frankreich 1940–1944, Sigmaringen 1993; siehe auch Marc Olivier BARUCH, Servir l'État français. L'administration en France de 1940 à 1944, Paris 1997; François BLOCH-LAINÉ, Claude GRUSON, Hauts Fonctionnaires sous l'Occupation, Paris 1996; Robert VIAL, Histoire des hôpitaux de Paris sous l'Occupation: les blouses blanches dans l'étau de Vichy et l'espoir de Londres, Paris 1999.

[75] Siehe die Studie von BURRIN, La France; zum Verhalten der Franzosen während der Okkupation siehe auch den Überblick von WIEVIORKA, France, S. 117–129.

[76] So schmückt etwa das Plakat des „Corbeau" den Einband des bereits zitierten, 1990 erschienenen ersten grundlegenden Sammelbandes zum kulturellen Leben im besetzten Frankreich; RIOUX, La Vie culturelle.

2. Fragestellung und Vorgehensweise

Ein anschauliches Beispiel für die Grundsätze der deutschen Kulturpolitik im besetzten Paris liefert der Propaganda-Kurzfilm „Neues Leben in Paris" aus dem Jahre 1942. Der Film bestand aus Material verschiedener Ausgaben der Deutschen Wochenschau und der im Frühjahr 1942 gegründeten deutsch-französischen Wochenschau France Actualités. Er lief – mit einem entsprechenden Kommentar versehen – in deutschen Filmtheatern und sollte das Publikum davon überzeugen, daß in Paris trotz der deutschen Besatzung weiterhin alles in Ordnung war. Die Zuschauer sahen Sequenzen zum Wiederaufleben der Stadt Paris, deutsche Soldaten bewunderten in Urlaubsstimmung Pariser Bauwerke, zeichneten den Arc de Triomphe oder salutierten vor dem Grabmal des unbekannten Soldaten. Der Kommentator versicherte: „An den Anblick deutscher Soldaten im Straßenbild hat man sich bald gewöhnt"[77]. Es folgten Szenen des angeblich so normalen Pariser Kultur- und Alltagslebens. Man sah Aufnahmen von Plakaten deutscher Filme vor Pariser Filmtheatern („Le Juif Suss" und „Cora Terry") ebenso wie Ausschnitte aus einem Gastspiel des Deutschen Opernhauses Berlin, das auf der Bühne der Pariser Nationaloper im September 1941 die „Fledermaus" aufführte. In einem Park spielte eine deutsche Militärkapelle Marschmusik und die französischen Zuschauer klatschten Beifall. Der Film zeigte ferner vergnügte Menschen in den Bistros auf den Champs-Elysées und elegante Frauen, die trotz des wachsenden Materialmangels nicht auf den sogenannten Pariser Chic zu verzichten schienen. Dazu hieß es: „Ein Beweis, daß auch die Frauenwelt sich mit der neuen Lage abfindet"[78]. Weiter wurden verschiedene Hutkreationen etwa aus Zeitungspapier und Sägespänen vorgestellt und betont, Pariserinnen seien eben immer erfinderisch. Ein anderer Notbehelf waren Fahrräder oder Kutschen, weil die Autos von der Besatzungsmacht beschlagnahmt wurden. In dem Film sah man dementsprechend eine Gruppe von Frauen in Hosenröcken auf Fahrrädern und hörte den Kommentar: „Das Fahrrad ist in Mode und bietet Gelegenheit, Praktisches und Elegantes zu verbinden"[79]. Sehr gut in das Bild, das man sich in Deutschland von dem angeblich dekadenten Nachbarn machte, paßten auch die daran anschließenden Sequenzen aus dem Pariser Nachtclub Tabarin. Auf einer Drehbühne räkelten sich barbusige Tänzerinnen auf zwei Holzpferden. Dazu hieß es: „Pariser Nächte 1942. Wer erinnert sich noch daran, daß Paris einmal ausgestorben war"[80]? „Neues Leben in Paris" zeigte dem Publikum das angeblich so in-

[77] FDI, VDP 4381, Neues Leben in Paris, Blick in die Zeit, F. Kramp, 1942. (Herkunft: Bundesarchiv Koblenz)
[78] Ibid.
[79] Ibid.
[80] Ibid. Der daran anschließende zweite Teil des Kurzfilms handelt vorwiegend von den Aktivitäten der französischen Vichy-Regierung, im Sinne der *Révolution nationale*.

takte Pariser Kultur- und Alltagsleben und vor allem auch das, was man sich in Deutschland darunter vorstellte. Gleichzeitig vermittelte der Film den Eindruck, daß deutsche kulturelle Einflüsse, vom Soldaten über deutsche Filme bis hin zu Operngastspielen, das Leben in Paris mehr und mehr prägten[81]. Damit spiegelte der Film die beiden Hauptziele der deutschen Kulturpolitik im besetzten Frankreich wider: Zum einen die kurzfristige Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens zur Sicherung von Ruhe und Ordnung und zum anderen die langfristig angestrebte Verbreitung deutscher Kultur in Frankreich, die Errichtung einer sogenannten deutschen kulturellen Hegemonie[82].

Aus taktischen und pragmatischen Gründen wollte die Besatzungsmacht kurzfristig das französische Kulturleben aufrechterhalten, um zu zeigen, wie tolerant die angeblich so maßvolle deutsche Besatzungspolitik sei: Französische Literatur, Theater, Film, Bildende Künste und Musik sollten in Paris ebenso wie Mode, Varietés und Restaurants weiterhin Raum finden. Diese Politik war auch darin begründet, daß Frankreich als Staat mit einer traditionell starken kulturellen Ausstrahlungskraft von den Nationalsozialisten respektiert wurde, anders als dies etwa in den besetzten Ostgebieten der Fall war[83]. Die Kulturpolitik ist somit auch als Teil der Gesamttaktik einer Politik der vorläufigen relativen Mäßigung und Schonung zu sehen. Sie sollte ihren Beitrag dazu leisten, die französische Bevölkerung im Sinne der Besatzungspolitik zu beeinflussen, sie über die bittere Realität der Besatzung hinwegzutäuschen, sie ruhig zu halten sowie Sympathien der Bevölkerung gegenüber den Besatzern zu wecken[84]. In diesem Sinne existierte im besetzten Paris ein reges kulturelles Leben, welches außerdem mit dazu beitrug, die öffentliche Ordnung aufrechtzuerhalten und den französischen Alltag in gewohnter Weise weitergehen zu lassen. Auch der Weltöffentlichkeit sollte ein Zustand von relativer Normalität vor Augen geführt werden. Hierzu schrieb Jean-Paul Sartre in „Paris sous l'occupation": „les représentations théâtrales, les

[81] Freilich verschwieg er, daß Filme wie „Jud Süß" und „Kora Terry" deswegen in Pariser Kinos liefen, weil sich während der Okkupation die wichtigsten Pariser Erstaufführungstheater in deutschem Besitz befanden. Die wenigen Gastspiele deutscher Theatertruppen oder Opernhäuser waren für die deutschen Dienststellen mit einem hohen finanziellen und organisatorischen Aufwand verbunden, erreichten aber nur ein geringes Publikum wie noch zu zeigen sein wird.

[82] Zu diesen Hauptzielen siehe THALMANN, La Mise au pas, S. 129–212; ADDED, Le Théâtre, S. 98–108.

[83] Hagen FLEISCHER, Nationalsozialistische Besatzungspolitik im Vergleich: Versuch einer Synopse, in: BENZ, TEN CATE, OTTO, Anpassung, S. 267.

[84] Manfred FLÜGGE, Verweigerung oder Neue Ordnung, Jean Anouilhs Antigone, Rheinfelden 1982, S. 110f. Flügge widerlegt die These, Ziel der Kulturpropaganda sei die Durchsetzung ideologischer Ziele des Nationalsozialismus gewesen. Er weist darauf hin, daß Frankreich nicht in den sogenannten Deutschen Großraum integriert werden sollte. Eine „Nazifizierung Frankreichs" war demnach nicht im Sinne der Besatzer. Gleichwohl mußte aber kurzfristig für Sympathien gegenüber den Nationalsozialisten und deren Politik geworben werden.

courses, les fêtes misérables et lugubres se proposaient seulement de montrer à l'univers que la France était sauvée puisque Paris vivait encore"[85].

Langfristig aber verfolgten die deutschen Dienststellen vor allem das Ziel einer Verbreitung der deutschen Kultur in Frankreich und der Errichtung einer sogenannten kulturellen Hegemonie in Europa[86]. Wie auch in anderen besetzten Gebieten sollte langfristig der deutsche Führungsanspruch durch „rigorose Unterdrückung aller oppositionellen Regungen, kulturelle Beherrschung und wirtschaftliche Verflechtung mit dem Reich"[87] abgesichert werden. Die französische Bevölkerung sollte im Sinne der Besatzungspolitik beeinflußt werden und zwar über die Zeit des Krieges hinaus. Diese Einflußnahme sollte unter anderem durch die Überwachung und Lenkung von Presse, Rundfunk, Film, Theater etc. durch deutsche Dienststellen gewährleistet werden. Mit Hilfe deutscher Kulturpropaganda[88] wollte man zudem den Franzosen die angebliche kulturelle Größe Deutschlands vor Augen führen. Französischer Kulturexport sollte unterbunden und die kulturelle Ausstrahlungskraft Frankreichs zurückgedrängt werden – zugunsten der Errichtung einer deutschen „kulturellen Herrschaft" in Europa. Hierzu konstatiert Hans Umbreit, die Deutschen seien sich der „bisherigen geistigen Vorherrschaft vor allem des angeblich dekadenten französischen Nachbarn durchaus bewußt"[89] und deswegen nicht ganz frei von Minderwertigkeitskomplexen gewesen. Das französische *rayonnement culturel*, die geistige Ausstrahlung Frankreichs, habe die Besatzungsmacht durchaus als „Gefahr für die deutschen Absichten angesehen und sollte daher durch eine vielfältige und intensive Kulturpropaganda des Reiches zurückgedrängt werden, für die der militärische Sieg und die einer Besatzungsmacht gegebenen Vorrechte günstige Voraussetzungen darstellten"[90].

[85] Jean-Paul SARTRE, Situations, Paris 1949, S. 29.

[86] Hier ist anzumerken, daß nicht eindeutig zu sagen ist, ob Hitler nun letztlich eine „Weltherrschaft" oder aber eine „Kontinentalherrschaft" vorschwebte, bzw. ob er jene anstrebte; zu dieser Frage siehe den Überblick bei Ian KERSHAW, Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 243–252.

[87] Hans UMBREIT, Auf dem Weg zur Kontinentalherrschaft, in: Das Deutsche Reich und der zweite Weltkrieg. Organisation und Mobilisierung des deutschen Machtbereichs, Bd. V,1, Kriegsverwaltung, Wirtschaft und Personelle Ressourcen 1939–1941, hg. vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt, Stuttgart 1988, S. 135.

[88] Im Verlaufe dieser Arbeit werden die deutschen Vorstellungen zur Kulturpropaganda im besetzten Paris herauszuarbeiten sein; der Begriff wird im folgenden in diesem Sinne gebraucht und müßte deswegen in Anführungszeichen gesetzt werden; allein aus Gründen der Praktikabilität ist darauf verzichtet worden. Deshalb wurde Kulturpropaganda auch in den Ausführungen zur historischen Entwicklung dieses Begriffes, der durch die nationalsozialistische Herrschaft einen Bedeutungswandel erfuhr, nicht in Anführungszeichen gesetzt.

[89] UMBREIT, Auf dem Weg, S. 309. Siehe auch THALMANN, La Mise au pas, S. 131–195.

[90] UMBREIT, Auf dem Weg, S. 309.

Die deutsche Kulturpolitik lag während der Besatzungszeit im Spannungsfeld dieser beiden, einander entgegengesetzten Hauptziele, der kurzfristigen Aufrechterhaltung und langfristigen Zerstörung des französischen Kulturlebens. Im Verlaufe der vorliegenden Arbeit wird dies für die Bereiche Film und Theater noch genauer herauszuarbeiten sein. Welche Auswirkungen hatte diese widersprüchliche Zielsetzung auf die konkrete Umsetzung der Kulturpolitik und inwiefern gaben deutsche Dienststellen und Funktionsträger jeweils einem dieser beiden Ziele den Vorzug? Abgesehen von den unterschiedlichen Zielsetzungen der Kulturpolitik waren mit ihrer Umsetzung in Paris auch mehrere, untereinander konkurrierende deutsche Dienststellen befaßt. Generell herrschte in Berlin über die Zuständigkeit für die sogenannte Auslands-Propaganda zwischen Reichsaußenminister Ribbentrop und Propagandaminister Goebbels Uneinigkeit. Diese Rivalität übertrug sich schließlich auf die besetzten Gebiete. In Paris entbrannte ein heftiger Konkurrenzkampf vor allem um das Aufgabengebiet der Kulturpropaganda. Hauptkontrahenten waren die Deutsche Botschaft und das Deutsche Institut Paris unter Otto Abetz auf der einen und die Propaganda Abteilung Frankreich bzw. die Propaganda Staffel Paris unter Major Schmidtke, die dem Militärbefehlshaber Frankreich (MBF) angeschlossen war, auf der anderen Seite[91]. In diese Kämpfe spielten auch die Interessen anderer Dienststellen hinein, wobei gerade für den Bereich des Filmes vor allem die Tätigkeit Alfred Grevens zu nennen wäre. Dieser leitete nicht nur die oben genannte Continental Films in Paris, die „Le Corbeau" produziert hatte, sondern war im Auftrag von Goebbels in Paris als Reichsbeauftragter für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich tätig. Zudem kooperierten die deutschen Dienststellen mit französischen Stellen wie etwa den jeweiligen Beauftragten der Regierung in Vichy, den französischen Berufsorganisationen und einzelnen Personen wie Künstlern und Intellektuellen[92].

In der vorliegenden Studie soll das Zusammenwirken der unterschiedlichen kulturpolitischen Akteure in Paris und Berlin genauer herausgearbeitet werden. Neben Fragen nach der Autonomie der Dienststellen vor Ort gegenüber ihren Berliner Vorgesetzten wird auch zu untersuchen sein, inwiefern die Konkurrenzkämpfe der deutschen Dienststellen die konkrete Umsetzung der Kulturpolitik beeinflußten. Welche Rolle spielten pragmatische Er-

[91] In dem durchgesehenen Quellenmaterial finden sich unterschiedliche Schreibweisen der beiden letztgenannten Dienststellen: Propaganda-Abteilung Frankreich, Propagandaabteilung Frankreich, Propaganda Abteilung Frankreich. Im folgenden soll die letztgenannte Variante verwendet werden.

[92] Auf die kulturpolitischen Bemühungen der Vichy-Regierung wird nicht gesondert eingegangen; sie sollen aber insofern in die Ausführungen mit einbezogen werden, als es für eine differenzierte Darstellung der deutschen Kulturpolitik sinnvoll erscheint. Zu den kulturpolitischen Bestrebungen Vichys siehe allg. Pascal ORY, La politique culturelle de Vichy: ruptures et continuités, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 225–238. Christian FAURE, Le Projet culturel de Vichy. Folklore et Révolution nationale, 1940–1944, Lyon 1989.

wägungen und inwiefern lassen sich hier kulturpolitische Positionen oder Konzepte ausmachen? Wie bereits erwähnt war vor allem das Aufgabengebiet der Kulturpropaganda Objekt der Streitigkeiten zwischen den verschiedenen Dienststellen. Dieser Bereich, also der Versuch der Besatzungsmacht, deutsche Filme und Theaterstücke in Frankreich zu verbreiten und die Franzosen von einer angeblich höher gestellten deutschen Kultur zu überzeugen, bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Nach welchen Kriterien wurde deutsche Kulturpropaganda betrieben und wie wurde sie umgesetzt? Welche Rolle spielten hierbei die genannten Kompetenzstreitigkeiten und welche Erfolge oder Mißerfolge konnte sie verzeichnen, gemessen an ihren Zielen? Freilich sind einer Untersuchung der Reaktionen des Publikums auf deutsche Filme und Theaterstücke allein aufgrund der Quellenlage Grenzen gesetzt, worauf noch zurückzukommen sein wird. Im Verlaufe dieser Arbeit wird herauszuarbeiten sein, was genau sich die deutschen Dienststellen und Funktionsträger unter deutscher Kulturpropaganda – diesem heftig umkämpften Aufgabengebiet – vorstellten. In Deutschland hatte sich der noch junge Aufgabenbereich der auswärtigen Kulturpolitik und der Kulturpropaganda seit dem Ersten Weltkrieg erst allmählich entwickelt; dies war auch in Auseinandersetzung mit den weiter fortgeschrittenen französischen Bemühungen in diesem Bereich geschehen. Eine kurze Darstellung zur historischen Entwicklung des Begriffes der Kulturpropaganda sowie dessen Abgrenzung zu dem übergeordneten Begriff der auswärtigen Kulturpolitik schließt sich daher im folgenden an die Ausführungen zu Forschungsstand und Quellenlage an.

Die vorliegende Untersuchung ist auf den Bereich des sogenannten offiziellen Kulturlebens begrenzt. Kultureller Widerstand beispielsweise in Form von politischen Anspielungen in Theaterstücken und Filmen wird nur insofern thematisiert, als er sich innerhalb des öffentlichen kulturellen Theaterlebens und Filmbetriebes und somit unter den Augen der Besatzungsmacht und nicht im Untergrund abspielte. Ein Vergleich von Film und Theater ist deswegen sinnvoll, weil beide Bereiche wesentliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufweisen. Theaterstücke und Filme können durch das gesprochene Wort und dessen Inszenierung Träger politischer Inhalte sein. Zudem werden beide einem Publikum in öffentlichen Aufführungen dargeboten, was rein theoretisch Gelegenheit zu unmittelbaren negativen oder auch positiven Reaktionen gibt. Während jedoch der Film im Dritten Reich als wesentliches Instrument zur Beeinflussung der Massen gesehen wurde, war dies beim Theater gerade in bezug auf den Kulturexport nicht der Fall. Filme lassen sich durch Synchronisation und Anfertigung zahlreicher Kopien besser exportieren als Theaterstücke oder Gastspiele; sie erreichen eine weit größere Anzahl von Menschen – im besetzten Paris spielten etwa 40 Theater und es gab um die 300 Lichtspielhäuser, in ganz Frankreich waren es etwa 2500. Ferner gehen im Gegensatz zum Theaterbetrieb im Bereich des Filmes *art et industrie*, Kunst und Kommerz, eine besondere Verbindung

ein[93]. Ergänzend wird vor allem in den Ausführungen zur Kulturpropaganda im Bereich des Theaters der Bereich der Musik mit einzubeziehen sein. In den Augen der Besatzungsmacht vermochte die deutsche Musik im besetzten Paris die größten Erfolge im Bereich der Kulturpropaganda zu erzielen[94]. Gerade in den Ausführungen zum Konkurrenzkampf der genannten Dienststellen ist eine Ausblendung der Aktivitäten im musikalischen Bereich deswegen nicht denkbar; insbesondere die Operngastspiele, die ohnehin in einem Grenzbereich zwischen Musik und Theater liegen, werden daher in die Untersuchung vor allem der Kompetenzstreitigkeiten zu integrieren sein. Die Studie beschränkt sich auf Paris, weil diese Stadt nicht nur in der Zeit vor 1940, sondern auch für die folgende Besatzungszeit das Zentrum des französischen Kulturlebens war[95]. Dementsprechend konzentrierte sich die deutsche Kulturpolitik trotz des Wirkens der einzelnen Propaganda Staffeln und Deutschen Wissenschaftlichen Institute (DWI) in der Provinz vor allem auf Paris. Im Bereich der Filmpolitik wird allerdings in stärkerem Maße ganz Frankreich mit einzubeziehen sein. Der Zeitraum der Untersuchung ist identisch mit dem der deutschen Besatzung in Frankreich, wenngleich die dreißiger Jahre gerade auch im Bereich der Kultur für das Verständnis der Besatzungszeit wesentlich sind.

Daher beginnt die vorliegende Untersuchung, die sich in drei Hauptteile gliedert, mit einem Überblick zu den deutsch-französischen Film- und Theaterbeziehungen während der dreißiger Jahre. Neben Kontakten und Kooperationen wird auch der Aspekt des sogenannten Austauschs von Kulturgütern zu behandeln sein, d.h. die Präsenz deutscher bzw. französischer Theaterstücke und Filme im Nachbarland. Der zweite Teil der Arbeit liefert zunächst einen Überblick über die mit Kulturpolitik befaßten deutschen

[93] Zur Untersuchung der Kulturpropaganda wäre es denkbar gewesen, beispielsweise den Bereich der Sprachvermittlung und der Vortragsveranstaltungen zu wählen; dieser ist im Rahmen der Untersuchung von Michels bereits hervorragend aufgearbeitet worden, siehe MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 188–254. Zudem ist die Sprachvermittlung institutionell stark begrenzt; weder französische Organisationen und Behörden noch etwa die Propaganda Abteilung spielten hier eine wesentliche Rolle. Weiter hätte die Kombination von Literatur und Theater sinnvoll sein können, weil beide naturgemäß eng miteinander verbunden sind. Allerdings wäre hier der Aspekt der öffentlichen Aufführung und der direkten Reaktionen des Publikums im Bereich der Literatur nicht gegeben gewesen.

[94] Manuela SCHWARTZ, Musikpolitik und Musikpropaganda im besetzten Frankreich, in: Wolfgang BENZ, Gerhard OTTO, Anabella WEISMANN (Hg.), Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit, Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation, Berlin 1998, S. 55–78; DIES., La musique, outil majeur de la propagande culturelle des nazis, in: La Vie musicale sous Vichy, hg. von Myriam CHIMÈNES, Brüssel 2001, S. 89–105; siehe auch Albrecht BETZ, Die „geistige Führung in Europa" erringen? Selbstinszenierungen des Dritten Reiches im Paris der Okkupation, in: MARTENS, VAÏSSE, Frankreich und Deutschland im Krieg, S. 649–657.

[95] FLÜGGE, Verweigerung, S. 109; siehe auch Emile Témime im Vorwort zur regionalen Studie von Jean-Michel GUIRAUD, La Vie intellectuelle et artistique à Marseille à l'époque de Vichy et sous l'Occupation 1940–1944, Paris ²1998, S. 7.

Dienststellen und Funktionsträger sowie deren Konkurrenzkampf. Daran anschließend werden die Ordnungs-, Kontroll- und „Säuberungsmaßnahmen" der Besatzungsmacht im Hinblick auf das französische Kulturleben dargestellt. Hierzu gehört die Kontrolle der kulturellen Aktivität sowohl durch die deutsche Einflußnahme auf die Organisation des Film- und Theaterbetriebes als auch durch die Zensur von Theaterstücken und Filmen. Außerdem wird die „Säuberung" des kulturellen Lebens von den Künstlern, die von den Nationalsozialisten als sogenannte Feinde gesehen wurden, zu behandeln sein[96]. Die von der Besatzungsmacht verfolgte Arisierung steht in enger Verbindung mit der wirtschaftlichen *mainmise*[97], d. h. zu einer teilweisen Inbesitznahme[98], Beherrschung und Ausnutzung der französischen Filmindustrie. Hierzu gehörte sowohl der Ankauf französischer Filmtheater, Studios etc. zu günstigen Konditionen als auch die mehr oder minder erzwungene sogenannte Verlagerung deutscher Produktionsaufträge nach Frankreich und damit die wirtschaftliche Zusammenarbeit der deutschen und französischen Filmindustrie. Neben den einzelnen Zielen und konkreten Maßnahmen dieser Politik stellt sich im Bereich der Zensur die Frage, inwiefern trotz der Kontrolle durch die Besatzungsmacht von politischen Freiräumen der kulturellen Aktivität im besetzten Paris für die Bereiche Theater und Film die Rede sein kann.

Der dritte Teil, der Schwerpunkt der Arbeit, befaßt sich mit der versuchten „positiven" Einflußnahme durch die Besatzungsmacht auf das Kulturleben im besetzten Paris. Neben deutschen Theater- und Operngastspielen in Paris soll es hier um die Aufnahme von Theaterstücken deutscher Autoren in den

[96] Von der „Säuberung" betroffen waren Künstler, die von den Nationalsozialisten als Juden oder Freimaurer eingestuft wurden, ebenso wie Angehörige der sogenannten Feindstaaten und politische Gegner, hauptsächlich Kommunisten. Im Rahmen der Ausführungen zur „Säuberung" wird insbesondere auf die Arisierung, *l'aryanisation*, d. h. auf den Ausschluß von jüdischen Künstlern aus dem französischen Kulturleben, einzugehen sein. Siehe Kapitel II. 2.2. dieser Arbeit. Aus Gründen der Praktikabilität wird der Begriff der Arisierung im folgenden nicht in Anführungszeichen gesetzt werden. Dies gilt ebenso für den Begriff der sogenannten Marktbereinigung durch deutsche Zensoren, d. h. des sukzessiven Abzugs älterer französischer Filmproduktionen vom französischen Filmmarkt – zugunsten des deutschen Films. Siehe hierzu Kapitel II. 2.4. dieser Arbeit.

[97] Der Begriff der wirtschaftlichen *mainmise* umfaßt sowohl eine mehr oder weniger erzwungene teilweise Inbesitznahme (Beschlagnahmungen, Ankäufe) der französischen Filmindustrie als auch generell den Versuch der vollständigen Beherrschung derselben durch die Besatzer; siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 21–33.

[98] Die Inbesitznahme der französischen Filmindustrie vollzog sich zum großen Teil über sogenannte Ankäufe durch die Besatzungsmacht. Dies geschah zu besonders günstigen Bedingungen und war eng mit der „Säuberung" des kulturellen Lebens verknüpft, weshalb die Ankäufe in keiner Weise gleichbedeutend sind mit dem, was in Friedenszeiten unter einem Ankauf zu verstehen ist. Aus Gründen der Praktikabilität wird darauf verzichtet, den Begriff des Ankaufs in der vorliegenden Arbeit in Anführungszeichen zu setzen.

französischen Spielplan gehen. Mit welchen Mitteln wurde versucht, diese Politik durchzusetzen und wie erfolgreich gestalteten sich diese Bemühungen? Es wird auch zu fragen sein, welche Rolle deutsche wie französische Künstler für die deutsche Kulturpropaganda gespielt haben. Das Kapitel zum deutschen Film in Frankreich wird sich mit der deutschen Filmexportpolitik, dem Einsatz von Unterhaltungs- und Propagandafilmen, der deutsch-französischen Wochenschau sowie der deutschen Einflußnahme auf die Herstellung französischer Propagandafilme befassen. Diese ging einher mit einer Verhinderung französischen Kulturexports, was anhand der deutschen Politik gegenüber dem französischen Filmexport dargelegt werden soll.

3. Forschungsstand und Quellenlage

Es gibt bisher kein Werk, das sich explizit mit deutscher Kulturpolitik im besetzten Paris in den Bereichen von Film und Theater befaßt, doch kann die vorliegende Untersuchung auf einigen französischen wie deutschen Arbeiten aufbauen, die Aspekte dieses Themas behandeln und aus drei unterschiedlichen Forschungsbereichen stammen. Zu nennen wären hier Arbeiten zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches, Werke zur Kultur bzw. zum deutschen Film und Theater im Dritten Reich und französische Studien zum kulturellen Leben im besetzten Frankreich.

Eckard Michels hat mit seiner Untersuchung zum Deutschen Institut in Paris 1940–1944 einen erkenntnisreichen Ausschnitt zur deutschen Kulturpolitik im besetzten Paris geliefert. Die vorgesetzte Dienststelle des Instituts, das AA, war laut Michels relativ konzeptionslos in bezug auf die Inhalte der in Frankreich verfolgten sogenannten Kulturwerbung. Der Autor hat vor allem ein beachtliches Maß an Autonomie des Institutsleiters, Karl Epting, sowie des deutschen Botschafters, Otto Abetz, gegenüber dem AA nachgewiesen. In seinen Ausführungen zu einigen Tätigkeitsfeldern des Deutschen Instituts wie den Vortragsveranstaltungen, der Spracharbeit, den Übersetzungen deutscher Bücher und der Herausgabe der Zeitschrift *Deutschland-Frankreich* macht Michels deutlich, daß hier unter anderem auch nationalsozialistische Propaganda betrieben wurde. Nicht zuletzt aufgrund seines institutionellen Ansatzes und der Quellenlage gelangt Michels jedoch tendenziell zu einer Überbewertung der Bedeutung dieses Instituts und dessen Leiters für die gesamte Spannbreite der deutschen Kulturpolitik im besetzten Paris[99]. Für die deutsche Besatzungspolitik im besetzten Frankreich, in deren

[99] MICHELS, Das Deutsche Institut; der Autor erwähnt in seiner Einleitung, daß das Deutsche Institut kaum in französischen Akten auftaucht (Ibid. S. 17), nimmt dies jedoch nicht zum Anlaß, seine Aussagen über die Bedeutung dieser Institution zu relativieren (Ibid. S. 255–266). Allg. zum Themenbereich der auswärtigen Kulturpolitik bzw.

Kontext die Kulturpolitik zu sehen ist, sind immer noch die Arbeiten von Eberhard Jäckel und Hans Umbreit als grundlegende Standardwerke zu sehen; zu nennen ist neben der von Gerhard Hirschfeld und Patrick Marsh herausgegebenen Aufsatzsammlung zur „Kollaboration in Frankreich" vor allem die Studie von Rita Thalmann „La Mise au pas", die unter anderem auch ausführlich auf die deutsche Kulturpolitik im besetzen Frankreich eingeht[100]. Die Arbeit Thalmanns basiert in weiten Teilen auf einer Auswertung des in den Pariser Archives Nationales (AN) archivierten umfangreichen Bestandes an deutschem Quellenmaterial aus der Serie AJ40, das die Besatzungsbehörden sowohl in Paris als auch in der Provinz Frankreichs umfaßt und bis dahin kaum ausgewertet wurde. Von Denis Peschanski ist an Thalmanns Studie allerdings zu recht kritisiert worden, daß sie die neuere französische Forschung zu Vichy-Frankreich und zur Kultur während der Besatzungszeit kaum mit einbezieht und sich für ihre Untersuchung der Gleichschaltung in Frankreich, den Bereich der Kultur gewählt hat, während Themen wie die wirtschaftliche Ausbeutung und Repression zur sogenannten Sicherung des Landes für die Besatzungsmacht von größerer Bedeutung waren[101].

Die Untersuchungen zum Film und Theater im Dritten Reich behandeln zwar Aspekte der deutschen Kulturpolitik in Frankreich, wie etwa die deutsche Filmexportpolitik oder deutsche Theatergastspiele in Paris, hierbei berücksichtigen sie jedoch im allgemeinen keine französischen Quellen oder französische Sekundärliteratur zur Besatzungszeit. Zu nennen sind hier vor allem die umfangreichen Überblicksarbeiten Boguslaw Drewniaks zum deutschen Film und zum Theater im Dritten Reich sowie Klaus Kreimeiers

dem AA siehe Hans-Jürgen DÖSCHER, Das Auswärtige Amt im Dritten Reich. Diplomatie im Schatten der Endlösung, Berlin 1987; Manfred ABELEIN, Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1968; Volkhard LAITENBERGER, Akademischer Austausch und auswärtige Kulturpolitik. Der Deutsche Akademische Austauschdienst 1923–1945, Göttingen 1976; siehe auch Peter LONGERICH, Propagandisten im Krieg. Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop, München 1987; Kurt DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik 1918–1932. Grundlinien und Dokumente, Köln, Wien 1976; siehe auch DERS., Werner Link (Hg.), Deutsche Auswärtige Kulturpolitik seit 1871, Köln, Wien, 1981.

[100] Siehe insbesondere das Kapitel „Briser l'impérialisme culturel de la France" bei THALMANN, La Mise au pas, S. 129–195 sowie S. 199–218. Eberhard JÄCKEL, Frankreich in Hitlers Europa. Die deutsche Frankreichpolitik im Zweiten Weltkrieg, Stuttgart 1966; Hans UMBREIT, Der Militärbefehlshaber in Frankreich 1940–1944, Boppard am Rhein 1968; DERS., Auf dem Weg, S. 3–334; DERS., Der Kampf um die Vormachtstellung in Westeuropa, in: Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, hg. vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt, Bd. 2, Stuttgart 1979, S. 235–327; DERS., Die deutsche Besatzungsverwaltung: Konzept und Typisierung, in: Wolfgang MICHALKA (Hg.), Der Zweite Weltkrieg, Analysen, Grundzüge, Forschungsbilanz, München 1989, S. 710–727.

[101] Denis PESCHANSKI, Rezension zu Rita Thalmann, La Mise au pas, in: Vingtième Siècle 32 (Oktober-Dezember 1991) S. 112f.

„Ufa-Story„[102]. Die Kulturpolitik in den von Deutschland besetzten Gebieten ist generell auch vor dem Hintergrund der Forschung zur nationalsozialistischen Kulturpolitik in Deutschland zu sehen. Hildegard Brenners Werk zur „Kunstpolitik des Nationalsozialismus" liefert nach wie vor eine wesentliche allgemeine Einführung in diesen Forschungsbereich[103]. Neuere Forschungen wie etwa Thomas Mathieus Arbeit über „Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus" arbeiten die unterschiedlichen Tendenzen der Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus stärker heraus[104].

Während Themen wie das Vichy-Regime, die Okkupation oder die Kollaboration seit den siebziger Jahren weitgehend erforscht wurden[105], hat sich die französische Forschung in den achtziger und neunziger Jahren mehr den sozial-, alltags- und kulturgeschichtlichen Fragestellungen zugewandt[106].

[102] Boguslaw DREWNIAK, Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987; DERS., Das Theater im NS-Staat, Düsseldorf 1983; Klaus KREIMEIER, Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München, Wien 1992. Allg. zum Verständnis der von Goebbels verfolgten Politik im Bereich des Filmes bzw. dessen Positionen und Vorstellungen siehe Felix MOELLER, Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998. Zu einzelnen Spielfilmen siehe Klaus KANZOG, „Staatspolitisch besonders wertvoll". Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994. Hilfreich ist auch Joseph Wulfs fünfbändige Dokumentation zur Kultur im Dritten Reich, insbesondere: DERS., Kultur im Dritten Reich, Bd. 4. Theater und Film im Dritten Reich: eine Dokumentation, Frankfurt am Main, Berlin ²1989. Zum Film im Dritten Reich siehe auch Françis COURTADE, Pierre CADARS, Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975 (frz. Orig., L'Histoire du cinéma nazi, Paris 1972); Gerd ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969.

[103] Hildegard BRENNER, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.

[104] Thomas MATHIEU, Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus, Saarbrücken 1997; Peter REICHEL, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München, Wien 1991; Reinhard MERKER, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion, Köln 1983.

[105] Robert O. PAXTON, La France de Vichy. 1940–1944, Paris 1973 (engl. Orig., DERS., Vichy France. Old guard and new order, 1940–1944, New York, 1972); DERS., Michael MARRUS, Vichy et les Juifs, Paris 1981; Pascal ORY, Les Collaborateurs, 1940–1945, Paris 1976; Jean-Pierre AZÉMA, La Collaboration, Paris 1975; DERS., De Munich à la Libération, 1938–1944, Paris 1979; Marc FERRO, Pétain, Paris 1987; Michèle COINTET-LABROUSSE, Vichy et le fascisme. Les hommes, les structures, les pouvoirs, Paris 1987; Jean-Pierre AZÉMA, Olivier WIEVIORKA, Vichy 1940–44, Paris, 1997.

[106] Jean-Pierre AZÉMA, François BÉDARIDA (Hg.), Vichy et les Français, Paris 1992; Jean-Pierre AZÉMA, François BÉDARIDA (Hg.), La France des années noires, 2 Bde., Paris 1993; BURRIN, La France; RIOUX; Pascal FOUCHÉ, L'Édition française sous l'Occupation, 2 Bde., Paris 1987; Laurence BERTRAND DORLÉAC, L'Art de la défaite, Paris 1993; Dominique VEILLON, La Mode sous l'Occupation, Paris, 1990; DIES., Vivre et survivre en France, 1939–1947, Paris, 1995; Célia BERTIN, Femmes sous l'Occupation, Paris 1994; Pierre LABORIE, L'Opinion française sous Vichy, Paris, 1990; siehe auch FAURE, Le Projet culturel; die Studie von LOISEAUX, La Littérature; die Untersuchung

Einen detaillierten Überblick zur französischen Kultur während der Besatzungszeit bietet eine von Jean-Pierre Rioux herausgegebene Aufsatzsammlung[107]. Aus der Reihe der vorwiegend französischen Studien zum kulturellen Leben während der Besatzungszeit sind für das Thema dieser Arbeit insbesondere die Untersuchung von Serge Added über das französische Theater und von Marie-Agnès Joubert über die Comédie-Française sowie die Arbeiten Jean-Pierre Bertin-Maghits und Evelyn Ehrlichs über den französischen Film relevant[108]. Diese Studien behandeln vor allem auf der Grundlage französischen Quellenmaterials die französische kulturelle Aktivität sowie die Kontrolle und Einflußnahme der Vichy-Regierung und der Besatzungsmacht; die Ausführungen zum letztgenannten Bereich beruhen zwar auch teilweise auf deutschen Quellen, beziehen jedoch eine ganze Reihe an relevanten Quellenbeständen in deutschen Archiven nicht mit ein. Sie liefern keine umfassende Darstellung der deutschen Kulturpolitik, zumal sie den Schwerpunkt auf die Kultur im besetzten Frankreich legen und Ergebnisse der Forschung zum Dritten Reich, insbesondere zum Film und Theater im Dritten Reich, nicht mit einbeziehen[109]. So verwendet etwa Serge Added in

von SAPIRO, La Guerre; ebenso den von Myriam Chimènes herausgegebenen Aufsatzband zum Musikleben während der Besatzungszeit (CHIMÈNES, La Vie musicale).

[107] RIOUX, La Vie culturelle; siehe auch den Aufsatzband Wolfgang DROST u. a. (Hg.), Paris sous l'occupation – Paris unter deutscher Besatzung, Heidelberg 1995.

[108] ADDED, Le Théâtre; Marie-Agnès JOUBERT, La Comédie-Française sous l'Occupation, Paris 1998; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation; Evelyn EHRLICH, Cinema of Paradox. French Filmmaking Under the German Occupation, New York 1985; letztere benutzt auch deutsche Quellen. Hilfreich ist ferner die Studie von DARMON, Le Monde du cinéma; aufbauend auf den Ergebnissen von Bertin-Maghit liefert Darmon in seiner oben bereits zitierten mentalitätsgeschichtlich orientierten Studie eine Art Sittenbild der Filmwelt während der Okkupation, worin er die Kinozuschauer und deren Alltagswelt mit einschließt. Etliche Untersuchungen zum Film und Theater der Besatzungszeit behandeln den Aspekt der deutschen Kulturpolitik gar nicht oder nur am Rande. Zum Film siehe auch François GARÇON, De Blum à Pétain. Cinéma et société Française (1936–1944), Paris 1984; Garçon analysiert französische Filme der dreißiger und vierziger Jahre und setzt ihre Inhalte in Verbindung zur gesellschaftlichen und politischen Entwicklung Frankreichs; siehe auch DERS., La Société française à travers le film 1940–1944, 2 Bde., Paris 1981; zur Analyse der Filme auch Jean Pierre BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma français sous Vichy, 2 Bde., Paris 1980; siehe auch die Sammlung an Kritiken bei André BAZIN, Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance, Paris 1975. Einen Überblick zum Film während der Okkupation liefert auch die ältere Studie von Paul LEGLISE, Histoire de la politique du cinéma français, Bd. 2 Le Cinéma entre deux Républiques, 1940–1946, Paris 1977; Jacques SICLIER, La France de Pétain et son cinéma, Paris 1981; in der Arbeit von Joseph DANIEL, Guerre et cinéma, Paris 1972, finden sich Ausführungen zum französischen Film der Besatzungszeit. Siehe auch das bereits zitierte Buch von CHÂTEAU, Le Cinéma français, das vor allem einen umfangreichen Bildband und keine wissenschaftliche Studie darstellt. Zum Theater siehe auch Patrick MARSH, Le Théâtre à Paris pendant l'occupation allemande, Revue d'histoire du théâtre 3 (Sonderband), Paris 1981; Marshs detaillierte Studie beruht vorwiegend auf Pressekritiken; einen Überblick zur deutschen Theaterpolitik im besetzten Paris liefert die bereits zitierte Arbeit von FLÜGGE, Verweigerung.

[109] Diese Kritik siehe auch bei MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 12f.

seiner Studie zum französischen Theater der Besatzungszeit zwar deutsches Quellenmaterial der Propaganda Staffel Paris (Serie AJ40, AN), berücksichtigt jedoch keine Akten deutscher Archive. Added gelangt so beispielsweise zu einer starken Überschätzung der Bedeutung und des Handlungsspielraumes eines untergeordneten Funktionsträgers der Propaganda Staffel Paris, des Theaterreferenten Baumann; er spricht sogar von einer „Ära Baumann"[110] in bezug auf die deutsche Kulturpolitik in diesem Bereich. Ältere französische Arbeiten wie die von Hervé le Boterf, Henri Michel oder das Werk der Brüder Gilles und Jean-Robert Ragache sind zum Teil eher anekdotenhaft, basieren nicht auf umfassendem Quellenmaterial oder verzichten auf einen kritischen Anmerkungsapparat[111]. Aufbauend auf den oben genannten deutschen wie französischen Forschungsarbeiten zu den Teilbereichen dieses Themas macht es sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe, die Grenzen einer tendenziell immer noch eher nationalen Geschichtsschreibung in diesem Bereich zu überschreiten. Die hierzu herangezogenen Quellen vor allem deutscher – punktuell auch französischer – Provenienz wurden bisher noch nicht unter der oben dargelegten Fragestellung ausgewertet und miteinander in Bezug gesetzt.

Wichtigste Grundlage dieser Untersuchung sind die Akten der mit Kulturpolitik befaßten deutschen Dienststellen in Paris. Wie bereits erwähnt finden sich in den Pariser Archives Nationales in der Serie AJ40 Akten der Propaganda Staffel Paris sowie der Propaganda Abteilung Frankreich. Für den Bereich der von dieser Dienststelle betriebenen Filmpolitik sind vor allem die Tätigkeitsberichte der jeweiligen Referate relevant, die sich im Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg (BA-MA) befinden und eine Fülle an Material enthalten (RW35/220–227); zudem wurden dort einige Aktenbände aus dem Bestand des Oberkommandos der Wehrmacht, Abteilung Wehrmachtpropaganda (RW4/218–221) eingesehen. Besonders ergiebig waren für den Bereich von Film und Theater auch die Akten der Deutschen Botschaft und des Deutschen Instituts in Paris sowie einige Aktenbände der kulturpolitischen Abteilung des AA im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Bonn (PA-AA); auch für den Bereich der offiziellen Film- und Theaterbeziehungen der dreißiger Jahre sind hier die Akten der Deutschen Botschaft in Paris von Interesse. Im Centre de documentation juive contemporaine in Paris (CDJC) waren außerdem für die Darstellung der Kulturpolitik der Deutschen Botschaft sowie der Kompetenzstreitigkeiten der deutschen Dienststellen einige Akten hilfreich.

Wesentlich für die Darstellung der von Berlin aus betriebenen deutschen Filmexportpolitik in Frankreich war vor allem die Einsicht der Bestände der Ufa-Film GmbH und Universum Film AG (R109 I), der Reichsfilminten-

[110] ADDED, Le Théâtre, S. 110–118.
[111] LE BOTERF, La Vie parisienne, siehe beide Bde. Siehe auch Henri MICHEL, Paris allemand, Paris 1981; RAGACHE, La Vie quotidienne.

danz (R109 II) sowie des Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft (R109 III, Büro Winkler) im Bundesarchiv Koblenz (BA-KO). Gerade auch im Hinblick auf die Untersuchung der Tätigkeit Alfred Grevens im besetzten Paris – sowohl als Leiter der bereits erwähnten Continental Films als auch als sogenannter Reichsbeauftragter für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich – war dieses Material wichtig. Entgegen der in der französischen Sekundärliteratur oft vertretenen Ansicht, Greven sei nach Ende des Krieges spurlos verschwunden und mit ihm sämtliche Unterlagen der Continental, läßt sich anhand der eingesehenen Quellen seine Spur durchaus weiter verfolgen[112]. Im Bundesarchiv Berlin (BAB) waren für die Politik des Propagandaministeriums im Bereich des Theaters bzw. deutscher Kulturveranstaltungen im Ausland vor allem Aktenbände des Propagandaministeriums (50.01), die aus dem ehemaligen Zentralen Staatsarchiv Potsdam (ZStPo) stammen, von Bedeutung[113]; für den Bereich der Filmpolitik finden sich im Bestand desselben Ministeriums (R55, ehemals BA-KO) weitere Akten, ebenso ist für beide Bereiche der weniger ergiebige Bestand der Reichskulturkammer (R56 I) zu nennen. Im Bestand der Deutschen Arbeitsfront (62 DAF 3) befinden sich in der Presseausschnittssammlung des Arbeitswissenschaftlichen Instituts Artikel zu Frankreich, insbesondere auch zur Kultur im besetzten Paris. Zudem konnten französische wie deutsche Presseausschnitte im Bestand des Deutschen Auslandswissenschaftlichen Instituts (DAWI, R4902) eingesehen werden. Informationen zu einzelnen Funktionsträgern der deutschen Dienststellen in Paris ließen sich im ehemaligen Berliner Document Center (heute BAB) finden. Für den Bereich der Theatergastspiele im besetzen Paris waren zusätzlich einige Akten im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München (BayHStA) und in der Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels in München hilfreich, ebenso einzelne Akten aus den Archiven der Deutschen Staatsoper Berlin und der Hamburger Staatsoper.

Wertvolle Informationen zur Rezeption deutscher Theaterstücke und Filme liefern teilweise auch die oben genannten Akten der deutschen Dienststellen, vor allem dann, wenn sie etwa negative Reaktionen des französischen Publikums beschreiben; es ist kaum denkbar, daß die deutschen Dienststellen in Paris ihren Vorgesetzten in Berlin fälschlich von Mißerfolgen der eigenen Kulturpolitik berichteten. Dagegen sind Berichte über angebliche Erfolge deutscher Kulturveranstaltungen kritischer zu betrachten. Ferner finden sich vor allem in den oben genannten Akten der Deutschen Botschaft in Paris auch Pressekritiken zu den deutschen Theaterstücken und Filmen. Der Aussagewert dieser Artikel ist allerdings ebenfalls nicht unproblematisch, da die Pariser Presse von der deutschen Zensur kontrolliert wurde. Für die Rezeption deutscher Theaterstücke war das Material der Presseausschnittssamm-

[112] BA-KO, R 109 I/2025–2034, 2156, 2158, 1524, 2917–2721; siehe auch die Akten der Cautio-Treuhand GmbH, 2651, 2652 sowie R 109 III/22 und 34.
[113] Insbesondere 50.01–506–508, 519, 705.

lung in der Bibliothèque de l'Arsenal[114], für die Rezeption der Filme die Sammlung von Presseausschnitten in der Bibliothèque du Film (BIFI) hilfreich. Im Bereich der Resonanz auf die Filme sind vor allem auch Berichte der Alliance cinématographique européenne (ACE), der deutschen Verleihfiliale der Ufa in Paris, über Einnahmen und Erfolge der Filme im BA-KO (R109 I) wesentlich.

Punktuell wurden in Ergänzung zu den Ergebnissen der oben erwähnten französischen Sekundärliteratur zum Film und Theater der Besatzungszeit auch französische Quellenbestände aus den Pariser Archives Nationales herangezogen. Für den Bereich des Filmes ist hier innerhalb der Serie F41 der Bestand des Secrétariat général à l'information et à la propagande zu nennen, Akten zu französischen Berufsorganisationen und des Beauftragten der Vichy-Regierung in Filmfragen in Paris aus der Serie F42, einige Dokumente der Délégation générale aux relations économiques franco-allemandes der Serie F37 sowie Akten aus dem Bestand der Présidence du conseil der Serie F60. Für den Bereich des Theaters war der Bestand der dafür zuständigen Verwaltung der Beaux-Arts aus der Serie F21 relevant. Innerhalb der Serie 3W der Haute cour de justice konnten die Verhörprotokolle von Otto Abetz und Karl Epting eingesehen werden.

Die Zugänglichkeit der Akten französischer Archive bzw. des französischen Zentralarchivs in Paris ist insbesondere für Forscher, die sich mit der Zeit der Okkupation befassen, nicht unproblematisch. Dies ist auch in jüngeren Arbeiten hervorgehoben worden, wenngleich tendenziell eine erhebliche Lockerung der restriktiven französischen Archivpolitik zu beobachten ist[115]. In ihrem Werk „Archives Interdites", das stark polemische Züge trägt, hat Sonia Combe 1994 die staatliche Archivpolitik in Frankreich vehement kritisiert; sie erhob sogar den Vorwurf, die Forscher, denen einzelne Aktenbestände eher zugänglich gemacht wurden, hätten sich diese Öffnung der Archive angeblich durch eine staatlich orientierte Geschichtsschreibung gleichsam erkauft[116]. Von Eric Conan und Henry Rousso sind die Thesen Combes, die sie vor der Publikation ihres Buches in einigen Presseartikeln vertrat, ebenfalls 1994 in ihrer Studie „Vichy. Un passé qui ne passe pas" zurückgewiesen und zum Teil widerlegt worden[117]. Während der Recherchen für die vorliegende Arbeit stellte die offizielle Zugänglichkeit der Akten letztlich

[114] Diese Bibliothek ist auf den Bereich Arts et spectacles spezialisiert und der ehemaligen Bibliothèque Nationale, jetzt Bibliothèque de France (BNF) angeschlossen.

[115] MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 17; KASTEN, Gute Franzosen, S. 12; JOUBERT, La Comédie-Française, S. 9.

[116] Sonia COMBE, Archives Interdites, Paris 1994, siehe insbesondere S. 11–27, 305–320.

[117] ROUSSO, CONAN, Vichy, zu dem Themenkomplex der Zugänglichkeit der französischen Archive siehe S. 88–100, zur Kritik an Combe S. 88f.

keinen Hinderungsgrund dar, da Quellen französischer Provenienz nur punktuell für die untersuchte Fragestellung herangezogen wurden[118].

Hilfreich für das Verständnis des Themas dieser Arbeit war neben der Durchsicht herkömmlicher Archivquellen auch die Sichtung von Ausgaben der deutschen und französischen Wochenschauen 1940–1944 und französischer Filme, die während der Okkupation gedreht wurden oder nach 1945 die Besatzungszeit behandelten[119]. Einen allgemeinen Eindruck vom kulturellen Leben im besetzten Paris vermittelten ferner Interviews mit französischen Schauspielern, die im besetzten Paris aktiv waren; außerdem stellte sich ein ehemaliger Beauftragter für Filmfragen der Regierung in Vichy für ein Interview zur Verfügung[120].

4. Kulturpropaganda und auswärtige Kulturpolitik – Begriffe und Institutionen

Laut Kurt Düwell[121] war es der Historiker Karl Lamprecht, der 1912 auf einer Tagung des Verbandes für internationale Verständigung in Heidelberg in seinem Vortrag über auswärtige Kulturpolitik als erster den noch jungen

[118] Problematisch – und vor allem zeitraubend – war das Antragsverfahren für die Sondergenehmigung zur Einsichtnahme in einige Akten der Serien F21, F42, F60, 3W, AJ38, F37. Generell gilt in Frankreich für Akten eine Sperrfrist von 30 Jahren; davon ausgenommen sind jedoch etliche Quellenbestände der Besatzungszeit, die unter Umständen mit einer Sperrfrist von 60 Jahren belegt sind. Die Anträge zur Einsichtnahme in einige Akten mußten also über eine *dérogation spéciale* vom Kulturministerium genehmigt werden; die Dauer des Verfahrens betrug durchschnittlich etwa zwei bis drei Monate.

[119] Das FDI in Paris archiviert insbesondere Spiel- und Dokumentarfilme, die in Paris gedreht wurden oder von Paris handeln; einige Spielfilme der Okkupation und bestimmte Ausschnitte aus der Deutschen Wochenschau sowie aus France Actualités, Eclair Journal, Actualités Gaumont der Jahre 1939 bis 1944 konnten im FDI eingesehen werden; zudem wurden der Autorin private Video-Sammlungen mit Filmen der Okkupation und Filmen über die Besatzungszeit zugänglich gemacht; ebenso hilfreich war die Einsicht in einige deutsche Filme sowie in zeitgenössisches Pressematerial im Bundesarchiv Filmarchiv in Berlin.

[120] Interviews mit Guy de Carmoy (Leiter des Pariser Service du cinéma der Regierung in Vichy), 1. 7. 1992, Fontainebleau; Christian Casadesus (ehemaliger Leiter der Schauspieltruppe Compagnie du regain, Schauspieler), 20. 4. 1992, Paris; Alain Cuny (Schauspieler), 30. 4. 1992, Paris; Colette Brossart und Ehemann Robert Dhéry (Schauspieler), 26. 4. 1992, Paris; Jean Davy (Schauspieler), 24. 6. 1992, Paris; Pierre Divoire (Schauspieler), 28. 4. 1992, Paris. Die Interviews wurden aufgezeichnet und finden nur am Rande Eingang in die Ausführungen dieser Untersuchung.

[121] Zur historischen Entwicklung des Begriffes der auswärtigen Kulturpolitik und Kulturpropaganda siehe das immer noch grundlegende Werk von Kurt DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik; siehe auch Kurt DÜWELL, Werner LINK (Hg.), Deutsche Auswärtige Kulturpolitik seit 1871, Köln, Wien, 1981. Zu dem Begriff Kulturpropaganda und seiner Entwicklung siehe in dem Artikel von Wolfgang SCHIEDER und Christof DIPPER, Propaganda, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 5, S. 101–103, 108–112.

Begriff der Kulturpolitik auf die auswärtigen Beziehungen des Deutschen Reiches übertrug. Ansatzpunkt seines Vortrages war die Tatsache, daß die anderen großen Kulturstaaten, vor allem die Franzosen und Nordamerikaner, aber auch die Engländer, seit Jahren schon erfolgreich auswärtige Kulturpolitik betrieben[122]. Der geistige Einfluß zog nach Lamprecht auch wirtschaftliche und politische Erfolge nach sich: „Da dürfen wir Deutschen nicht zurückbleiben, soll anders die Welt nicht einmal wieder vergeben sein, ehe der germanische Dichter und Denker auf dem Plane erscheint"[123]. Die Rede des Historikers blieb nicht ohne Echo, zumal der Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg – ein ehemaliger Schulkamerad Lamprechts – dazu in einem Brief Stellung bezog, der am 12. Dezember 1913 auf der Titelseite der *Vossischen Zeitung* veröffentlicht wurde[124]. In seinem Schreiben bekräftigte Bethmann Hollweg eingangs die Notwendigkeit für Deutschland, ebenfalls auswärtige Kulturpolitik zu betreiben. Gleichwohl war er der Ansicht, daß Frankreichs und Englands Aktivitäten in diesem Bereich nicht allein aufgrund der Regierungspolitik so stark seien. Diese Länder hatten demnach ihre Erfolge vielmehr der nationalen Gesamtheit, der sogenannten Einheit ihrer Kulturen und ihres zielsicheren Geltungswillens zu verdanken. Zu Deutschland meinte er:

> Wir sind noch nicht so weit. Wir sind unserer Kultur, unseres inneren Wesens, unseres nationalen Ideals nicht sicher und bewußt genug. Es liegt wohl in der Eigenart unserer doch wohl individualistischen und noch nicht ausgeglichenen Kultur, daß sie nicht die gleiche suggestive Kraft hat wie die britische und französische, daß nicht jeder Deutsche im Auslande seine Heimat in sich abbildet wie der Franzose Paris und der Engländer die britische Insel[125].

Der Grund hierfür lag laut Bethmann Hollweg darin, daß die Deutschen ein junges Volk seien und noch zu sehr die feineren Mittel unterschätzten und nicht wüßten, „daß, was die Gewalt erwirbt, die Gewalt allein niemals erhalten kann"[126]. Bethmann Hollweg nahm damit auf eine kurz zuvor gehaltene Rede des französischen Schriftstellers Edmond Rostand Bezug. Rostand

[122] Karl LAMPRECHT, Am 7. Oktober 1912 gehaltene Rede auf der Tagung des Verbandes für internationale Verständigung zu Heidelberg, zit. n. DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 255; vgl. Jürgen KLOOSTERHUIS, Deutsche auswärtige Kulturpolitik und ihre Trägergruppen vor dem ersten Weltkrieg, in: DÜWELL, LINK, Deutsche Auswärtige Kulturpolitik, S. 7–35, hier S. 8–13.

[123] LAMPRECHT, zit. n. DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 256.

[124] Theobald von BETHMANN HOLLWEG an Karl Lamprecht, 21. 6. 1913, Vossische Zeitung, 12. 12. 1913, zit. n. DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 18–21; auch abgedruckt in dem unter dem Pseudonym J.J. RUEDORFFER erschienenen Studie von Kurt RIEZLER, Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart, Stuttgart, Berlin 1914; vermutlich wurde der Brief an Lamprecht teilweise von Riezler, einem Mitarbeiter Bethmann Hollwegs, verfaßt.

[125] BETHMANN HOLLWEG an Lamprecht, 21. 6. 1913, zit. n. DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 19.

[126] Ibid. S. 19f.

hatte Kulturpropaganda als „Imperialismus der Idee" bezeichnet und Bethmann Hollweg war der Meinung, daß „auch Deutschland [...], wenn es Weltpolitik betreiben wolle, diesen Weg gehen müsse"[127]. Zur französischen auswärtigen Kulturpolitik im Sinne eines „Imperialismus der Idee" meinte Rostand: „C'est au moment qu'on veut redoubler de force, qu'il faut redoubler de grâce"[128]. Bethmann Hollweg hielt jedoch noch nicht alle Deutschen für diese Seite des Imperialismus für reif genug. Der Reichskanzler kam zu dem Schluß, die Regierung könne ohne die Unterstützung der sogenannten gebildeten Schichten keine auswärtige Kulturpolitik betreiben. Sie müßten für diese Aufgabe jedoch erst noch begeistert werden[129].

In dem Brief Bethmann Hollwegs an Lamprecht waren zwei zentrale Aspekte der auswärtigen Kulturpolitik, wie sie auch in der Folge über den Ersten Weltkrieg hinaus bis in die Weimarer Republik zu beobachten waren, bereits vorhanden: Zum einen die auswärtige Kulturpolitik als Teil der Weltpolitik, unter dem Aspekt einer „Werbung für Sympathien" und zum anderen Kulturpropaganda als „Imperialismus der Idee". Frankreich wurde in bezug auf die Kulturpropaganda als Vorbild gesehen, weshalb die Dringlichkeit, ähnliche Wege zu beschreiten, in Deutschland als besonders stark empfunden wurde. Doch waren die Vorstellungen von Kulturpropaganda und der Einschätzung ihrer Bedeutung noch relativ unklar[130]. Dieser Begriff bezeichnete eine Kulturpropaganda im Ausland mit dem Ziel der sogenannten Steigerung nationaler Weltgeltung, die auf diese Weise ohne kriegerische Unterwerfung fremder Länder erreicht werden sollte. In seiner Arbeit „Der deutsche Gedanke in der Welt" verstand Paul Rohrbach 1912 darunter „Propaganda für die deutsche Idee"[131] oder „Propaganda für den nationalen Gedanken". Auch Kurt Riezler sah 1914 in der Kulturpropaganda eine „Expansion der Idee"[132]. Für die Entwicklung des Begriffes der Kulturpropaganda, der eng mit der des Propagandabegriffes[133] zusammenhing, war es von Bedeutung, daß während des Ersten Weltkrieges die öffentliche Meinung des Auslandes als Propagandaziel entdeckt wurde. Diese Erfahrungen verhinderten jedoch zunächst in Deutschland die Entwicklung einer deutschen Kulturpropaganda, weil die sogenannte politische Propaganda als bedeutsamer angesehen wurde. In diesem Sinne hatte Albert Haas bereits 1916 geschrie-

127 SCHIEDER, DIPPER, Propaganda, S. 103.
128 BETHMANN HOLLWEG an Lamprecht, 21. 6. 1913, zit. n. DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 20.
129 Ibid.
130 Ibid. S. 21.
131 Paul ROHRBACH, Der deutsche Gedanke in der Welt, Düsseldorf, Leipzig 1912, zit. n. SCHIEDER, DIPPER, Propaganda, S. 102.
132 J.J. RUEDORFFER (d. i. Kurt RIEZLER), Grundzüge, S. 243, zit. n. SCHIEDER, DIPPER, Propaganda, S. 103.
133 SCHIEDER, DIPPER, Propaganda, S. 69–112.

ben, so wichtig Kulturpropaganda auch sei, so sei sie doch weniger dringlich als die wirtschaftliche oder politische Propaganda[134].

Nach 1918 blieb die Propaganda auf dem Feld der Außenpolitik umstritten. Der preußische Kultusminister Carl Heinrich Becker definierte 1919 Kulturpolitik als „bewußte Einsetzung geistiger Werte im Dienste des Volkes und des Staates zur Festigung im Innern und zur Auseinandersetzung mit anderen Völkern nach außen"[135]. Andere Völker wie die Amerikaner, Briten und Spanier hätten bisher eine erfolgreiche Kulturpolitik im Ausland zu betreiben gewußt. Auch Frankreich habe mit der Arbeit der Alliance Française viel erreicht und die Sympathie, die es in der Welt genieße, sei zum großen Teil Folge einer geschickten Kulturpolitik. Deutschland hingegen habe in diesem Bereich bisher nichts erreichen können. Im Ausland müsse Deutschland nun die Wege gehen, die auch die anderen Völker gingen. Gleichwohl machte Becker deutlich, daß es sich hierbei nicht um Propaganda handeln sollte. In Deutschland herrsche nicht die Vorstellung, daß mit Selbstlob und Pressepropaganda Kulturpolitik im Ausland betrieben werden könne. Die „üblichen kulturpolitischen Mittel der imperialistischen Völker"[136] dürften nicht mehr zur deutschen Außenpolitik gehören. Laut Becker brauchten die Deutschen sogenannte Verinnerlichung. Die Kulturpolitik sollte nicht allein Wegbereiterin für ökonomische Interessen sein, sondern eigene Ziele verfolgen. Beckers Definition, so Düwell, beruhte auf dem Gedanken der Autonomie der Kultur und „orientierte sich am Begriff des nationalen Kulturstaats Fichtescher Prägung"[137]. Auch innerhalb der 1920 gegründeten kulturpolitischen Abteilung des Auswärtigen Amtes war Propaganda verpönt und wurde streng von der auswärtigen Kulturpolitik getrennt. In diesem Sinne sollte im Ausland eher sogenannte Kulturwerbung statt Kulturpropaganda betrieben werden[138].

Für die Zeit zwischen 1919 und 1929 stellt Düwell allgemein eine zunehmende Präzisierung der Begriffe der auswärtigen Kulturpolitik und Kulturpropaganda fest, wobei letztere nun deutlich als ein Teil der auswärtigen Kulturpolitik bezeichnet wurde. In seiner „Typologie der auswärtigen Kulturpolitik"[139] geht Düwell davon aus, daß diese allgemein eine „nationale Repräsentation durch kulturelle Güter" bezeichnet und ein übergeordnetes Prinzip für verschiedene Einzeltypen darstellt. Er unterscheidet hier unter anderem zwischen sogenannter kultureller Expansion, Kulturpropaganda und Kultu-

[134] Albert HAAS, Die Propaganda im Ausland, Beobachtungen und Erfahrungen, Weimar 1916, S. 37, zit. n. SCHIEDER, DIPPER, Propaganda, S. 103.
[135] Carl Heinrich BECKER, Kulturpolitische Aufgaben des Reiches, Leipzig 1919, S. 13.
[136] Ibid. S. 12–16.
[137] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 30.
[138] Kurt DÜWELL, Die Gründung der kulturpolitischen Abteilung im Auswärtigen Amt 1919/20 als Neuansatz, in: DÜWELL, LINK, Deutsche Auswärtige Kulturpolitik, S. 56, auch S. 46–71.
[139] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 34f.

rimperialismus. Während die kulturelle Expansion demnach eine von der Überlegenheit der eigenen Kultur ausgehende, planmäßig werbende Vorstellung kultureller Güter im Ausland bezeichnet, welche auch anderen Nationen kulturellen Einfluß im Rahmen einer Zusammenarbeit gewährt, ist dieses Prinzip der Gegenseitigkeit bei der Kulturpropaganda nur bedingt der Fall. Diese verfolgt zwar ebenfalls die werbende Vorstellung kultureller Güter, jedoch vor allem zum Zwecke einer nationalen Machtexpansion. Düwell weist dabei auf einen Bedeutungswandel des Begriffes Kulturpropaganda durch die totalitären Staaten der dreißiger Jahre hin. Der Begriff wurde in diesen Jahren eher zu dem, was man während der zwanziger Jahre noch unter sogenanntem Kulturimperialismus verstanden hatte:

> die zum Zwecke der nationalen Machtexpansion und machtpolitischen Weltgeltung betriebene, planmäßig werbende Vorstellung kultureller Güter ohne eine grundsätzliche Bereitschaft, die Wünsche der anderen Nation zu berücksichtigen oder ihr kulturelle Zusammenarbeit oder kulturellen Einfluß zu gewähren[140].

Düwell merkt ferner an, daß in der historischen Ausformung dieser Typen auch Mischformen angenommen werden müssen. Demnach war etwa die französische Kulturpolitik nach dem Ersten Weltkrieg eine Mischform aus kultureller Expansion und Kulturpropaganda[141]. Obwohl die französische auswärtige Kulturpolitik in Deutschland zwar als Kulturpropaganda interpretiert wurde, hatte die französische Publizistik jedoch Vorbehalte gegen den Begriff der *propagande culturelle*. Vor allem Frankreichs Vorbildfunktion war abgesehen von der Englands, Italiens und der Vereinigten Staaten für die Ausprägung der auswärtigen Kulturpolitik des Deutschen Reiches ausschlaggebend. Als eines der markantesten Merkmale französischer auswärtiger Kulturpolitik, das erst nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland klarer gesehen wurde, bezeichnet Düwell den Glauben Frankreichs an die sogenannte kulturelle Mission unter den Völkern. In diesem Sinne meinte Theodor Wilhelm 1932, das innere Antriebsmoment der französischen Kulturpolitik im Ausland sei der „Universalismus der französischen Zivilisationsidee"[142].

Doch auch institutionell waren die französischen Aktivitäten auf dem Gebiet der auswärtigen Kulturpolitik viel weiter fortgeschritten als etwa die deutschen[143]. Ein wesentliches Tätigkeitsfeld war hier vor allem der Sprach-

[140] Ibid. S. 35.
[141] Ibid. S. 34f.
[142] Ibid. S. 40.
[143] Zu den folgenden Ausführungen siehe DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 41–45; auch ABELEIN, Die Kulturpolitik, S. 113–117; zu den französischen Institutionen auswärtiger Kulturpolitik siehe auch Albert SALON, L'Action culturelle de la France dans le monde, Paris 1983 und Antoine MARES, Puissance et présence culturelle de la France. L'Exemple du Service des Œuvres françaises à l'Etranger dans les années 30, in: Relations Internationales 33 (1983) S. 65–80; siehe auch zusammenfassend Hans Manfred BOCK, Zwischen Locarno und Vichy. Die deutsch-französischen Kulturbeziehungen der dreißiger Jahre als Forschungsfeld, in: Entre Locarno et Vichy.

unterricht und das Auslandsschulwesen: Von deutscher Seite sah man in der französischen Kulturpropaganda vor allem eine Sprachpropaganda, verbunden mit der Vermittlung von Literatur. In Frankreich gab es ein organisatorisches System aus vielfältigen staatlichen Einrichtungen und privaten Organisationen mit staatlicher Förderung. Hierzu gehörte unter anderem die Alliance Française, die als private Vereinigung 1883 gegründet wurde. Ziel dieser Initiative war die Verbreitung der französischen Sprache und Kultur in den Kolonien und im Ausland. Schon bald kam es hier zu einer Zusammenarbeit mit staatlichen Stellen. Am Ende des Ersten Weltkrieges besaß die Alliance Française mit ihren Tochtervereinigungen über 50000 Mitglieder und ihr waren viele private Vereinigungen angeschlossen. Auf deutscher Seite gab es dagegen nur einige wenige private Schulvereine, die vereinzelt im Ausland arbeiteten. 1906 wurde im Auswärtigen Amt ein Schulreferat eingerichtet.

Im französischen Außenministerium gab es seit 1919 als eigene Abteilung den Service des Œuvres françaises à l'étranger, hervorgegangen aus dem eingangs erwähnten Bureau des écoles et Œuvres françaises à l'étranger (1912), das wiederum aus dem Maison de la presse bzw. dem späteren Commissariat général de l'information et de propagande entstanden war. Die Entstehung des Service des Œuvres beeinflußte auf deutscher Seite die Gründung der Kulturabteilung im Auswärtigen Amt, die 1919 geplant und wie bereits erwähnt, 1920 gegründet wurde. Im französischen Unterrichtsministerium arbeitete der Service d'expansion universitaire et scientifique schwerpunktmäßig in dem Bereich des Studentenaustauschs, besaß jedoch nur wenig Personal. Dieser arbeitete mit dem Office national des universités et écoles supérieures françaises (1910 in Paris gegründet) zusammen, eines der wichtigsten Organe der französischen Kulturarbeit im Ausland, das zwar kein offizielles Regierungsorgan aber faktisch eine Abteilung des Unterrichtsministeriums und stark im geistigen und gesellschaftlichen Leben Frankreichs verwurzelt war. Hierfür gab es auf deutscher Seite kein Pendant. Daneben gab es noch andere Vereinigungen wie die Amitiés françaises, Comité France-Amérique, Fédération internationale pour l'extension et la culture de la langue française und im Ersten Weltkrieg die Ligue française de propagande. Diese Einrichtungen arbeiteten während des Ersten Weltkriegs mit einem stark anti-deutschen Akzent, weshalb auf deutscher Seite zunächst Mißtrauen gegen das nach dem Ersten Weltkrieg gegründete Institut international de coopération intellectuelle des Völkerbundes bestand, dessen Sitz in Paris war und das finanziell vor allem von Frankreich getragen wurde.

In Deutschland wurde beobachtet, daß sich in Frankreich die auswärtige Kulturpolitik auf eine breite Basis innerhalb der Gesellschaft stützen konnte. Politiker, Wissenschaftler, Künstler engagierten sich innerhalb der Einrichtungen auf der Basis eines *consentement universel*. In Frankreich war das

Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930, Bd. 1, hg. von Hans Manfred BOCK, Reinhart MEYER-KALKUS, Michel TREBITSCH, Paris 1993, S. 33–40.

Bürgertum mehr mit auswärtiger Kulturpolitik befaßt. Diese besaß eine breite gesellschaftliche und nationale Basis. In Deutschland war vor allem der Adel in der Diplomatie tätig.

Der französische Einfluß hat aber nach dem Weltkrieg in der deutschen auswärtigen Kulturpolitik zweifellos dazu beigetragen, daß die kulturelle Auslandsarbeit Deutschlands mit einer stärkeren republikanisch-demokratischen Wendung auf eine größere gesellschaftliche Grundlage gestellt wurde und auch auf breitere gesellschaftliche Wirkung im Ausland abzielen sollte[144].

Die Abteilung für Deutschtum im Ausland und kulturelle Angelegenheiten des AA, für die sich später der Name Kulturabteilung einbürgerte, wurde auf eine Reform-Initiative des Ministerialrates Edmund Schüler hin gegründet. Die kulturellen Fragen waren bisher nur von verschiedenen Abteilungen am Rande behandelt worden und der Krieg hatte gezeigt, daß eine gut durchdachte auswärtige Kulturpolitik nicht ohne Bedeutung für die Weltgeltung eines Landes war. Innerhalb des ab dem 1. Oktober 1920 gültigen Aufbaus der Abteilung IX, später Abteilung VI, hatte Schüler dem Referat C unter anderem den Zuständigkeitsbereich der Bildenden Künste, der Musik, des Theaters, der Vorträge und Sportveranstaltungen im Ausland zugeordnet. Dem Referat D wurden unter anderem die Bereiche der Literatur, des Filmwesens im Ausland übertragen. Das Auswärtige Amt war wie bereits erwähnt um die Trennung von Kultur und Propaganda bemüht, weshalb die Presseabteilung mehr und mehr die kurzfristigen Propagandaaufgaben und die Kulturabteilung die langfristigen Aufgaben der Kulturarbeit übernahmen. Von Beginn an hatte die Kulturabteilung große finanzielle Schwierigkeiten. Ein Hindernis für ihre Aktivitäten waren nach 1919 antideutsche Tendenzen in den Entente-Ländern, insbesondere auch in Frankreich[145].

Zudem war die kulturelle Aufgabenstellung Neuland für die diplomatischen und konsularischen Vertretungen des Deutschen Reiches und ein Großteil der Kulturpolitik bestand aus privaten Initiativen. Fritz von Twardowski, der von 1938 bis 1943 Leiter der späteren kulturpolitischen Abteilung im AA war, hat hierzu bemerkt, daß bis 1931 noch niemand im AA an Kulturattachés bei den Missionen gedacht habe und der Kulturaustausch bis 1933 reibungslos vor allem in privaten Bahnen verlief. Personell sei die Kulturabteilung im AA nur schwach besetzt gewesen, da sich der diplomatische Nachwuchs entschieden gewehrt habe, dort tätig zu werden, weil ihm dieses Aufgabengebiet als wenig interessant erschien[146]. 1924 verfaßte die Kultur-

[144] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 47; zur Kritik am konservativen Charakter des AA und ersten Versuchen einer Strukturveränderung siehe Kurt DOSS, Das deutsche Auswärtige Amt im Übergang vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, Düsseldorf 1977, S. 147–153.

[145] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 88, 91–120; DÜWELL, Die Gründung, S. 46–48.

[146] Fritz von TWARDOWSKI, Anfänge der deutschen Kulturpolitik zum Ausland, Bonn/Bad Godesberg 1970, S. 18.

abteilung im AA ein Memorandum über die Kulturpropaganda der Entente. In der Einleitung stellte sie fest, die Entente-Mächte verstärkten ihr kulturelles Übergewicht überall und die Franzosen hätten hier alle anderen Staaten überflügelt. Von den französischen Kulturveranstaltungen im Ausland seien insbesondere Kunstausstellungen und die Gastspielreisen der Comédie-Française nach Schweden, Norwegen und Nordamerika erfolgreich. Vor allem aber zeigte sich die Kulturabteilung von der Höhe des gesamten französischen Propaganda-Etats beeindruckt. Der Bericht bezifferte die Ausgaben für 1922 auf 51 Millionen Francs und für 1923 sogar auf 60 Millionen Francs. Die französischen Ausgaben für auswärtige Kulturpolitik waren damit im Durchschnitt mehr als 20 Mal so hoch wie diejenigen des Deutschen Reiches. Beim Aufbau eines deutschen Gegengewichts wurde die französische Kulturpropaganda eingehend studiert, wobei den Franzosen auch unterstellt wurde, vor allem in Gebieten mit deutschem kulturellem Einfluß, diesen zurückdrängen zu wollen. Beobachtungen und Analysen zur französischen Kulturpropaganda dienten in Deutschland auch dazu, mehr Haushaltsmittel für das knappe Budget der auswärtigen Kulturpolitik zu erreichen. In Frankreich wiederum argumentierten die zuständigen Stellen mitunter aus den gleichen Gründen mit den deutschen kulturellen Aktivitäten im Ausland[147].

Das Mißtrauen zwischen Deutschland und Frankreich im kulturellen Bereich änderte sich mit den Verträgen von Locarno. Seit 1925 herrschte durch den sogenannten Geist von Locarno ein neues Klima. Der Eintritt Deutschlands in den Völkerbund bildete die Voraussetzung für eine Änderung der deutschen Kulturpolitik hin zu ersten Ansätzen einer internationalen Kulturpolitik. An dieser Stelle ist jedoch darauf hinzuweisen, daß die genannten Institutionen und Akteure der offiziellen Kulturpolitik auch während dieser Zeit der Entspannung aufgrund der fortbestehenden Konkurrenzsituation in anderen Ländern sowie der politischen Kontroversen über die Friedensregelung von Versailles nur eine begrenzte Rolle für den Ausbau der deutsch-französischen Kulturbeziehungen spielen konnten[148].

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ist in Deutschland eine Distanzierung von den Begriffen der Sprach- und Kulturpropaganda zu beobachten. Im Januar 1931 stellte beispielsweise Franz Thierfelder – Präsident der Deutschen Akademie in München – in den *Süddeutschen Monatsheften* dem Begriff der Kulturpropaganda bewußt den der Kulturwerbung gegenüber:

> Wenn der Deutsche also die Kulturpropaganda ablehnen muß, so darf er doch Kulturwerbung treiben. Unter diesem Worte eben möchte ich die besondere deutsche Methode verstehen, mit der wir unser Wesen anderen Völkern nahebringen. Wir wollen die Welt nicht mit unseren vollendeten Leistungen, mit den fertigen Ergebnissen unseres künstlerischen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Könnens in Erstaunen versetzen, [...] Wir wollen nicht den Erdball germanisieren, sondern unsere Kultur so ent-

147 DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 214–220, 230, 241.
148 Ibid. S. 220; BOCK, Zwischen Locarno, S. 34.

falten, daß jeder, der guten Willens ist, in ihr das Spiegelbild der Welt, freilich mit deutschen Augen gesehen und in deutschem Geiste verarbeitet, wiederfindet[149].

Demnach sollte Kulturarbeit Werbearbeit für die deutsche Sprache sein. Diese damals neue Grundposition, die Kulturwerbung, bedeutete eine Abkehr von der Propagandaarbeit.

Dies änderte sich allmählich nach der Machtergreifung Hitlers 1933. Die Errichtung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) am 13. März 1933 zog eine verstärkte nationalsozialistische Propaganda nach sich. Nach 1933 wurde auch der Begriff der Kulturpropaganda wieder geläufiger und erfuhr, wie bereits erwähnt, einen Bedeutungswandel. Der von Hitler ab September 1933 vollzogene Rückzug aus dem Völkerbund unterbrach die deutschen Bemühungen, im Rahmen dieser Organisation einen Beitrag zu einer zwischenstaatlichen kulturellen Kooperation zu leisten. Deutschland hatte sich seit 1928 an der Arbeit des bereits erwähnten Institut international de coopération intellectuelle beteiligt. Zudem bestand eine Zusammenarbeit zwischen dem Office national des universités et écoles françaises und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD). Dieser gründete 1930 in Paris eine eigene Zweigstelle, während das Office national 1928 ein Bureau des relations avec l'Allemagne schuf[150].

Nach 1933 wurde die Kulturabteilung VI im AA zur kulturpolitischen Abteilung, die ein zusätzliches Sprachenreferat erhielt. Die Aufgabenbereiche für Kunst und Film – darunter auch Theater und Musik – und das Nachrichtenwesen wurden ab dem Frühjahr 1933 dem RMVP übertragen. Um die Kompetenzen der auswärtigen Kulturpolitik konkurrierten in der Folge unter anderem das AA, das RMVP sowie das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung (RWEV). Unter Konstantin Freiherr von Neurath, der von 1932 bis 1938 Reichsaußenminister war, kam es im März 1935 zu einem Vorstoß des RMVP, die gesamte Koordination und Kontrolle der deutschen kulturpolitischen Aktivitäten im Ausland an sich zu reißen. Es versuchte, die Gründung einer Anstalt Deutscher Kulturaustausch zu erreichen, die als Dachorganisation für sämtliche im Ausland tätigen nicht staatlichen kulturpolitischen Einrichtungen und Vereinigungen unter der Aufsicht des Propagandaministers arbeiten sollte. Allerdings konnten sich die betroffenen Ministerien aufgrund der ungeklärten Kompetenzen nicht darauf einigen, die Aufsicht der ihnen unterstellten Organisationen allein dem Propagandaminister zu übertragen[151]. Sowohl in Frankreich als auch in

[149] F. THIERFELDER, Geistige Grundlagen kultureller Auslandsarbeit, in: Süddeutsche Monatshefte 28 (1930/31), S. 229; zit. n. DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 123–124.

[150] BOCK, Zwischen Locarno, S. 34f.

[151] Zur deutschen auswärtigen Kulturpolitik während des Dritten Reiches siehe allgemein ABELEIN, Die Kulturpolitik, S. 130–137, hier S. 131f. Volkhard LAITENBERGER, Organisations- und Strukturprobleme der auswärtigen Kulturpolitik und des akademi-

Deutschland war die auswärtige Kulturpolitik der dreißiger Jahre geprägt von Tendenzen, diese staatlich mehr zu institutionalisieren, zu koordinieren und zu kontrollieren. Die NS-Machtübernahme bedeutete hier keinen Einschnitt, sondern verstärkte diese Ansätze nur. Zu den Koordinierungsversuchen gehörte in Frankreich die Schaffung der Commission interministérielle pour l'action et l'information française à l'étranger, die dem Regierungschef unterstellt war. Auch nach der Gründung des RMVP in Deutschland blieben in Frankreich bei den liberal-demokratischen Politikern die Vorbehalte gegen die Schaffung eines staatlichen Propagandaministeriums bestehen. Erst im Juli 1939 richtete die Regierung Daladier ein Commissariat général à l'Information bei der Présidence du Conseil unter Leitung von Jean Giraudoux ein, das mit der nachfolgenden Regierung vom März bis Juni 1940 zum Ministerium wurde[152].

In Deutschland führte das AA unter von Neurath bis 1938 seine auswärtige Kulturpolitik zwar im Sinne der nationalsozialistischen Regierung, doch mit traditionellen Mitteln und Zielen fort. Zu den traditionellen Institutionen staatlicher auswärtiger Kulturpolitik kamen nach 1933 auch andere NSDAP-gebundene Strukturen hinzu, die Dienststelle Ribbentrop, das Außenpolitische Amt (Amt Rosenberg) sowie die Auslandsorganisation der NSDAP (AO). Diese Doppelstruktur war kennzeichnend für das polykratische nationalsozialistische Herrschaftssystem. Da sich die AO vor allem mit den Auslandsdeutschen und den im Ausland kurzzeitig weilenden Deutschen befaßte, wurde sie ebenso wie das Amt Rosenberg in Frankreich wenig aktiv. Eine aktivere Rolle nahm in Frankreich die Dienststelle Ribbentrop ein, in der Ribbentrop mit Mitarbeitern wie Otto Abetz und Fritz Bran seit 1934 ein „Instrument NS-Paralleldiplomatie in Frankreich" aufbaute[153]. In Deutschland und Frankreich führten die traditionellen Institutionen ihre Arbeit unter zunehmender Kontrolle fort und die bilateralen kulturellen Einrichtungen der Locarno-Ära existierten zunächst weiter. Während der dreißiger Jahre waren die oben erwähnte DAAD-Zweigstelle in Paris und das Institut Français in Berlin die wichtigsten Institutionen der offziellen deutsch-französischen Kulturbeziehungen[154]. Dr. Hans Göttling, der erste Leiter der DAAD-Zweigstelle, versuchte, die offiziösen und privaten Initiativen bei der Zweigstelle zu bündeln. Sein Nachfolger Karl Epting betrieb dann ab 1934 eine relativ eigenständige Kulturpolitik und versuchte, die Zweigstelle zu einem Kulturinstitut auszubauen, was ihm jedoch erst 1940 mit Beginn der

schen Austauschs in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: DÜWELL, LINK, Deutsche Auswärtige Kulturpolitik, S. 72–96, hier S. 90–92.

[152] BOCK, Zwischen Locarno, S. 35–40.

[153] Ibid. S. 39; Hans-Adolf JACOBSEN, Nationalsozialistische Außenpolitik 1933–1938, Frankfurt am Main, Berlin 1968, zum Außenpolitischen Amt S. 45–89, zur AO siehe S. 90–160, zur Dienststelle Ribbentrop S. 252–318.

[154] BOCK, Zwischen Locarno, S. 37.

deutschen Besatzung in Frankreich gelang[155]. 1938 gründete das AA unter dem neuen Reichsaußenminister Ribbentrop in Paris ein Goethe-Haus, das ähnlich dem Berliner Institut Français, als ein Akademikerhaus, jedoch im nationalsozialistischen Sinne arbeiten sollte[156]. Wie Hans Manfred Bock betont hat, machten die offiziellen Institutionen jedoch nur einen kleinen Teil der deutsch-französischen Kulturbeziehungen der dreißiger Jahre aus. Auch im nationalsozialistischen Deutschland kann vor Kriegsbeginn nur von einer geringen Koordination der offiziellen Strukturen der auswärtigen Kulturpolitik die Rede sein. Die deutsch-französischen Kulturbeziehungen der dreißiger Jahre waren nicht vornehmlich durch Kontakte auf der offiziellen Ebene geprägt, sondern vor allem durch die offiziösen, privaten und individuellen Kontakte, beispielsweise der deutsch-französischen Gesellschaften, der Künstler und Intellektuellen. Die Vielseitigkeit des kulturellen und intellektuellen Austauschs stand also nicht unbedingt in Zusammenhang mit einer offiziellen auswärtigen Kulturpolitik. In diesem Sinne hat Bock darauf hingewiesen, daß der Einfluß politischer Ziele wie die Dominierung des Nachbarlandes wohl auf die offiziellen Akteure der Kulturpolitik Einfluß gehabt habe, aber weniger auf die privaten. Die Kulturbeziehungen der dreißiger Jahre entwickelten sich somit auf unterschiedlichen Ebenen, in Interaktion mit Politik und Wirtschaft[157].

[155] MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 18f., S. 56–65.
[156] BOCK, Zwischen Locarno, S. 38; MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 27–30.
[157] BOCK, Zwischen Locarno, S. 25–61; einen weitreichenden Überblick zu dem komplexen Thema der offiziösen und privaten deutsch-französischen Kulturbeziehungen der dreißiger Jahre bietet der bereits zitierte zweibändige Aufsatzband Entre Locarno et Vichy.

I. Zu den Film- und Theaterbeziehungen der dreißiger Jahre

Die deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris ist auch vor dem Hintergrund der deutsch-französischen Kulturbeziehungen der dreißiger Jahre zu sehen. In den unterschiedlichen Studien zu diesem komplexen Forschungsfeld wurde bisher die Vorläuferrolle der deutsch-französischen Kulturkontakte der dreißiger Jahre für die Kollaboration während der Okkupation immer wieder betont[1]. Im folgenden soll ein Überblick zu den deutsch-französischen Film- und Theaterbeziehungen der dreißiger Jahre geliefert werden. Das Augenmerk wird hier vornehmlich auf zwei Aspekten liegen: Zum einen wird nach Kontakten und Kooperationen im Theater- und vor allem im Filmbereich zu fragen sein. Zum anderen soll dargelegt werden, inwiefern deutsche Filme und Theaterstücke in Frankreich – und umgekehrt französische in Deutschland – bereits während der dreißiger Jahre präsent waren. Im Hinblick auf den Schwerpunkt dieser Arbeit, der deutschen Kulturpropaganda im besetzten Paris, ist auch zu fragen: Gab es in französischen Filmtheatern Proteste gegen deutsche Filme? Inwiefern wurde in beiden Bereichen – sei es durch französische Filme oder etwa durch Theaterstücke deutscher Emigranten – ein negatives Bild des nationalsozialistischen Deutschland vermittelt?

Die deutsch-französischen Theater- und Filmbeziehungen erfuhren nach dem Machtwechsel in Deutschland am 30. Januar 1933 keinen abrupten Einschnitt, wandelten sich jedoch langsam im Verlaufe der dreißiger Jahre. Tendenziell wirkte sich eine negative Perzeption des nationalsozialistischen Deutschland in der französischen Öffentlichkeit auch auf den Import und die Rezeption deutscher Kulturgüter aus. Am stärksten äußerte sich dies in einem, wenn auch punktuellen, Boykott deutscher Kultur. Hierzu kam es bereits im Frühjahr 1933. Nach Hitlers Machtergreifung hatte die französische Presse kritisch über dessen Propagandaschriften berichtet und darauf hingewiesen, daß seiner Ansicht nach Frankreich der Erbfeind des deutschen Volkes bleibe. Kritisch wurde auch die innenpolitische Entwicklung Deutschlands beobachtet. Die radikale Verfolgung politischer Gegner, die blutigen Ausschreitungen der SA, die Errichtung von Konzentrationslagern riefen im Ausland Kritik hervor. Als im März 1933 die Verfolgung der Juden von verstärkten Gewalttaten begleitet wurde, war die ausländische Presse empört[2].

Die französische Öffentlichkeit verurteilte die Terrormaßnahmen und viele deutsche Emigranten hatten bereits in Frankreich Zuflucht gefunden.

[1] BOCK, Zwischen Locarno, S. 26.
[2] JACOBSEN, Nationalsozialistische Außenpolitik, S. 391–394.

Am 4. April 1933, also drei Tage nach dem sogenannten Judenboykott[3] in Deutschland, wurde in Straßburg eine Gastvorstellung des Freiburger Stadttheaters verhindert. Dieses gastierte im Straßburger Stadttheater mit dem Stück „Vor Sonnenuntergang" von Gerhart Hauptmann. Die Vorstellung wurde aufgrund von Protesten einiger Theaterbesucher sofort abgebrochen. Nach Meinung der Deutschen Botschaft Paris handelte es sich bei den Demonstranten vor allem um Ausländer jüdisch-polnischer Nationalität[4]. Das Stadttheater wurde zunächst geschlossen und dem Theaterskandal folgten heftige Diskussionen in der Straßburger Presse. Die regierungsnahen Zeitungen sowie die französischen Journalisten in Straßburg schrieben, das Freiburger Stadttheater sei nach der kürzlich eingetretenen Neuordnung in seiner Verwaltung nun fortan als nationalsozialistische Institution zu sehen. Mit den Protesten habe man sich nur gegen die nationalsozialistische Kulturpropaganda wehren wollen, die das Gastspiel dargestellt habe. Von der sogenannten autonomistischen Seite wurde in der Presse dagegen argumentiert, es bestehe kein Zusammenhang zwischen der Aufführung eines Stückes von Gerhart Hauptmann und den Nationalsozialisten[5].

Diesem Theaterskandal folgte ein monatelanger Streit um das Straßburger Stadttheater. Dr. Max Krüger, der frühere Intendant des Freiburger Stadttheaters, hatte von den Städten Straßburg, Colmar und Hagenau den Auftrag erhalten, eine Truppe aus deutschen Schauspielern zusammenzustellen. Als dies in Straßburg bekannt wurde, reagierte die Presse mit Protest und nannte Krüger einen „faschistischen Propagandisten"[6]. Im Juli und August 1933 protestierte die Presse weiter gegen das Vorhaben Krügers, in Straßburg ein deutsches Schauspielensemble aufzubauen. Zur gleichen Zeit plante eine deutsche Emigrantengruppe, in den Räumen des Straßburger Stadttheaters ein Theater der deutschen Emigranten zu gründen. Das Emigrantentheater war gedacht als sogenanntes politisches Tendenztheater gegen den Nationalsozialismus. In der Presse entbrannten anschließend Debatten über Begriffe

[3] Am 1. April 1933 wurden auf eine Initiative des Propagandaministers Goebbels hin jüdische Firmen und Geschäfte boykottiert, um die ausländische Presse dazu zu zwingen, ihre kritischen Berichte über die Terrormaßnahmen in Deutschland abzuschwächen; JACOBSEN, Nationalsozialistische Außenpolitik, S. 393 f. Helmut MICHELS, Ideologie und Propaganda. Die Rolle von Joseph Goebbels in der nationalsozialistischen Außenpolitik bis 1939, Franfurt am Main u. a. 1992, S. 109–130.

[4] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Kühn an AA, Betr.: Theaterskandal in Straßburg, 7. 4. 1933.

[5] Ibid.

[6] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Kühn an AA, 27. 9. 1933. Die Schwierigkeiten, deutsches Theater gerade in dieser Region aufzuführen, verschwanden freilich nach der Besetzung Frankreichs. Da das Elsaß ebenso wie Lothringen von den Nationalsozialisten als ein „deutsches Kulturgebiet ersten Ranges" gesehen wurde, wurde dort während der Okkupation eine konsequente „Eindeutschung" des Theaterlebens verfolgt. Im Herbst 1941 erhielt das Straßburger Theater nach einem Umbau einen ständigen deutschen Theaterbetrieb und wurde vollständig zu einem deutschen Theater. Siehe dazu DREWNIAK, Das Theater, S. 108.

wie: „Hitlertheater", „Antihitler-Theater" und „Emigrantentheater"[7]. Schließlich wurde trotzdem ein anderer deutscher Theaterdirektor mit der Bildung eines deutschen Ensembles in Straßburg beauftragt. Für alle deutschen Aufführungen mußte jedoch die Genehmigung der Präfektur eingeholt werden.

Deutsche Theatergastspiele wie das des Freiburger Stadttheaters in Straßburg stellten in Frankreich jedoch eine seltene Ausnahme dar. Ebenso wurden vor wie nach 1933 nur wenige deutsche Autoren auf französischen Bühnen gespielt, so daß hier von Boykott nicht die Rede sein kann. Wie bereits in den zwanziger Jahren waren dagegen vor allem deutsche Musikveranstaltungen ein in Frankreich beliebtes Importgut deutscher Kultur[8]. So hatten beispielsweise die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler schon seit Ende der zwanziger Jahre im Rahmen ihrer Konzertreisen nach Dänemark, England und der Schweiz auch in Frankreich, insbesondere in Paris, große Erfolge gefeiert[9]. Im Mai 1933 bekam auch Furtwängler die Ansätze eines Boykotts zu spüren. Am 2. und 4. Mai 1933 gab er mit dem Berliner Philharmonischen Orchester Gastkonzerte in der Pariser Oper. Zwar berichtete der deutsche Botschafter Köster an das AA von einem Triumph des Dirigenten und fügte hinzu, Furtwängler habe seit seinem ersten Gastkonzert mit den Philharmonikern in Paris im Jahre 1928 inzwischen den ersten Platz unter den ausländischen Gastdirigenten errungen. Doch war der Kartenvorverkauf für die Konzerte zunächst nicht besonders gut gewesen. Köster führte dies darauf zurück, daß die Pariser musikalischen und intellektuellen Kreise „stark mit jüdischen Elementen durchsetzt"[10] seien, die demonstrativ die Furtwängler-Konzerte nicht hätten besuchen wollen. Seiner Ansicht nach hatte erst die Veröffentlichung eines Briefwechsels zwischen Furtwängler und Goebbels den Kartenverkauf zu einem Erfolg werden lassen. Die Konzerte waren ausverkauft[11]. Furtwängler hatte am 12. April 1933 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* einen offenen Brief an Goebbels gerichtet, der sich gegen den Ausschluß jüdischer Künstler aus dem Kulturleben richtete. Der Dirigent schrieb, er könne den Kampf gegen jene Künstler, die „durch Kitsch, trockenes Virtuosentum und dergleichen zu wirken suchen"[12] verstehen – und darunter gebe es auch germanische Vertreter. In dem Brief hieß es weiter:

[7] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Kühn an AA, 27. 9. 1933.
[8] Siehe dazu Hans Manfred BOCK, Berlin-Paris. Metropolitaner Kulturaustausch in der späten Weimarer Republik, in: Dokumente (August 1996) S. 312–318.
[9] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 180f.
[10] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Köster an AA, Betr.: Furtwängler-Konzerte in Paris, 21. 5. 1933.
[11] Ibid.
[12] Siehe Berta GEISSMAR, Musik im Schatten der Politik, Freiburg 1951, S. 73, zit. n. Fred K. PRIEBERG, Musik im NS-Staat, Frankfurt ²1989, S. 50.

Wenn dieser Kampf sich aber auch gegen wirkliche Künstler richtet, ist das nicht im Interesse des Kulturlebens. Schon weil Künstler, wo es auch sei, viel zu rar sind, als daß irgendein Land es sich leisten könnte, ohne kulturelle Einbuße auf ihr Wirken zu verzichten. Es muß deshalb klar ausgesprochen werden, daß Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen müssen[13].

Der ebenfalls veröffentlichte Antwortbrief von Goebbels sollte die angebliche Kunstfreundlichkeit des nationalsozialistischen Deutschland vermitteln. So entgegnete Goebbels Furtwängler unter anderem mit den vermeintlich großzügigen Worten:

Künstler, die wirklich etwas können und deren außerhalb der Kunst liegendes Wirken nicht gegen die elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft verstößt, werden wie immer in der Vergangenheit, so auch in der Zukunft bei uns wärmste Förderung und Unterstützung finden[14].

Das weltweite Echo auf diesen Schriftwechsel bedachte Furtwängler mit Lob, während Goebbels hier fälschlicherweise als einsichtsvoller Dialogpartner erschien[15]. Auch in Frankreich veröffentlichten mehrere Tageszeitungen die Briefe. So begann beispielsweise ein Artikel im *Petit Marseillais* zu dem Brief Furtwänglers mit den folgenden Worten, die den Dirigenten nahezu heroisierten: „Un homme s'est dressé en Allemagne. Au milieu de l'orgie de la haine de race, un seul jusqu'ici a eu le courage de prononcer des paroles de raison"[16].

Obgleich vor diesem Hintergrund die Konzerte Furtwänglers im Mai 1933 ohne große Störungen verliefen, so wurden dennoch am 2. Mai während des Konzertes aus dem sogenannten Olymp, dem obersten Balkon der Oper, Flugzettel der Association des anciens combattants volontaires juifs persécutés en Allemagne und der Ligue internationale contre l'anitsémitisme (LICA) geworfen. Der Führer der LICA, Bernard Lacache, hatte am 3. Mai 1933 in der Zeitung *Volonté* einen offenen Brief an Furtwängler gerichtet und ihn aufgefordert, sich dafür einzusetzen, daß deutsche jüdische Künstler im Ausland ungehindert auftreten könnten. Furtwängler enthielt sich jedoch während seines Aufenthaltes in Paris jeder politischen Stellungnahme, obwohl ihm von französischer Seite nahegelegt wurde, öffentlich zu erklären, daß er bisher die Zusammensetzung seines Orchesters nicht verändert und keine jüdischen Orchestermitglieder entlassen habe. Gleichwohl kam Köster zu dem Schluß, daß der minutenlange Beifall des Publikums, der nach jeder Nummer während des gesamten Konzertes einsetzte, nicht allein dessen künstleri-

[13] Ibid.
[14] Ibid. S. 76, zit. n. PRIEBERG, Musik, S. 50.
[15] PRIEBERG, Musik, S. 50f.
[16] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, Julien SOREL, Opinions Libres. Une Voix, in: Petit Marseillais, 6. 5. 1933; der Zeitungsartikel ist Anlage eines Briefes des Deutschen Generalkonsulats Marseille, Meyer-Rodehüser an AA, Durchdruck, Inhalt: Betr.: Furtwängler-Konzert in Marseille, 8. 5. 1933.

schen Qualitäten galt, „sondern auch seiner kunstpolitischen Stellungnahme, die hier seinerzeit durch Berliner Telegramme bekannt geworden ist“[17]. Köster war davon überzeugt, daß der Briefwechsel zwischen Goebbels und Furtwängler gleichsam einen Sieg des Dirigenten über einen anderen erfolgreichen Gastdirigenten, Willem Mengelberg, in Paris bewirkt hatte. Den Leiter des Concertgebouw-Orchesters sah Köster als stärksten Konkurrenten Furtwänglers im Wettstreit um den Rang des besten ausländischen Dirigenten in Paris. Der Botschafter fürchtete, daß eine nachträgliche Korrektur der Auffassungen Furtwänglers – von seiten der Reichsregierung – den Erfolg der Berliner Symphoniker gegenüber dem Concertgebouw-Orchester in Paris mindern könnte[18].

In diesen Äußerungen Kösters zeigte sich der Bedeutungswandel der Präsentation deutscher Kulturgüter im Ausland. In dem angeblichen Wettstreit der beiden Dirigenten um die Gunst des Pariser Publikums wurde Kulturpropaganda im nationalsozialistischen Sinne zu einer Waffe in einem sogenannten Kampf der Kulturen. Die Konzerte Furtwänglers, die in den vorhergehenden Jahren erfolgreich verlaufen waren, sollten nun in Frankreich zu einem Mittel deutscher Kulturpropaganda werden. Gleichwohl wurde ihr Boykott lediglich durch die kritischen Äußerungen Furtwänglers gegenüber dem Ausschluß der jüdischen Künstler aus deutschen Kulturleben verhindert. Dies dürfte allerdings nicht im Sinne einer nationalsozialistischen Kulturpropaganda im Ausland gewesen sein.

Als Furtwängler anschließend mit seinem Orchester am 6. Mai 1933 im Salle Prat in Marseille gastierte, warfen Angehörige der LICA ebenfalls Flugblätter von den Rängen ins Publikum, obgleich auf Wunsch des deutschen Generalkonsulats Schutzmaßnahmen ergriffen worden waren. Dennoch bezeichnete das Konsulat das Konzert als „eine starke und fruchtbare Werbung für deutsche Kultur“[19]. Furtwängler gab mit seinem Orchester auch im darauffolgenden Jahr, am 17. und 19. April 1934, zwei Konzerte in Paris und erntete nach Auskunft der Botschaft minutenlangen Beifall und beispiellose-Ovationen[20]. Das Presse-Echo war positiv und Gesandtschaftsrat Kühn kam zu dem Schluß, eine bessere Propaganda für deutsche Musik und deutsche Orchesterkunst sei nicht vorstellbar[21]. Die deutschsprachige *Neue Pariser Zeitung* schrieb: „Deutsches Können, deutscher Geist und deutscher Kunstidealismus feierten wieder einmal stolzeste Triumphe“[22]. Am 30. Mai, dem

[17] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Köster an AA, Betr.: Furtwängler-Konzerte in Paris, 21. 5. 1933.
[18] Ibid.
[19] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, Deutsches Generalkonsulat Marseille, Meyer-Rodehüser an AA, Durchdruck, Inhalt: Betr.: Furtwängler-Konzert in Marseille, 8. 5. 1933.
[20] Ibid. DBP, Kühn an AA, Betr.: Furtwängler-Konzerte in der Großen Oper, 12 Anlagen, 28. 4. 1934.
[21] Ibid. Kühn war in der Deutschen Botschaft mit kulturellen Angelegenheiten betraut.
[22] Ibid. Dr. Otto Ludwig FUGMANN, Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furt-

1. und 4. Juni 1935 dirigierte Furtwängler Wagner-Aufführungen in der Großen Oper in Paris, unter Mitwirkung deutscher Künstler wie Frieda Leider, Lotte Lehmann, Sabine Kalter, Lauritz Melchior, Alexander Kipnis und Friedrich Schnorr. Es gab zwei Aufführungen des „Tristan" und eine der „Walküre", beide Werke hatte Furtwängler schon mehrfach in Paris dirigiert. Die Presse war wieder positiv[23]. Eine interessante Darstellung über die Wirkung eines Konzertes, das Furtwängler mit den Philharmonikern während der Tournee am 7. Mai 1933 in Lyon gab, lieferte das dortige Deutsche Konsulat. Laut Bericht führte das Konzert zu einer „außerordentlich erfreulichen Entspannung der Lage"[24], da der Boykott gegen deutsche Filme in der Folge nachließ. Diese Ansicht zeugt allerdings eher von der Überschätzung der Wirkung von Kulturpropaganda durch deutsche Funktionsträger und kann nicht als Beweis für die Wirkungskraft der Konzerte Furtwänglers gewertet werden. Zu diesem Zeitpunkt waren in der Lyoner Presse bereits etliche französische Stellungnahmen gegen den Boykott deutscher Filme erschienen. Die Hintergründe für die Halbherzigkeit von Boykottmaßnahmen im Bereich des Filmes waren vor allem wirtschaftlicher Natur.

Die LICA organisierte im Frühjahr 1933 in einzelnen Filmtheatern den Boykott von Vorführungen deutscher Filme in Frankreich. Ende April 1933 protestierte beispielsweise in Lyon eine Gruppe jüngerer Personen im Zuschauerraum des Majestic lautstark gegen die Vorführung des 1931 gedrehten Films „Kadetten" von Georg Jacoby, der in französischer Untertitelung gezeigt wurde und im militärischen Milieu spielte[25]. Anschließend bewegten Mitglieder der Organisation den Besitzer des Filmtheaters dazu, den Film abzusetzen. Ein tendenziöser Artikel im *Cri de Lyon* verurteilte den Boykott und fragte, weshalb gerade deutsche Filme und nicht andere deutsche Produkte wie etwa optische Geräte oder Chemikalien boykottiert würden. Schließlich sei es einfacher, in einem Zuschauerraum Lärm zu machen als in einem Geschäft. Der Artikel kritisierte vor allem, daß der Boykott in erster Linie die französischen Kinobesitzer traf: „Ce sont des Français que l'on ruine"[26]. Diese hatten bereits die Lizenzen für die Aufführung der deutschen

wängler. Fiebernde Begeisterung in der Großen Oper, in: Neue Pariser Zeitung, 21. 4. 1934.

[23] PA-AA, 1036b, V1 b, Bd. 1, DBP, Kühn an AA, Betr.: Wagner-Aufführungen unter Furtwängler in der Großen Oper, 17. 6. 1935.

[24] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, Deutsches Konsulat Lyon, Wiedemann an AA, Betr.: Nachlassen der antideutschen Boykottstimmung in Lyon, 8. 5. 1933.

[25] Der Film nach Peter Murrs Roman „Hinter den roten Mauern von Lichterfelde" lief später auch unter dem Titel „Hinter den roten Mauern". Das Drama handelte von Offiziersehre und Kasernenhofschliff, verbunden mit einer Liebesgeschichte und Konflikten zwischen Vater und Sohn. Am 21. 12. 1931 war seine Erstaufführung, am 27. 4. 1951 wurde er wiederaufgeführt. Die Musik stammte von Peter Kreuder. Unter den Darstellern waren Albert Bassermann, Johannes Riemann, Paul Henckels, Eric Ode und Trude von Molo.

[26] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, R. MEUNIER, Le boycottage des Produits Allemands. Faut-il être aussi fou et aussi criminel qu'Hitler? in: Le Cri de Lyon, 28. 4. 1933.

Filme erworben und somit beim Ausfall der Vorstellungen einen finanziellen Schaden erlitten. Außerdem, so der *Cri de Lyon*, seien die Boykotteure inkonsequent, weil sie andere deutsche Filme, die eine französische Besetzung aufwiesen, nicht boykottierten[27]. Zudem kritisierte der Artikel mit harschen Worten die Methoden des Boykotts, die angeblich denen Hitlers ähnlich wären: „Il ne faut pas que les amis d'Israel fassent en France ce qu'on reproche à Hitler de faire en Allemagne, c'est à dire de rendre l'existence impossible à certains gens, de ruiner la liberté de certains commerces"[28]. Die ökonomischen Folgen eines landesweiten Boykotts könnten Millionen Menschen treffen und würden trotzdem den aus Deutschland exilierten Juden nicht helfen. Zwar hätten die Nationalsozialisten durch ihren kriminellen Irrtum in bezug auf die Juden die Situation noch weiter kompliziert, doch dürften gerade die Franzosen, die sich als Vorreiter der Zivilisation verständen, nicht mit Racheakten antworten[29].

Als das Deutsche Konsulat in Lyon wenig später von einem Rückgang des Boykotts gegen deutsche Filme berichtete, führte es als Beleg für die Hintergründe auch Zeitungsartikel über die ökonomischen Folgen des Boykotts an[30]. Die Lyoner Zeitung *Le Salut Public* schrieb: „La cause des juifs est certainement digne d'intérêt mais il ne faudrait pas que ce soient les exploitants français qui fassent les frais de la bagarre entre le chef des nazis et les enfants d'Israel"[31]. Auch dieser Artikel wies darauf hin, daß es insbesondere unter den Ufa-Filmen viele gebe, die eine französische Besetzung hätten[32]. Zudem dürfe man die künstlerische Seite nicht außer acht lassen, da die Kunst weder Vaterland noch Grenzen kenne[33]. Ähnlich argumentierte der *Ecran Lyonnais* im Juni 1933, zu einem Zeitpunkt, als der Boykott bereits beendet war: „L'art n'a pas de patrie. Il est au dessus des frontières. Et l'œuvre d'art ne peut, en aucun cas, être considérée comme une marchandise ou un produit manufacturé. Donc l'œuvre d'art ne saurait être englobée dans des mesures de guerre economique"[34]. Zwei wesentliche Argumente der französischen Boykottgegner werden hier wiederholt deutlich: Im Vordergrund der Überlegungen

[27] Gemeint waren hier die in mehreren Sprachversionen gedrehten deutsch-französischen Koproduktionen, auf die später noch näher einzugehen sein wird.
[28] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, R. MEUNIER, Le boycottage des Produits Allemands. Faut-il être aussi fou et aussi criminel qu'Hitler? in: Le Cri de Lyon, 28. 4. 1933.
[29] Ibid.
[30] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, Deutsches Konsulat Lyon, gez. i.V. Wiedemann an AA, Betr.: Nachlassen der antideutschen Boykottstimmung in Lyon, 8. 5. 1933.
[31] Ibid. Marcel COLLET, La politique au cinéma. Boycottage, in: Le Salut Public, 5. 5. 1933.
[32] Gemeint waren hier die hauptsächlich in den Babelsberger Studios produzierten deutsch-französischen Koproduktionen, auf die später noch näher einzugehen sein wird.
[33] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, Marcel COLLET, La politique au cinéma. Boycottage, in: Le Salut Public, 5. 5. 1933.
[34] Ibid. SAINT-MAFFRE, Faut-il importer les films allemands, in: L'Ecran Lyonnais, 16. 6. 1933.

standen vor allem wirtschaftliche Interessen der französischen Verleihfirmen und Filmtheaterbesitzer. Zudem wurde der Universalismus der Kultur angeführt, der gerade in Frankreich, dem Land der Zivilisation, nicht eingeschränkt werden sollte. Die Befürworter des Boykotts betonten, die wirtschaftlichen Folgen müßten hinter der politischen Notwendigkeit des Boykotts zurückstehen. Ihrer Ansicht nach war es wichtiger, gegen den antijüdischen Terror und Faschismus in Deutschland zu kämpfen. Sie verwiesen auf die Verbote etlicher ausländischer Produktionen in Deutschland, die Bücherverbrennungen mit verbotenen Werken deutscher Literatur, die Verfolgung von Wissenschaftlern, Künstlern, Schriftstellern und Regisseuren, die nun ihrerseits Deutschland verließen[35].

Trotz der Boykottmaßnahmen, die in der Folge in Frankreich immer wieder von einigen Verleihfirmen und Filmtheaterbesitzern durchgeführt wurden, blieb die Stellung des deutschen Films auf dem französischen Markt auch nach 1933 relativ stabil[36]. Der Grund für den begrenzten Wirkungskreis der Boykottversuche waren im Bereich des Filmes also vor allem wirtschaftliche Motive. Zudem gab es eine intensive deutsch-französische Filmkooperation, die sich seit Ende der zwanziger Jahre abzeichnete, zu Beginn der dreißiger Jahre einen Höhepunkt erreichte und bis 1939 anhielt. Im folgenden wird nun die Entwicklung dieser Kooperation, die offenbar auch die Änderung der politischen Stimmungslagen zwischen beiden Ländern relativ unbeschadet überstand, dargestellt werden.

1. Kooperationen und Exil: Die Filmbeziehungen

Nach dem Ersten Weltkrieg waren die deutsch-französischen Filmbeziehungen von einem gegenseitigen Boykott geprägt, der stärker war, als die oben geschilderten Boykottversuche nach 1933[37]. In den Nachkriegsjahren entwickelte sich der deutsche Film mit seiner erheblich gestiegenen Anzahl an Produktionen zu einem wichtigen Konkurrenten des französischen Films. Während von 1919–1921 in Deutschland jährlich 400 bis 500 Spielfilme hergestellt wurden, waren es in Frankreich nur 150. In Deutschland stieg die Notwendigkeit, die inländische Produktion zu exportieren und somit den deutschen Film auch im Ausland zu amortisieren. Der umfangreiche französische Markt war hier innerhalb Europas nicht ohne Bedeutung. In Frankreich wurde vor allem mit den Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg gegen

[35] AN, F60 303, Maurice GILLES, Le Boykott de la Ufa, in: La Semaine Cinématographique, 14. 6. 1933.
[36] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 724.
[37] Zu den Filmbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg siehe Jürgen KASTEN, Boche-Filme. Zur Rezeption deutscher Filme in Frankreich 1918–1924, in: Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939, hg. von Hans-Michael BOCK, Wolfgang JACOBSEN, Jörg SCHÖNING, München 1996, S. 33–50.

die Einfuhr deutscher Filme argumentiert. So hieß es 1919 in der Fachzeitschrift *La Cinématographie Française*, deutsche Filme dürften in Frankreich nicht zugelassen werden, weil dadurch der deutschen Propaganda und Kultur Raum gegeben würde: „In unseren Herzen sollte sich eine unüberwindbare Grenze gegen deutsche Kultur bilden"[38].

In Deutschland wiederum wurde erst ab Januar 1921 der Import ausländischer Filme im Rahmen eines Kontingents erlaubt und ab Mai 1921 war der Export deutscher Filme nicht mehr genehmigungspflichtig. Die ersten deutschen Filme liefen in Frankreich noch unter Verdeckung ihres Herkunftslandes, um deren Boykott zu umgehen. Der erste Film, der offen als deutsche Produktion am 3. März 1922 im Pariser Cinéma de l'Opéra anlief, war Robert Wienes „Das Cabinet des Dr. Caligari" (1920). Der Erfolg dieses Filmes in Frankreich war unter anderem auf die Neugier des französischen Publikums auf deutsche Filme zurückzuführen sowie auf die Debatten in der Presse, in denen der Film als dekadent und unsittlich dargestellt wurde. Der hier entstandene Begriff des *Caligarisme*[39] wurde zu einem Kampfbegriff gegen diese sogenannte dekadente Boche-Kultur. Die Rezeption des Filmes spiegelte auch ein Bild wider, das in Frankreich von dieser Seite deutscher Kultur bestand. Laut Jürgen Kasten erfüllten die schaurigen, romantischen und absonderlichen Motive des expressionistischen Films in Frankreich die Vorstellung „eines grüblerischen, abseitigen, vor allem im Denken zu Exzessen neigenden deutschen Intellektuellen"[40]. Trotz Kritik blieb der deutsche expressionistische Film in Frankreich nicht ganz ohne Erfolg und Einfluß auf den französischen Film, wenn auch in geringem Maße, vor allem im Bereich des Filmdekors[41].

Ablehnung erfuhren in Frankreich jene deutschen Filme, die französische Stoffe behandelten. So wurde beispielsweise der internationale Stummfilmerfolg „Madame Dubarry" (1920) unter der Regie von Ernst Lubitsch von der französischen Zensur verboten, als er Ende 1922 in Frankreich gezeigt werden sollte. Über diese deutsche Bearbeitung eines französischen Stoffes zeigte sich die *Cinématographie Française* empört:

[38] Paul SIMONOT, Le film boche, in: La Cinématographie Française 38 (26. 7. 1919) zit. n. KASTEN, Boche-Filme, S. 34.
[39] KASTEN, Boche-Filme, S. 42.
[40] Ibid.
[41] Siehe dazu François COURTADE, Deutscher Expressionismus und französisches Kino, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 93–106. Generell wurde der deutsche Expressionismus der zwanziger Jahre auch in den anderen Kulturbereichen von den französischen Zeitgenossen nur wenig rezipiert. Erst seit den sechziger Jahren wuchs in Frankreich das Interesse daran und erreichte einen Höhepunkt mit der 1978 im Centre Georges Pompidou gezeigten Ausstellung „Paris-Berlin"; siehe dazu allg. Jean-Michel PALMIER, Expressionisme, in: Jacques LEENHARDT, Robert PICHT (Hg.), Au Jardin des malentendus, Paris 1989, S. 382–386.

Die graziöse und leichte Epoche Ludwigs XV. wiederentdeckt durch die Herren vom Sauerkraut mit ihren kleinen runden Augen und ihren schweren Bäuchen! Die Heldenzeit unserer Revolution rekonstruiert durch diejenigen, denen man gestern den Stiefel in die Weichen stoßen mußte[42].

Und Joe Mays „Tragödie der Liebe" von 1922/23 wurde kritisiert, weil bei seiner Ankündigung ein Film im lasziv-mondänen Pariser Milieu, geprägt von Eifersucht, Prostitution und Totschlag versprochen wurde[43]. Den Filmhandel zwischen beiden Ländern behinderten ferner die deutschen wie französischen Spiel- und Dokumentarfilme, welche Ruhrproblematik und Reparationsforderungen propagandistisch verarbeiteten[44].

Mit den veränderten politischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich folgte von 1925 bis 1933 eine Phase der Entspannung und Stabilisierung innerhalb der Filmbeziehungen[45]. Inhaltlich zeugen davon beispielsweise die, wenn auch raren, Verständigungsfilme wie Georg Wilhelm Pabsts „Westfront 1918" (1930) und „Kameradschaft" („La Tragédie de la mine", 1931). Der anti-militaristische, pazifistische Film „Westfront 1918" prangerte die Grausamkeiten des Krieges an und war frei von jedweder anti-französischen Haltung. In „Kameradschaft" wurde die Versöhnung beider Länder als eine Verständigung der Arbeiter dargestellt: Deutsche Bergleute helfen ihren französischen Kollegen, als diese in der Nähe der deutsch-französischen Grenze unter Tage eingeschlossen werden[46]. Freilich lagen der Entspannung auf dem Gebiet des Filmhandels vor allem wirtschaftliche Motive und nicht Gedanken der Verständigung zugrunde, letztere bildeten den politischen Rahmen.

Ein Grundproblem der europäischen Filmwirtschaft lag darin, daß sich die Filme nicht mehr nur im eigenen Land amortisieren ließen. Die nationalen Filmwirtschaften waren auf sichere, ausreichend große Märkte im Ausland angewiesen. Frankreich und Deutschland konnten als die beiden bedeutendsten europäischen Filmländer der kapitalträchtigen amerikanischen Filmwirtschaft eine eigene Filmindustrie entgegensetzen. Laut Jeanpaul Goergen waren die Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich stets auch „als Teil eines Dreiecks zu sehen, an dessen Spitze die Filmgroßmacht USA steht"[47].

Zwischen Deutschland und Frankreich entstand ein reger Austausch von Filmen, wobei von französischer Seite häufig dessen Einseitigkeit beklagt wurde. Der Grund hierfür lag vor allem in den unterschiedlichen Leistungs-

[42] J. PIÉTRINI, in: Cinématographie Française 69 (28. 2. 1920), zit. n. KASTEN, Boche-Filme, S. 43.
[43] KASTEN, Boche-Filme, S. 43.
[44] Ibid. S. 44–47.
[45] Jeanpaul GOERGEN, Entente und Stabilisierung. Deutsch-französische Filmkontakte 1925–1933, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 51–62.
[46] Siehe dazu Daniel SAUVAGET, Kino der Versöhnung, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 16.
[47] GOERGEN, Entente, S. 54.

stärken der beiden Filmindustrien. So produzierte Deutschland zwischen 1923 und 1930 jährlich zwischen 185 und 253 Filme, während es in Frankreich im gleichen Zeitraum nur 55–94 waren. Die Anzahl der deutschen Filme auf dem französischen Markt nahm besonders stark zu: 1924 waren es 20, 1926 33, 1928 122 und 1930 111 Filme. Somit wuchs die Bedeutung des französischen Filmmarktes für den deutschen Film seit Mitte der zwanziger Jahre. Die Zahl der französischen Filme in Deutschland dagegen belief sich 1924 zwar auf 44, wurde aber stetig geringer, 1930 waren es nur noch 13 Filme[48]. Während die Ufa seit den späten zwanziger Jahren mit der Alliance Cinématographique Européenne (ACE) eine Verleihfiliale in Paris unterhielt, gab es keine vergleichbare französische Verleihfirma in Berlin[49].

Gleichzeitig entwickelte sich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre eine deutsch-französische Zusammenarbeit im Bereich der Herstellung von Filmen, die unter anderem auch als Abwehrbündnis gegen den amerikanischen Film zu sehen ist. Zudem waren die Zeitgenossen offenbar der Meinung, daß sich die sogenannten typisch deutschen und französischen Eigenschaften im Bereich der Filmherstellung besonders gut ergänzten. So verkündete beispielsweise der Generaldirektor der Ufa, Ferdinand Bausback, dem Journalisten der *Cinématographie Française* im September 1929, er halte die deutsch-französische Zusammenarbeit für außerordentlich wichtig. Zwar leide der französische Film an gewissen Mängeln, diese seien jedoch zu beheben, wobei die deutsche Technik unterstützend wirken könne. Er meinte weiter: „Andererseits weist der Franzose unleugbare Vorzüge auf, die ihn als Mitarbeiter sehr geeignet erscheinen lassen: Temperament, Schönheitssinn, Geschmack"[50]. Auch auf französischer Seite wurden die Argumente für eine deutsch-französische Zusammenarbeit begrüßt. So stimmte Marcel Colin-Reval nach einer Deutschlandreise in der *Cinématographie Française* der Ansicht des Leiters der Terra, Erich Morawsky, zu, von allen Ländern seien Deutschland und Frankreich am besten in der Lage, eine europäische Filmkunst zu schaffen. Deutschland habe „wunderbare Schauspieler, bemerkenswerte Techniker und erstrangige Regisseure"[51]. Dagegen besitze Frankreich künstlerischen Geschmack und sei in der Lage ein Fluidum zu kreieren, das universell in allen Ländern verständlich sei: „Frankreich hat Charme und

[48] Ibid. S. 55.

[49] Die ACE wurde im Mai 1926 in Paris gegründet. Das Aktienkapital betrug 2 Millionen Francs und befand sich zu 100 Prozent im Besitz der Ufa; die Anteile verteilten sich auf mehrere deutsche wie französische Treuhänder. Zu den Gründungs- und Gesellschaftsdaten der ACE siehe BA-KO, R109 I/515a, ACE, Bericht über das Geschäftsjahr 1935/36, Anlage 1.

[50] Georges EPSTEIN, Unterredung mit Generaldirektor Dr. Bausback, in: Cinématographie Française 413b (29. 9. 1926), zit. n. GOERGEN, Entente, S. 56; Bausback weilte anläßlich des Premier Congrès du Cinématographe in Paris.

[51] Marcel COLIN-REVAL, La nouvelle Politique du Cinéma allemand, in: Cinematographie Française 508 (28. 7. 1928), zit. n. GOERGEN, Entente, S. 58.

Esprit, Deutschland Dichter und Denker. Warum sollten die beiden Länder nicht zusammen wertvolle Filme herstellen"[52]?

Zur Zeit des Stummfilms bis etwa 1929 konnten die Sprachbarrieren ohne große Probleme durch Übersetzung der Zwischentitel überwunden werden. Regisseure und Stars drehten häufig im europäischen Ausland und es entstanden bereits etliche deutsch-französische Koproduktionen[53]. Der Regisseur Julien Duvivier drehte 1922 mit „L'Ouragon sur la montagne" die erste Koproduktion nach dem Kriege. In den Jahren 1926 bis 1928 erfuhr die deutsch-französische Zusammenarbeit mit fünf bis sechs Filmen pro Jahr einen Aufschwung. Für einige dieser Filme wurde ein deutsch-französisches Regisseur-Duo eingesetzt, an anderen waren deutsche und französische Produktionsfirmen, Darsteller und auch Techniker beteiligt. Schauspieler wie André Roanne, Charles Vanel, Françoise Rosay, Hans Albers und Käthe von Nagy spielten damals bereits in den Koproduktionen. 1928 drehte Jacques Feyder den Stummfilm „Thérèse Raquin" mit Gina Manès in den Studios der Ufa in Babelsberg. Die Motive für die deutsch-französischen Kooperationen waren wirtschaftlicher Natur. Die Amortisation der Filme im europäischen Ausland sollte so gesichert und die Produktionsrisiken verringert werden[54].

Mit der Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm seit 1929 veränderten sich die Bedingungen. Während der erstgenannte international gewesen war, ergab sich nun beim Tonfilm das Problem der Sprachbarriere. Bevor sich die Technik der Synchronisation durchsetzte, wurde unter anderem versucht, dieses Problem durch die Produktion mehrsprachiger Versionen zu lösen. Mehrere Belegschaften von Darstellern spielten hier Szene für Szene nacheinander in demselben Dekor und drehten verschiedensprachige Fassungen. In den Jahren 1929 bis 1931, den ersten Jahren des Tonfilms, wurden von deutschen Filmen vor allem auch französische und englische Versionen hergestellt. Die französischen stellten etwa zwei Drittel, die englischen ein Viertel aller Versionen dar. Bereits in der frühen Tonfilmzeit wurde also für einen Großteil der für den Export bestimmten deutschen Tonfilme jeweils auch

[52] Ibid.

[53] Im folgenden wird der Begriff der Koproduktion nicht nur für solche Filme verwendet, an denen eine deutsche und französische Produktionsfirma beteiligt war, sondern auch für Filme, die beispielsweise unter der Leitung eines deutsch-französischen Regisseur-Duos entstanden. Der Begriff soll hier sozusagen übergreifend als Sammelbegriff für die Produktionen dienen, die das Ergebnis der deutsch-französischen Filmkooperation bis Ende der dreißiger Jahre waren. Siehe auch Francis COURTADE, Die deutsch-französischen Koproduktionen, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 159–172, der den Begriff in diesem Sinne verwendet.

[54] COURTADE, Koproduktionen, S. 159; GOERGEN, Entente, S. 57f. Zu den kommerziellen Interessen des ansonsten Frankreich eher feindlich gesinnten Ufa-Vorstandes siehe Horst CLAUS, Anne JÄCKEL, UFA, Frankreich und Versionen. Das Beispiel „Der Kongreß tanzt", in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 141.

eine französische Version hergestellt, an denen französische Schauspieler, Regisseure, Drehbuchschreiber oder Produktionsfirmen beteiligt waren[55].

Von 1929 bis 1939 wurden insgesamt 1305 französische[56] Spielfilme hergestellt. Davon waren 186 deutsch-französische Koproduktionen, was rund 14 Prozent der gesamten Produktion ausmachte. Von diesen wurden 165 in zwei- oder mehreren Sprachversionen gedreht. Da die Filme zum großen Teil in den Studios der Ufa produziert wurden, waren die technischen Mitarbeiter fast immer Deutsche. Für die französischen Versionen übernahmen meist ein deutscher und ein französischer Regisseur die gemeinsame Leitung, wobei der Name des deutschen Kollegen im Vorspann der französischen Version mitunter in abgewandelter, französisch wirkender, Schreibweise auftauchte, so daß er als Franzose erschien. Zudem gab es Koproduktionen, für die ein Franzose oder Deutscher alleine verantwortlich zeichnete sowie einige wenige mit rein französischen oder deutschen Regisseur-Duos. Eine französische und eine deutsche Belegschaft an Darstellern spielte in demselben Dekor nacheinander Szene für Szene. 21 der genannten 186 Koproduktionen wurden in rein französischer Fassung unter Leitung eines französischen Regisseurs gedreht. An den deutsch-französischen Koproduktionen waren auf deutscher Seite vor allem die UFA-ACE mit 53 Filmen, die UFA allein mit 14, die ACE mit 12 eigenen Produktionen und die Tobis mit 9 Filmen beteiligt. Unter den französischen Firmen war vor allem Pathé-Nathan mit 13 Filmen vertreten[57].

Auf diese Weise entstanden Filme wie Max Ophüls „Liebelei" (1933) oder Georg Wilhelm Pabsts „Dreigroschenoper" („L'Opéra de quat'sous", 1930). In den Rollen von Polly, Jenny und Mackie waren in der deutschen Version Carola Neher, Lotte Lenya und Rudolf Forster und in der französischen Florelle, Margo Lion und Albert Préjean zu sehen. Weiter sind Pabsts „Die Herrin von Atlantis" („L'Alantide", 1932), Robert Siodmaks „Stürme der Leidenschaft" („Tumultes", 1931) mit Charles Boyer und Florelle sowie Emil Jannings und Anna Sten zu nennen. Jacques Feyder zeichnete zweimal für beide Versionen verantwortlich: 1935 für „La Kermesse héroïque" („Die klugen Frauen") und 1937 für „Les Gens du voyage" („Fahrendes Volk"), beide Versionen jeweils mit Françoise Rosay in der Hauptrolle. Es waren ferner so bekannte französische Regisseure wie Marc Allégret, Jean Grémillon, Henri-Georges Clouzot, Henri Decoin, Julien Duvivier, Marcel l'Herbier

[55] Joseph GARNCARZ, Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 130.

[56] Die Zeitgenossen waren sich angesichts der umfangreichen Mitarbeit französischer Künstler in deutschen Filmen nicht darüber einig nach welcher Definition ein Film französisch oder nicht französisch zu nennen war. Siehe zu dieser Diskussion AN, F60 303, Présidence du Conseil, Secrétariat général, Commission interministérielle de coordination des questions cinématographiques, Séance du 21 octobre 1938, Procès-Verbal, 21. 10. 1938.

[57] COURTADE, Koproduktionen, S. 159–168.

und Jean Boyer, die bei den deutsch-französischen Koproduktionen Regie führten. Weiter sicherten französische Darsteller wie Marie Bell, Danielle Darrieux, Edwige Feuillière, Annabella, Jean Murat, Henri Garat, Jean Gabin, Pierre Blanchar, Pierre Brasseur und Albert Préjean den Erfolg der Produktionen. Unter den deutschen Regisseuren befanden sich neben den genannten auch weitere Stars wie Robert Wiene und Fritz Lang; zu nennen sind weiterhin Carl Lamac, Reinhold Schünzel und Gerhard Lamprecht. Von den deutschen Schauspielern sind etwa Käthe von Nagy, Lilian Harvey, Brigitte Helm, Anny Ondra, Willy Fritsch, Hans Albers und Gustaf Gründgens hervorzuheben[58]. René Pithon weist im Hinblick auf diese enge deutsch-französische Zusammenarbeit zu Recht auf die daraus entstehenden Kontakte, Freundschaften oder auch Rivalitäten hin: „Ce sont donc des véritables équipes franco-allemandes qui se constituent, avec tous les réseaux d'amitié, de complicité et de rivalité que cela implique"[59].

Einige Namen der französischen Darsteller und Regisseure, die an den Koproduktionen der dreißiger Jahre mitwirkten, lassen sich später auch in den Produktionen der deutschen Continental Films wiederfinden, die im besetzten Frankreich einige der erfolgreichsten französischen Filme herstellen sollte. So wurde beispielsweise die Schauspielerin Danielle Darrieux zum Star mehrer Continental-Produktionen und Henri-Georges Clouzot schuf 1943 für die Continental seinen berühmten Film „Le Corbeau". Hingegen verbrachten Stars wie Michèle Morgan oder Jean Gabin die Okkupation im amerikanischen Exil und drehten dort Filme. Eine Kontinuität der deutsch-französischen Filmkontakte läßt sich jedoch auch an dem Beispiel Raoul Ploquins zeigen, der von 1933 bis 1939 Direktor der französischsprachigen Produktionen bei der Ufa in Berlin war. Während der Besatzungszeit wurde er zum Leiter des Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC), der staatlichen französischen Filmorganisation, die im Kontakt mit den Besatzungsbehörden eine zentrale Rolle spielen sollte[60].

In den ersten Jahren des Tonfilms gab es abgesehen von den Filmen in zwei oder mehreren Sprachversionen auch seltene Versuche, eine einzige mehrsprachige Fassung zu drehen, in der die Darsteller ihre Muttersprache sprachen und nur Vorspann und Titel in Deutschland und Frankreich unterschiedlich waren. Dies war der Fall bei Julien Duviviers „Hallo hallo – hier spricht Berlin!" („Allô? Berlin? Ici Paris!") von 1930/31. In der Komödie um Flirts zwischen Pariser Telefonistinnen und Berliner Telefonisten sprechen die Schauspieler jeweils ihre Landessprache und verstehen sich dennoch. Ebenso verständigen sich in Pabsts oben erwähntem Film „Kameradschaft" die französischen und deutschen Schauspieler jeweils in ihrer Mutterspra-

[58] Ibid. S. 168.
[59] Rémy PITHON, Cinéma français et cinéma allemand des années trente: de l'échange à l'exil, in: Entre Locarno, S. 589.
[60] Siehe Kapitel II. 2.1. der vorliegenden Untersuchung.

che[61]. Bereits seit 1929 wurden auch die ersten nachsynchronisierten Filmfassungen hergestellt. Obwohl dieses Verfahren in den folgenden Jahren vor allem in Amerika immer häufiger Verwendung fand, setzte man in Deutschland weiterhin auf die Mehrsprachenversionen. Die Vorteile der Herstellung von Sprachversionen gegenüber der Nachsynchronisation und den Untertitelungen lagen zunächst noch in ihrer größeren Akzeptanz beim Publikum. Die untertitelten Filme irritierten die Besucher der Filmtheater, weil sie an den fremden Sprachklang nicht gewöhnt waren und das Lesen der Titel sie ermüdete. Die nachsynchronisierten Filme hatten Akzeptanzprobleme, weil es dem Publikum anfangs noch schwerfiel, die geliehene Synchronstimme etwa eines bekannten Schauspielers mit dem im Film agierenden Schauspieler in Einklang zu bringen. Doch wurden die nachsynchronisierten Filme seit etwa 1933 mehr und mehr von den Zuschauern angenommen. Ein entscheidender Vorteil der Sprachversionen lag in der Besetzung mit nationalen Stars, die vom heimischen Publikum bevorzugt wurden. Die Mehrsprachenversionen berücksichtigten so nicht nur die Verschiedensprachigkeit des Publikums, sondern auch Unterschiede der europäischen Kulturen[62].

Auch aus diesem Grunde waren etwa die Ufa-ACE Filme wie „Die drei von der Tankstelle" (1930) von Wilhelm Thiele („Le Chemin du paradis", Max de Vaucorbeil) oder der von Erich Pommer produzierte „Der Kongreß tanzt" (1931), „Congress Dances", von Erik Charell („Le Congrès s'amuse", Jean Boyer) in ihren Versionen sehr erfolgreich[63]. In beiden Fällen spielte Lilian Harvey in allen Versionen die Hauptrolle. Ihr deutscher Partner Willy Fritsch wurde in der französischen und bei „Der Kongreß tanzt" auch in der englischen Fassung mit Henri Garat besetzt[64]. Für die französischen Zuschauer waren diese Produktionen französische Filme, in denen sie ihren Star Henri Garat wiederfanden und sich über den exotisch-charmanten Akzent Lilian Harveys amüsierten[65]. Und noch Jahre später gehörten die Lieder des Films wie „Avoir un bon copain" („Ein Freund, ein guter Freund"), „Serait-ce un rêve?" (Das gibt's nur einmal") oder „C'est nous les gars de la marine" („Das ist die Liebe der Matrosen") zum Repertoire französischer Chansons[66].

[61] COURTADE, Koproduktionen, S. 161.
[62] GARNCARZ, Entente, S. 130–134.
[63] BA-KO, R109 I/515a, ACE, Bericht über das Geschäftsjahr 1934/35, Anlage 6; laut Bericht der ACE erzielte der in Frankreich am 23. 1. 1931 angelaufene Film „Die Drei von der Tankstelle" mit 64 Kopien bis zum 31. Oktober 1935 einen Umsatz von nahezu 7 Millionen Francs; „Der Kongreß tanzt", am 4. 3. 1932 in Frankreich angelaufen, erzielte mit 57 Kopien etwa 5,5 Millionen Francs. Verglichen mit den übrigen aufgeführten Filmen waren dies die erfolgreichsten Produktionen.
[64] Zu diesem Star-Trio siehe auch Katja UHLENBROK, Verdoppelte Stars. Pendants in deutschen und französischen Versionen, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 155–159.
[65] PITHON, Cinéma français, S. 589.
[66] COURTADE, Koproduktionen, S. 169f.

Insbesondere der herausragende Erfolg von „Der Kongreß tanzt" bestärkte wohl die Ufa darin, auch weiterhin auf die Mehrsprachenversionen zu setzen. Der Film wurde in Babelsberg gedreht, jede Szene hintereinander jeweils in Deutsch, Französisch und Englisch gefilmt. Der Operetten- und Unterhaltungsfilm spielte zwar in der historischen Kulisse des Wiener Kongresses, war jedoch als leichte, unpolitische Unterhaltung gedacht. Im Mittelpunkt steht die Liebesgeschichte der Handschuhverkäuferin Christel, die vom Zaren Alexander I. incognito hofiert wird. Fürst Metternich versucht, durch Bälle und Amusement die zur Neuordnung Europas angereisten Verhandlungspartner abzulenken, um seine politischen Ziele durchzusetzen. Das Beispiel dieses Filmes zeigt, daß die verschiedenen Versionen zum Teil auch in klischeehafter Weise der Mentalität des jeweiligen Landes angepaßt wurden, wobei die Unterschiede innerhalb der Versionen aber vor allem von der Verschiedenheit der Darsteller herrührten. Während beispielsweise Fürst Metternich in der französischen Fassung – gespielt von Pierre Magnier – als älterer, den Frauen zugewandter Staatsmann, Charmeur und Genießer erscheint, wirkt der jüngere Metternich Conrad Veidts in der deutschen und englischen Fassung kühler und steifer, wenn auch nicht ohne Charme. Und während in der deutschen Fassung die Dienerschaft Metternichs in ihrem Aufenthaltsraum geordnet und diszipliniert nebeneinander sitzt, lümmelt sich in der französischen und englischen Fassung eine größere Anzahl von Dienern mit leicht vulgärem Einschlag in einem anders dekorierten Raum herum[67].

Trotz ihrer Vorteile konnten sich die Mehrsprachenversionen langfristig kommerziell im Gegensatz zur Nachsynchronisation nicht durchsetzen. Während die Tobis noch 1938 mit „Der Spieler" von Gerhard Lamprecht („Le Joueur", Louis Daquin) die letzte Zweisprachenversion in Deutsch und Französisch herstellte, ging die Ufa in Babelsberg dazu über, von 1936 bis 1939 für den französischen Markt rein französische Filme zu produzieren. Hierzu gehörten Filme wie „Pattes de mouche", „Gueule d'amour" und „L'Étrange Monsieur Victor" von Jean Grémillon, „Adrienne Lecouvreur"[68] von Marcel L'Herbier, „Un Mauvais garçon", „Noix de coco" und andere Werke von Jean Boyer sowie Filme von Serge de Poligny oder Max de Vaucorbeil. Etliche der französischen Regisseure wie Grémillon, Daquin und L'Herbier waren politisch eher dem linken Lager zuzuordnen. Französische Stars wie Michèle Morgan, Madeleine Renaud, Yvonne Printemps, Marie Bell, Edwige Feuillière, Viviane Romance, Raimu, Jean Gabin, Fernandel, Michel Simon, Pierre Fresnay, Jules Berry, Pierre Brasseur, Pierre Blanchar,

[67] CLAUS, JÄCKEL, Ufa, S. 149; zu den Unterschieden innerhalb der Mehrsprachenversionen siehe auch Uta BERG-GANSCHOW, Deutsch. Englisch. Französisch. in: Babelsberg. Ein Filmstudio 1912–1992. Redaktion: Helga BELACH und Wolfgang JACOBSEN, Berlin 1992, S. 169–174.

[68] Siehe dazu Marcel L'HERBIER, Adrienne Lecouvreur, in: BELACH, JACOBSEN, Babelsberg, S. 229–232; siehe auch L'HERBIER, La Tête, S. 265–267.

Francois Périer und andere spielten in diesen Produktionen, die das französische Publikum als französische Filme anerkannte. In Berlin entstand gleichsam eine kleine französische Filmkolonie[69]. Auch Marcel Carné und Jacques Prévert hatten bei der Ufa ursprünglich für die Herstellung von Carnés berühmtem Film „Le Quai des Brumes" (1938) einen Vertrag unterzeichnet. Laut Carné wurde das Drehbuch jedoch von der Ufa abgelehnt, weil es zu dekadent sei, sozialdemokratische Ideen beinhalte und eine zu negative Weltsicht vermittle. Die Ufa übertrug die Verträge Carnés und Préverts daraufhin der französischen Produktionsfirma des deutschen Emigranten Gregor Rabinowitsch. Gedreht wurde der Film in Frankreich[70]. Gleichwohl unterschieden sich laut Pithon die in Deutschland gedrehten französischen Filme nicht inhaltlich oder ideologisch von der übrigen französischen Produktion, sondern durch ihre bessere technische Qualität, beipielsweise in der Kameraführung, Beleuchtung und Tonqualität[71]. Hier ist anzumerken, daß im nationalsozialistischen Deutschland auch kein Interesse daran bestand, etwa französische Propagandafilme herzustellen, zumal laut Goebbels Propagandafilme vor allem für den inländischen Markt bestimmt waren.

Bis kurz vor Ausbruch des Krieges dauerte die deutsch-französische Zusammenarbeit im Filmbereich an. Die letzte Koproduktion der dreißiger Jahre, „L'Héritier de Mondésir" von Albert Valentin mit Fernandel und Jules Berry wurde 1939 gedreht[72]. Die deutsch-französischen Koproduktionen waren für die nationalsozialistische Filmexportpolitik in Europa insofern von Bedeutung, als die französischsprachigen Versionen aufgrund des positiveren Images der französischen Sprache helfen sollten, die Märkte der Balkanstaaten und Zentraleuropas zu erobern. Laut Francis Courtade war diese Politik ein erster Versuch der Deutschen gewesen, Europa zu unterwerfen[73]. Ferner wurden die rein französischsprachigen Produktionen der Ufa dazu benutzt, deutsche Filme in Belgien und Frankreich besser zu verkaufen, indem man sie parallel zu den synchronisierten deutschen Produktionen anbot[74].

Während einerseits französische Künstler bis 1939 nach Deutschland reisten, um dort an den deutsch-französischen Koproduktionen zu arbeiten, verließen andererseits nach 1933 vor allem jüdische deutsche Filmleute aus politischen Gründen ihr Land und begaben sich zunächst in das französische

69 PITHON, Cinéma français, S. 591 f.

70 Siehe dazu Aimez-vous Babelsberg?, Marcel CARNÉ im Gespräch mit Gerhard MIDDING und Robert MÜLLER, in: BELACH, JACOBSEN, Babelsberg, S. 223–228; in Frankreich wurde der Film 1939 ebenso wie Carnés „L'Hôtel du Nord" oder Jean Renoirs „La Bête humaine" nach Kriegsausbruch vom französischen Commissariat général à l'Information für zu deprimierend, morbide und unmoralisch erklärt; siehe PITHON, Cinéma français, S. 594.

71 PITHON, Cinéma français, S. 593–595.

72 COURTADE, Koproduktionen, S. 171.

73 Ibid. S. 167.

74 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 724.

Exil. Vor allem den Regisseuren, Drehbuchautoren und Kameramännern, die bereits vor 1933 an deutsch-französischen Koproduktionen gearbeitet hatten, gelang es relativ problemlos, auch in Frankreich zu arbeiten. So hatten Regisseure wie Robert Siodmak, Georg Wilhelm Pabst oder Ludwig Berger vor 1933 bereits bei der Herstellung von Zweisprachenversionen in Deutschland mit französischen Darstellern gearbeitet. Der gebürtige Saarländer Max Ophüls war in Frankreich rasch assimiliert und beantragte die französische Staatsbürgerschaft, die ihm 1938 verliehen wurde. Vor Kriegsausbruch drehten diese Regisseure ebenso wie Fritz Lang und Robert Wiene Filme im französischen Exil. Kameraleute wie Eugen Schüfftan, Kurt Kurant, Otto Heller und Franz Planer, Drehbuchautoren wie Max Kolpe, Hans Jacoby oder Hans Wilhelm arbeiteten in Frankreich, häufig auch unter einem Pseudonym oder mit französisch wirkendem Namen. Anderen jedoch gelang es aufgrund von Sprachschwierigkeiten, Antisemitismus oder Fremdenfeindlichkeit nicht, in Frankreich Fuß zu fassen. Für die Schauspieler war dies besonders schwierig. Ende der dreißiger Jahre wechselten viele der Künstler in das amerikanische oder englische Exil. Lang verließ Frankreich bereits 1935 und emigrierte nach Amerika, Siodmak tat dies erst im August 1939. Ophüls kämpfte nach Kriegsausbruch in der französischen Armee, flüchtete dann in die Schweiz und emigrierte 1941 in die USA[75].

Die deutschen Emigranten beeinflußten das französische Filmschaffen in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Mehr als die Regisseure haben hier die deutschen Kameraleute, der berühmteste von ihnen Eugen Schüfftan, das französische Kino – vor allem dessen Ästhetik – geprägt. Anstatt wie im realistischen amerikanisch-französischen Stil vor allem die Schauspieler in das rechte Licht zu rücken und auszuleuchten, spielte der deutsche Stil mehr mit Licht-Schatten-Effekten und Dekor, um dramaturgischen Konflikten Ausdruck zu verleihen. Statt der Schauspieler traten Stimmungen in den Vordergrund. Das physische Licht wurde, wie Schüfftans Schüler Henri Alekan bemerkt hat, durch ein psychologisches ersetzt. Schüfftan arbeitete in Frankreich mit Pabst, Ophüls, Siodmak und Berger sowie mit L'Herbier und Carné, der ihn für „Drôle de drame" (1937) und „Quai des Brumes" (1937) engagiert hatte. Aufgrund der Arbeit an dem letztgenannten Film nannte ihn Claude Vermorel einen Poeten des Nebels. Ophüls holte Schüfftan für alle seine zwischen 1935 und 1940 in Frankreich gedrehten Filme: „La Tendre ennemie" (1935), „Komedie om Geld" (1936), „Yoshiwara" (1937), „Werther"

[75] Zu dem Filmschaffen im Pariser Exil siehe Julia FRANKE, Paris – eine neue Heimat? Jüdische Emigranten aus Deutschland 1933–1939, Berlin 2000, S. 152–156; PITHON, Cinéma français, S. 595 f. Siehe auch Maria HILCHENBACH, Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933–1945, München 1982; Jan-Christopher HORAK, Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933, Münster 1984; DERS., Exilfilm, 1933–1945, in: Wolfgang JACOBSEN, Geschichte des deutschen Films, Stuttgart, Weimar 1993, S. 101–118; Thomas ELSAESSER, Die Inszenierung der Objekte, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 173–184.

(1938), „Sans lendemain" (1939) und „De Mayerling à Sarajevo" (1940). Laut Philippe Roger waren diese fünf Filme „der Höhepunkt des deutschen Lichts im französischen Kino"[76].

Nicht nur für die Intensität der deutsch-französischen Filmkooperation, sondern auch für den Austausch von Filmen bedeutete das Jahr 1933 keinen abrupten Einschnitt. Zwischen beiden Ländern gab es bis 1939 regelmäßige Filmabkommen über eine Kontingentierung der aus dem Nachbarland eingeführten Filme, wobei in Frankreich immer wieder das Ungleichgewicht dieses Austauschs beklagt wurde[77]. Seit 1930 wurden gemäß eines Kontingentierungsabkommens in Deutschland gedrehte französische Versionen genauso behandelt wie französische inländische Produktionen. Dasselbe galt auch für in Frankreich gedrehte deutsche Versionen. Bei den in Frankreich importierten sogenannten deutschen Filmen handelte es sich also zum Teil um deutsch-französische Koproduktionen, was das Ungleichgewicht verstärkte. Beispielsweise waren von den 40 in Frankreich eingeführten deutschen Filmen im ersten Halbjahr des Jahres 1933 9 Filme in französischer Sprache in Deutschland hergestellt, 12 waren deutsche Filme in synchronisierter französischer Fassung und 19 waren deutsche Filme in Originalversion[78]. Von den 60 im Jahre 1935 importierten deutschen Filmen waren 13 in französischer Sprache in Deutschland gedreht worden, 32 Filme wurden in deutscher Originalversion und 15 in französisch synchronisierter Fassung vertrieben[79]. Der oben bereits angeführte Artikel des *Ecran Lyonnais* vom Juni 1933 nannte beispielsweise als Argument gegen den Boykott deutscher Filme, der französische Filmmarkt sei zum Teil auf den Import deutscher Filme angewiesen. Auf dem französischen Filmmarkt wurden demnach etwa 500 bis 600 Filme pro Jahr benötigt, um alle Lichtspieltheater zu versorgen. Die französische Produktion umfaßte jedoch maximal 150 Filme, aus Amerika wurden etwa 200 importiert. Um den Bedarf an weiteren 150 Filmen zu decken, konnte nur schwer auf die deutschen Produktionen verzichtet wer-

[76] Philippe ROGER, Zwischen Licht und Schatten: Das deutsche Licht im französischen Kino, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 117–150, hier S. 126. Der französische Kameramann und Schüler Schüfftans Henri Alekan, der von den vierziger bis achtziger Jahren mit Regisseuren wie Jean Cocteau, René Clément, Yves Allégret, Abel Gance, Marcel Carné, Peter Ustinov, Terence Young, Raul Ruiz oder Wim Wenders arbeitete, setzte Schüfftans Werk gleichsam bis in die achtziger Jahre hinein fort.

[77] Siehe beispielsweise AN, F60 302, Présidence du Conseil, Ministre de la Défense nationale et de la guerre an Ministre des Affaires étrangères, 30. 1. 1939; Zeitungsausschnitt, Henri PAQUET, L'accord cinématographique franco-allemand, 1939, ohne Angabe von Datum und Namen der Zeitung.

[78] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, L'Importation des Films Allemands en France, in: Comœdia, 20. 7. 1933.

[79] Commission consultative des dommages et des réparations (CCDR), L'Emprise allemande sur la pensée française, monographies, spectacles, cinéma, Paris 1947, siehe Cinéma, S. 14. Zu den deutsch-französischen Koproduktionen siehe COURTADE, Koproduktionen, S. 159–172; GARNCARZ, Entente, S. 127–140; PITHON, Cinéma français, S. 587–600.

den. Umgekehrt schien Deutschland allerdings auch ohne französische Filme den eigenen Markt versorgen zu können. Der deutsche Filmmarkt benötigte nur 200 bis 225 Filme pro Jahr, drei Viertel davon produzierte Deutschland selbst, hinzu kam ein Kontingent amerikanischer Filme[80].

Im Juli 1933 schrieb die tendenziell eher deutschfreundlich gesinnte Zeitung *Comœdia*, im ersten Halbjahr des Jahres 1933 seien 40 deutsche Filme importiert worden. Außerdem lägen für 1933/34 weitere 47 Filme zur Kontrolle bei der französischen Zensurkommission, der Commission de contrôle des films cinématographiques (CCFC). Angesichts dieser Zahlen könne man nicht sagen, die deutsch-französischen Filmbeziehungen seien schlecht[81]. Tatsächlich waren im Jahre 1934 in französischen Filmtheatern weiterhin 45 deutsche, 220 amerikanische, 29 englische und 4 italienische Filme zu sehen. Im Jahre 1935 erreichte die Einfuhr deutscher Filme nach 1933 mit 60 ihren Höhepunkt und nahm in der Folge kontinuierlich ab. 1936 waren es noch 41, 1937 31, 1938 26, 1939 10 und im ersten Halbjahr 1940 noch 4 deutsche Spielfilme, die in Frankreich zu sehen waren. Zwischen 1934 und 1938 wurden im Jahr durchschnittlich 118 französische Filme produziert, die neu auf den Markt kamen[82]. Das Filmangebot im Frankreich der dreißiger Jahre war also vor allem durch amerikanische Importe und inländische Filme bestimmt, während deutsche Produktionen immerhin den zweithöchsten Anteil an ausländischen Filmen darstellten. Diese Stellung konnte der deutsche Film auch trotz wiederholter Boykottmaßnahmen noch relativ gut halten[83]. Umgekehrt waren beispielsweise 1932 nur 13 französische Filme auf dem deutschen Filmmarkt erlaubt gewesen, was deutlich zeigte, daß die Gegenseitigkeit des deutsch-französischen Filmaustauschs fehlte[84]. Auch in den Filmtheatern des Dritten Reiches wurden weniger französische Spielfilme als deutsche Filme in Frankreich gezeigt. So konnte das deutsche Publikum zwischen 1933 und 1938 durchschnittlich etwa zwischen acht und zehn französische Filme sehen[85].

Ursache hierfür war unter anderem die geringere Produktion an französischen Filmen. Die Lage der französischen Filmindustrie während der dreißiger Jahre war schwierig. Zum einen befand sich die gesamte französische

[80] Die Anzahl amerikanischer Filme auf dem deutschen Markt nahm zwar nach 1933 langsam ab, ein Einschnitt war jedoch erst 1939 zu beobachten; siehe dazu DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 820–827.

[81] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, L'Importation des films allemands en France, in: Comœdia, 20. 7. 1933.

[82] CCDR, L'Emprise, Cinéma, S. 12, Tabelle III; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 290, Anm. 6.

[83] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 724.

[84] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, Saint-Maffre, Faut-il importer les films allemands, in: L'Ecran Lyonnais, 16. 6. 1933.

[85] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 816; in dem Zeitraum 1933–1938 nahm insgesamt der Anteil ausländischer Filme am deutschen Markt weiter ab; diese Tendenz verstärkte sich aber vor allem erst nach Ausbruch des Krieges 1939, siehe dazu S. 814.

Industrie in einer Wirtschaftskrise, zum anderen lag die Ursache auch in strukturellen Problemen der Filmbranche in Frankreich, die laut Ginette Vincendeau als „archaisches, tief gespaltenes und zerrüttetes Verlustunternehmen“[86] zu bezeichnen war. In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre gerieten die beiden marktbeherrschenden französischen Filmfirmen, Pathé-Nathan und Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA) in schwerwiegende finanzielle Schwierigkeiten. In der Folge entstanden eine Vielzahl kleiner, zum Teil unseriöser Produktionsfirmen, die sich einen harten Konkurrenzkampf lieferten und deren Lebensdauer nur sehr kurz war – etwa 50 bis 80 Firmen gingen pro Jahr in Konkurs. Die französische Filmindustrie litt also unter einer Krise der eigenen Produktion sowie unter der ausländischen Konkurrenz, insbesondere der amerikanischen. Zudem waren die Bedingungen der etwa zehntausend in der Filmbranche beschäftigten Mitarbeiter finanziell und im Hinblick auf ihre soziale Absicherung sehr schlecht. Im Mai 1934 demonstrierten Arbeiter der Filmindustrie auf den Straßen mit Spruchbändern, die diesen Zustand anprangerten und die Franzosen dazu aufforderten, das Kino ihres Landes zu retten. Die eigene prekäre Lage führte auch zu Fremdenfeindlichkeit und die ausländischen Emigranten wurden nicht immer freundlich in der Branche begrüßt. Aufgrund der Krise des französischen Films beschäftigten sich in der zweiten Hälfe der dreißiger Jahre verstärkt Regierungs- und Parlamentskommissionen mit diesem Problem. 1937 warnte der Erziehungsminister Jean Zay, das französische Kino liege im Sterben. Die Frage einer Neuordnung der französischen Filmbranche wurde jedoch vor Eintritt Frankreichs in den Krieg im September 1939 nicht mehr geklärt[87].

Die Krise des französischen Films war also zu einer gängigen Klage der Zeitgenossen geworden. Vor diesem Hintergrund sind auch die umfangreichen Artikel über die deutsche Filmwirtschaft zu sehen, die im September 1933 von der französischen Zeitschrift *Comœdia* veröffentlicht wurden. Ihr Direktor, Jean de Rovéra, hatte eine französische Persönlichkeit, deren Name den Lesern vorenthalten wurde, für einen Monat nach Berlin entsandt, um die Neuordnung des Filmwesens im nationalsozialistischen Deutschland zu analysieren. Der Korrespondent, wurde als Filmexperte mit perfekter Kenntnis der finanziellen, ökonomischen und künstlerischen deutsch-französischen Beziehungen vorgestellt. In Berlin hatte ihn der französische Botschafter André François-Poncet empfangen und unterstützt. Die Ergebnisse dieser aufwendigen Untersuchung veröffentlichte die *Comœdia* am 11. September in zwei umfangreichen Berichten[88]. Zusätzlich verfaßte de Rovéra

[86] Ginette VINCENDEAU, Die französische Filmindustrie in den Dreißigerjahren, in: HURST, GASSEN, S. 151 f.

[87] Siehe dazu allg. VINCENDEAU, Die französische Filmindustrie, S. 151–158. Siehe auch BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 12–20.

[88] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, Comment le film allemand assure sa défense sur le marché allemand et son développement sur les marchés extérieurs, in: Comœdia, 11. 9. 1933;

einen einleitenden Artikel zu dieser Studie. Der Titel zu seiner Einleitung verdeutlichte den Zweck der Studie: „Un exemple à suivre. Une leçon à méditer. La France saura-t-elle s'inspirer de ce qui se fait dans les autres pays pour réaliser les réformes vitales qui seules sauveront le cinéma français"[89]? De Rovéra übte Kritik am französischen Filmwesen und betonte, es müsse untersucht werden, welche Neuerungen aus Deutschland es wert wären, auch für Frankreich – in modifizierter Form – übernommen zu werden. Die Neuordnung des deutschen Filmwesens wurde gleichsam als Vorbild dargestellt, wenn de Rovéra dies auch verständlicherweise mit einiger Vorsicht formulierte. Er betonte, die Nationalsozialisten seien fähig, die Massen zu beeinflussen und würden deswegen täglich mehr Zustimmung auch in den Kreisen finden, die ihnen lange feindlich gegenüberzustehen schienen. Der Film und das Radio, so de Rovéra, gehörten zu den wichtigsten Anliegen der neuen nationalsozialistischen Regierung. Beide Bereiche würden staatlich subventioniert, mobilisiert und unterstützt: „L'Allemagne dispose, en effet, d'un ministère de la propagande et c'est, constatons le, avec l'Italie et la Russie, le seul pays qui, dans ce domaine, ne craint pas de donner leurs noms à des activités indispensables à la vie d'une grande nation"[90]. In seinem Vergleich zwischen der deutschen und französischen Organisation des Filmwesens, der zugunsten der deutschen ausfiel, betonte de Rovéra die ordnende Rolle der deutschen Filmkammer für die gesamte Filmbranche. In Deutschland herrsche zwar ein diktatorisches Regime, das die Macht zur Durchsetzung rigoroser Maßnahmen besitze, doch solle auch Frankreich über die Effektivität dieser Ideen nachdenken und sie eventuell – an die französischen Verhältnisse angepaßt – übernehmen. Als Argument führte er an, daß die Ziele und Interessen des Staates in Deutschland wie Frankreich dieselben seien: die Gesundheit der Filmwirtschaft, die Protektion und die Entwicklungsmöglichkeiten des nationalen Films[91].

Dem einleitenden Artikel de Rovéras folgte eine zweiseitige gewissenhaft-technokratische Analyse zur Neuordnung des deutschen Filmwesens, über die Gesetzgebung zur Gründung der Reichsfilmkammer und der Filmkredit-Bank[92]. In einem dritten Artikel zog der Korrespondent Schlußfolgerungen aus seiner Studie[93]. Er beschrieb darin vorab die Krise der deutschen Filmwirtschaft, hervorgerufen durch die Wirtschaftskrise und die internationalen Reaktionen auf das Hitler-Regime. Diese Krise hatte seiner Ansicht nach eine

ibid. Conclusions d'une enquête. Tandis que partout à l'étranger le cinéma se réorganise serons-nous seuls à ne rien faire?

[89] Ibid. Un exemple à suivre. Une leçon à méditer, in: Comœdia, 11. 9. 1933.

[90] Ibid.

[91] Ibid.

[92] Ibid. Comment le film allemand assure sa défense sur le marché allemand et son développement sur les marchés extérieurs, in: Comœdia, 11. 9. 1933.

[93] Ibid. Conclusions d'une enquête. Tandis que partout à l'étranger le cinéma se réorganise serons-nous seuls à ne rien faire? in: Comœdia, 11. 9. 1933.

Neuordnung des Filmwesens in Deutschland unumgänglich gemacht. Der Autor betonte, bewußt die Ziele der deutschen Propaganda ausblenden zu wollen und die Neuordnung des Filmwesens allein auf der organisatorischen Ebene analysieren zu wollen. Sowohl in der Filmkammer als auch in der Filmkredit-Bank sah er wertvolle Instrumente zur Organisation des Filmwesens. Zwar dürfe man in Frankreich nicht die gleichen Maßnahmen ergreifen, aber vielleicht könnten ähnliche Methoden der französischen Filmbranche nutzbar gemacht werden. Der französische Staat dürfe angesichts der Krise des französischen Films die Bedürfnisse der Filmindustrie nicht mehr ignorieren. Er betonte, daß auch andere Länder wie etwa Italien eine ähnliche Politik im Filmbereich verfolgten. Nur die Franzosen schliefen noch: „Les uns attendent le salut de contingentements draconiens; les autres souhaitent d'hyperboliques crédits; et le cinéma français qui fut le premier au monde, est à bout de souffle"[94].

Der französische Staat versuchte in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre verstärkt, die französische Filmbranche umzustrukturieren bzw. zu reorganisieren. Im Rahmen einer dieser Initiativen erhielt Guy de Carmoy 1936 vom französischen Finanzministerium die Aufgabe, eine Studie über den gegenwärtigen Zustand der Branche sowie Vorschläge zur Verbesserung der Situation zu machen. Obgleich seine Kritik teils als unberechtigt zurückgewiesen wurde, erhielt er für seine Studie grundsätzlich viel Lob[95]. Unter seinen Reformvorschlägen war auch die Gründung einer der Reichsfilmkammer in ihrer Struktur ähnlichen Berufsorganisation, in der sämtliche Zweige der Filmindustrie vertreten sein sollten. Verwirklicht wurde die Neuordnung des französischen Filmwesens erst während der Okkupation, was aus Gründen der Kontrolle auch im Interesse der Besatzungsmacht lag. Es war Guy de Carmoy, der 1940 von Pierre Laval mit dieser Aufgabe betraut wurde[96].

Die geringe Zahl der französischen Filme in deutschen Filmtheatern hatte jedoch auch andere Ursachen als die Krise der französischen Produktion. Grundsätzlich ergriff das RMVP rasch Maßnahmen, um das Kontingent der importierten ausländischen Filme zu verringern. Zudem wurde Frankreich

[94] Ibid. Eine andere Zeitung, der Courrier Cinématographique, setzte sich in einer Ausgabe mit diesem Comœdia-Artikel intensiv auseinander und befürwortete grundsätzlich dessen Richtung. Der Artikel betont, das Talent des Dr. Goebbels, könne nur gelobt werden; AN, F60 302, Présidence du Conseil, Cinématographe, Questions Internationales, Zeitungsausschnitt, Le cinéma allemand vient d'être doté d'un statut artistique, financier et d'un programme social, in: Le Courrier Cinématographique, November 1933.

[95] AN, F 60 303, Présidence du Conseil, Conseil national économique, l'industrie cinématographique, Conclusions adoptées par le Conseil national économique dans sa session du 17. 7. 1936 et rapport presenté par M. de Carmoy, inspecteur des finances; ibid. Fédération des Chambres syndicales de la Cinématographie française an Secrétariat général du conseil national économique, 19. 6. 1936.

[96] Interview mit Guy de Carmoy, Fontainebleau, 1. 7. 1992; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 35f.

nach wie vor als wichtiger Konkurrent gesehen und beim Ankauf französischer Filme für den deutschen Markt spielten auch deren Inhalte eine Rolle. Bevorzugt wurden Filme, die eine kritische Darstellung der französischen Gesellschaft lieferten, wie beispielsweise Sacha Guitrys „Le Roman d'un tricheur" (1936), in dem ein kleiner Junge einige Pfennige klaut, zur Strafe nicht am Abendessen teilnehmen darf und als einziges Mitglied der Familie dem Tode entrinnt, weil das Essen vergiftete Pilze enthält. Der Junge sieht darin ein Zeichen des Schicksals und beschließt, professioneller Betrüger zu werden. Ein anderes Beispiel ist Léonide Moguys „Prison sans barraux" (1938), der in einer sogenannten Besserungsanstalt für junge Frauen spielt und im Deutschen den Titel „Unruhe im Mädchenpensionat" trägt[97].

Bei den deutschen Filmen, die während der dreißiger Jahre nach Frankreich exportiert wurden, handelte es sich zum großen Teil um leichte Unterhaltungsware, insbesondere bis Mitte der dreißiger Jahre um deutsche Musikfilme, die besonders erfolgreich waren[98]. Nach Goebbels sollten Propagandafilme vor allem für das Inland und nicht für den Export hergestellt werden. Der *Ecran Lyonnais* führte dies übrigens als weiteres Argument gegen den Boykott deutscher Filme an und konstatierte: „le national-socialisme ne peut être un article d'exportation"[99]. Gleichwohl enthalten etwa die Akten der Deutschen Botschaft in Paris einige wenige Vorgänge zu Unruhen in französischen Filmtheatern bei Vorführungen propagandistischer deutscher Spielfilme, die von der französischen Zensurkommission zugelassen worden waren. So protestierten im Oktober 1934 die Anhänger der kommunistischen Front Commun mit Flugblättern gegen die Vorführung des deutschen Filmes „Au bout du monde"[100]. Es handelte sich hier um die französische Version von Gustav Ucickys Film „Flüchtlinge" (1933) mit Hans Albers und Käthe von Nagy, für die neben Ucicky der französische Regisseur Henri Chomette verantwortlich zeichnete. In der französischen Version spielte Pierre Blanchar neben Käthe von Nagy. Dieser stark politisch und propagandistisch wirkende Film wurde am 1. Mai 1934 in Deutschland mit dem Staatspreis ausgezeichnet und in das private Filmarchiv Hitlers auf dem Berghof aufgenommen, was für einen Film als besondere Anerkennung galt[101]. In dem dramatischen Abenteuerfilm, der während der Kämpfe um die mandschurische Hafenstadt Charbin (1928) spielt, führt ein deutscher Instrukteur vor den Sowjetrussen geflohene Wolgadeutsche auf den Weg nach

[97] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 838–840.
[98] Siehe beispielsweise die Auflistung der in Frankreich von der ACE vertriebenen deutschen Filme in BA-KO, R109 I/515a, ACE, Bericht über das Geschäftsjahr 1934/35, Anlage 6.
[99] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, Saint-Maffre, Faut-il importer les films allemands, in: L'Ecran Lyonnais, 16. 6. 1933.
[100] PA-AA, 2282, V11, Bd. 6, Kommunistisches Flugblatt, Au bout du monde, Film de propagande national-socialiste, Oktober 1934.
[101] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 632.

Deutschland. Im nationalsozialistischen Sinne ist der Film anti-sowjetisch, macht sich über den Völkerbund lustig und verherrlicht das Führerprinzip und die Bindung an Blut und Boden. Das kommunistische Flugblatt, das die Zuschauer zum Boykott des Filmes aufrief, war mit den Worten „Artistes, Ecrivains Revolutionnaires, et Amis de l'Union Soviétique"[102] überschrieben. Darin hieß es, der nationalsozialistische Propagandafilm wolle auf einen anti-sowjetischen Kreuzzug vorbereiten. Der provokative und infame Film sei ein Vorspiel zum Weltkrieg und dürfe angesichts des französisch-sowjetischen Nichtangriffspaktes nicht weiter in französischen Filmtheatern gezeigt werden.

Die Pariser ACE, die den Vertrieb des Filmes übernommen hatte, unterrichtete die Ufa am 9. Oktober 1934 über den Protest. Sie betonte, da die kommunistische Partei Frankreichs sich vor einigen Monaten mit der sozialistischen Partei zur Front Commun zusammengeschlossen habe, handle es sich hier um eine große Gruppe. Der Film war in der ersten Woche in mehreren größeren Filmtheatern angelaufen, in denen die Flugblätter verteilt worden waren. Die ACE rechnete jedoch bei zukünftigen Aufführungen in den Pariser Vororten sogar mit Demonstrationen, weil die dortige Bevölkerung vorwiegend aus kommunistisch orientierten Arbeitern bestand. Ein Eingreifen der französischen Polizeipräfektur hielt die ACE für sinnlos, weil dadurch ein Vertrieb des Filmes in ganz Frankreich behindert würde. Ihr französischer Anwalt erwog lediglich, die Druckerei, die das Flugblatt gedruckt hatte, zu verklagen[103]. Aufgrund des Berichtes der ACE wies das RMVP die Deutsche Botschaft in Paris schriftlich an, ein Verbot des Filmes durch die Polizeipräfektur unbedingt zu verhindern[104]. Schließlich zeigte die ACE den Film lediglich in den besonders kommunistisch geprägten Pariser Stadtvierteln wie Belleville und Saint Denis nicht[105]. Die in Frankreich am 5. Oktober 1934 angelaufene Produktion erzielte mit einer Anzahl von 40 Kopien bis zum 31. Oktober 1935 einen Umsatz von etwa einer Millionen Francs. Verglichen mit den Umsätzen der anderen aufgeführten Filme entsprach dies einem durchschnittlich guten Umsatz[106]. Der offenbar punktuelle Protest hatte also keine wesentlichen Auswirkungen auf den Vertrieb des Filmes in Frankreich gehabt.

Weitaus weniger erfolgreich war ein anderer Film von Ucicky, „Morgenrot" (1933), der ab Februar 1935 in Paris gezeigt wurde. Die in den letzten Monaten der Weimarer Republik gedrehte Ufa-Produktion war in Berlin in Gegenwart von Hitler und Goebbels angelaufen. Der Film mit Rudolf For-

[102] PA-AA, 2282, V11, Bd. 6, Kommunistisches Flugblatt, Au bout du monde, Film de propagande national-socialiste, Oktober 1934.
[103] Ibid. ACE, Schmidt und Ehrt an Ufa, Abschrift, Betr.: Au Bout du Monde, Paris 9. 10. 1934.
[104] Ibid. RMVP an DBP, Betr.: Ufa-Film „Flüchtlinge", 25. 10. 1934.
[105] Ibid. DBP, Kühn an RMVP, Betr.: Ufa-Film „Flüchtlinge", 9. 11. 1934.
[106] BA-KO, R109 I/515a, ACE, Bericht über das Geschäftsjahr 1934/35, Anlage 6.

ster, Fritz Genschow und Adele Sandrock hatte den Untergang eines deutschen U-Bootes und dessen Besatzung im Ersten Weltkrieg zum Thema, verherrlichte das Führertum, die Vaterlandsliebe und den Heldentod. So sagte etwa der Kommandant zu seiner Besatzung während des Sinkens des Bootes: „Zu leben verstehen wir Deutschen vielleicht schlecht, aber sterben können wir fabelhaft"[107]! Die Deutsche Botschaft berichtete an das AA über die Rezeption des Filmes in Paris: „Seine künstlerischen und technischen Qualitäten sind von der Kritik anerkannt worden, die Opportunität der Vorführung ist indessen vielfach in Frage gestellt worden; teils aus Voreingenommenheit, teils aus grundsätzlicher Abneigung gegen Kriegsfilme"[108]. Dem Film werde deshalb keine lange Laufzeit vorausgesagt. Als Beleg fügte Kühn Kritiken von Pariser Zeitungen bei[109]. Aus einem Bericht der ACE geht hervor, daß der Film lediglich mit 2 Kopien lief und bis 31. Oktober 1935 einen Umsatz von knapp 4000 Francs erzielte[110]. Die von Kühn so vorsichtig beschriebene ablehnende Haltung der Pariser Presse bezog sich vor allem auf deutsche Kriegsfilme, die, wie die angeführten Beispiele zeigen, aufgrund ihres militaristischen Themas in Frankreich auf Ablehnung stießen.

Im Gegensatz hierzu hatten Filme von Leni Riefenstahl in Frankreich eine positive Resonanz. 1937 wurde der Parteitagsfilm „Triumph des Willens" (1935) auf der Pariser Weltausstellung gezeigt und die Regisseurin erhielt hierfür den Grand Prix de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques, der ihr von Ministerpräsident Edouard Daladier überreicht wurde. Angeblich sollen die Franzosen den Film begeistert aufgenommen haben[111]. Gleichwohl gab es auch negative Zwischenfälle. Während eines Empfangs im deutschen Pavillon am 5. Juli 1937 machte Pathé Cinéma Wochenschau-Aufnahmen und lud Leni Riefenstahl ein, sich diese am darauffolgenden Tag als Ehrengast in den Studios von Pathé anzusehen. Nach dieser Vorführung besichtigte die Regisseurin die Studios und sah bei Dreharbeiten eines Filmes zu. Als diese jedoch beendet waren, streckten plötzlich einige Kameramänner und Techniker Leni Riefenstahl ihre Fäuste entgegen und sangen die Internationale. Auf die Entschuldigung eines Mitarbeiters von Pathé Cinéma

[107] Lexikon des internationalen Films, CD-ROM, hg. vom KATHOLISCHEN INSTITUT FÜR MEDIENINFORMATION u. a., München 1999.
[108] PA-AA, 2282, V11, Bd. 6, DBP, Kühn, an AA, Betr.: „Morgenrot", 2. 2. 1935.
[109] Ibid.
[110] BA-KO, R109 I/515a, ACE, Bericht über das Geschäftsjahr 1934/35, Anlage 6; in der Filmliste ist der Film handschriftlich mit einem Fragezeichen und der Anmerkung „Wegen Kopienzahl sprechen!" versehen.
[111] Parteitag-Film in Paris, Begeisterte Aufnahme von Triumph des Willens, Film Kurier, Nr. 153, 5. 7. 1937; zit. n. Leni Riefenstahl, hg.vom FILMMUSEUM POTSDAM, Berlin 1999, S. 230. Goebbels brachte auf der Pariser Weltausstellung einen weiteren deutschen Film zur Uraufführung. Es war „Patrioten" (1937) von Karl Ritter mit Musik von Theo Mackeben. Der Film, in den eine deutsch-französische Liebesgeschichte eingeflochten war, bildete eine positive Selbstdarstellung des nationalsozialistischen Deutschland und sollte dem Ausland den angeblichen Willen des Reiches zur Völkerverständigung vermitteln; siehe KANZOG, Staatspolitisch, S. 162–171.

hin soll sie geantwortet haben: „Das macht nichts. Ich merke, daß die Chefs keine Autorität gegenüber ihren Arbeitern haben"[112]. Ihren deutschen Begleitern raunte sie jedoch zu, sie habe Angst gehabt. Eine Pariser Zeitung schrieb einen Tag später empört, die unhöflichen Herren hätten sicher vergessen, das die Besucherin eine Frau und eine Künstlerin sei[113]. „Triumph des Willens" war vor der Weltausstellung grundsätzlich für den Export nach Frankreich und generell ins Ausland, verboten und wurde lediglich einzelnen Gesandtschaften für eingeschränkte Vorführzwecke zur Verfügung gestellt. Als im Februar 1936 ein Vertreter der ACE in Paris Vorführungen des Films vor Filmklubs der französischen Provinz anregte, lehnte das RMVP diesen Vorschlag ab, mit der Begründung, derartige Veranstaltungen entsprächen nicht „der Anordnung des Führers und Reichskanzlers über die Vorführung des Films"[114]. Zudem stehe keine Kopie zur Verfügung, die für längere Zeit entbehrt werden könne. Offenbar gelangte trotzdem eine Kopie des Filmes im Sommer 1936 zur ACE nach Paris. Das RMVP forderte mehrfach deren Rücksendung an die Auslandsabteilung des Lichtbilddienstes, weil der Film für das Ausland verboten war und die Kopie der Gesandtschaft in Luxemburg zugänglich gemacht werden sollte[115]. Nach der Premiere von Leni Riefenstahls Olympia-Filmen am 20. April 1938, Hitlers 49. Geburtstag, im Berliner Ufa-Palast am Zoo, unternahm die Regisseurin eine Europa-Tournee. In Paris lief der erste Teil, „Fest der Völker", im Juli 1938 an. Zunächst war eine Galavorstellung für den 15. Juli geplant, doch befürchtete die Deutsche Botschaft zunächst, aufgrund des Termins – nur einen Tag nach den jährlichen Feierlichkeiten des 14. Juli – einen zu schwachen Besuch der einzuladenden Gäste der Pariser Gesellschaft, d.h. der Persönlichkeiten aus den Bereichen des Sports, des Films, der Wissenschaft und Politik[116]. Die Galavorstellung fand schließlich trotzdem im Juli in Anwesenheit Leni Riefenstahls statt. Das Pariser Publikum soll die Regisseurin stürmisch gefeiert haben[117].

Während in französischen Kinos gegen propagandistische deutsche Kriegsfilme protestiert wurde, beschwerte sich die Deutsche Botschaft im Gegenzug beim französischen Außenministerium über die Vorführung sogenannter Hetzfilme – gemeint waren Filme, die ein negatives Bild von Deutschland und den Deutschen zeichneten. Im Januar 1934 lief in Paris der amerikanische Film „Captured" (1933) von Roy Del Ruth an, der in einem deutschen Kriegsgefangenenlager während des Ersten Weltkriegs spielt. Der

112 AN, F60/302, Présidence du Conseil, Secretariat général, Note pour M. le Président du Conseil, 6. 7. 1937; Zeitungsausschnitt „Courtoisie", 7. 7. 1937.
113 Ibid.
114 PA-AA, 2283, V11, Bd. 7, RMVP, Seeger an DBP, Betr.: Triumph des Willens, Berlin 20. 2. 1936.
115 Ibid. ACE, Schmolz an DBP, 8. 10. 1936.
116 PA-AA, R 61263, Kult.Gen., AA, Telefonat der Deutschen Botschaft in Paris am 5. Juli 1938, 11.05 Uhr, ohne Datum und Autor.
117 Oswald ITEN, Schwarzer Sudan, Kreuzlingen 1978, S. 288; Leni Riefenstahl, S. 74, 237.

britische Offizier Fred Allison (Leslie Howard) ist seit längerer Zeit gefangen und hat zu Hause seine frisch angetraute Ehefrau Monica (Margaret Lindsay) zurücklassen müssen. In das Lager kommt auch sein alter Freund Jack Digby (Douglas Fairbanks Jr.), der während Allisons Abwesenheit ein Liebesverhältnis zu Monica eingegangen ist. Das Gefangenenlager, die Grausamkeiten eines deutschen Kommandanten sowie die Ausbruchsversuche bilden vor allem den Rahmen für eine Geschichte um Liebe, Eifersucht und Kameradschaft der beiden Kontrahenten. Die Person des deutschen Lagerkommandanten Carl Erlich (Paul Lukas), der in Oxford studiert hat und im Lager seinen grausamen Vorgänger ersetzt, ist eher positiv gezeichnet[118]. Die Deutsche Botschaft legte erst vier Monate nach Anlaufen des Filmes Beschwerde gegen ihn beim Service des Œuvres françaises à l'Etranger des französischen Außenministeriums ein. Als Argument für seine Zulassung führte dieser an, nur das erste Drittel des Films werde durch die Brutalitäten eines deutschen Kommandanten beherrscht. Im Rest des Films spiele dagegen ein sympathischer deutscher Lagerkommandant eine Hauptrolle. Daraufhin verlangte die Deutsche Botschaft, der Film solle fortan in Frankreich unter Auslassung seines ersten Drittels gezeigt werden[119]. Dieser absurd erscheinende Vorschlag zeigt die Unbeholfenheit der Deutschen Botschaft. So wurde sie denn auch vom AA angewiesen, ein Verbot des gesamten Films zu beantragen. Die französische Zensurkommission hatte jedoch vor Vergabe des Visums drei Szenen aus „Captured" herausschneiden lassen, was ein nachträgliches Verbot des Filmes erschwerte[120]. Das RMVP forderte Köster zu stärkerem Protest gegen die sogenannten Hetzfilme auf. Er sollte im französischen Außenministerium auf die negativen Folgen für die deutsch-französischen Beziehungen hinweisen, falls „Captured" nicht verboten werde. Auf die Frage Kösters, ob diese Haltung auch der des AA entspreche, erhielt er zur Antwort, ein Hinweis auf die deutsch-französischen Beziehungen liege nicht im Sinne des AA[121]. Kurz darauf ermahnte das RMVP Köster erneut, der Protest gegenüber der französischen Regierung müsse unter Ver-

[118] Der Film war eine Produktion der Warner Brothers und trug zunächst den Titel „Fellow Prisoners"; er basierte auf einer gleichnamigen Kurzgeschichte von Sir Philip Gibbs, in: Liberty, 13. 9. 1930; zu „Captured" siehe Patricia KING HANSON, Alan GEVINSON (Hg.), The American Film Institute Catalog of Motion Pictures produced in the United States, Feature Films 1931–1940, Bd. 3, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1993, S. 287–288.

[119] PA-AA, 2282, V11, Bd. 5, DBP, Köster an Stieve, AA, Telegramm Nr. 98, 16. 1. 1934; der Film lief in Originalfassung mit kurzem französischem Zwischentext; diese Fassung konnte deswegen nur in wenigen Filmtheatern in Paris und der Provinz gezeigt werden. Zudem hatte der im Pariser Apollo angelaufene Film nur mäßigen Erfolg.

[120] Ibid. DBP, Köster an Stieve, AA, Telegramm Nr. 107, 17. 1. 1934. In der ersten Szene mißhandelte ein deutscher Lagerkommandant gefangene alliierte Offiziere, in der zweiten erhielten die Gefangenen Ohrfeigen und in der dritten wurden sie brutal entkleidet, um sich zu duschen.

[121] Ibid. AA, Stieve an Köster, DBP, Telegramm Nr. 107 (Entzifferung Geh.Ch.V.), 18. 1. 1934.

wendung sämtlicher zur Verfügung stehender Mittel fortgesetzt werden, weil „die filmische Darstellung von deutschen Militärs als Verbrechertypen nachhaltige Verhetzung weitester Kreise“[122] zur Folge habe. Anschließend sandte das RMVP ein Rundschreiben an alle Missionen im Ausland, um eine weitere Verbreitung des Filmes zu verhindern[123]. Die Deutsche Botschaft ging in Paris also nicht nur grundsätzlich ungeschickt in ihrem Protest gegen die sogenannten Hetzfilme vor, sondern es existierten in dieser Frage auch unterschiedliche Vorstellungen von AA und RMVP. Dies galt vor allem für die Mittel zur Durchsetzung der Proteste, wobei das Propagandaministerium eine härtere Gangart befürwortete.

In der Folge legte die Botschaft Protest ein, noch bevor die entsprechenden Filme in Frankreich angelaufen waren. Im Juni 1934 protestierte sie beim Service des Œuvres gegen den amerikanischen Film „Hitler's Reign“ (Michael Mindlin, 1934). Im Interesse der deutsch-französischen Beziehungen sollte der Film verboten werden, falls er der Zensur vorgelegt würde. Der etwa einstündige Dokumentarfilm war erst wenige Monate zuvor hergestellt worden und trug zunächst den Titel „Hitlers Reign of Terror“. Er handelte unter anderem von der aktuellen Situation in Deutschland, von Bücherverbrennungen und antijüdischen Maßnahmen und bestand neben Bildern aus dem Ersten Weltkrieg zum Teil aus nachgestellten Interviews des amerikanischen Journalisten Cornelius Vanderbilt Jr. mit Hitler und anderen Persönlichkeiten. Zum Schluß enthielt der Film eine Warnung vor dem Faschismus in Amerika. In Chicago war „Hitler's Reign of Terror“ im Anschluß an eine erste Vorführung nach Protesten des dortigen Deutschen Konsulats verboten worden. Der Titel wurde anschließend auf „Hitler's Reign“ gekürzt. Bei seiner New Yorker Premiere demonstrierten nationalsozialistische Sympathisanten allerdings ohne Erfolg[124]. Da dieser Dokumentarfilm nur eine sehr geringe Verbreitung fand und bereits bei Vorführungen in Amerika auf Probleme stieß, dürfte er letztlich nicht einmal der französischen Zensur vorgelegt worden sein. Der Protest der Botschaft erscheint vor diesem Hintergrund als übertrieben und voreilig. Ebenso verhielt es sich mit ihrem Protest gegen den amerikanischen Film „I was a captive of Nazi Germany“ (1936) von Alfred T. Mannon. Der halb dokumentarische Film war die dramaturgische Verarbeitung einer wahren Geschichte um die Inhaftierung der amerikanischen Journalistin Isobel Lilian Steele, die in Deutschland 1934 in eine Spionageaffaire verwickelt wurde. Seit August 1934 war sie in deutschen Gefängnissen inhaftiert, bis sie Ende 1934 nach Amerika zurückkehren konnte[125]. Obwohl nach Aussagen eines französischen Vertrauensmannes

[122] Ibid. RMVP an DBP, Telegramm (Entzifferung Geh.Ch.V.), 23. 1. 1934.
[123] Ibid. RMVP an alle Missionen im Ausland, 25. 1. 1934.
[124] KING HANSON, GEVINSON, The American, S. 932f.
[125] Ibid. S. 997f.; Isobel Lilian Steel veröffentlichte nach ihrer Rückkehr in die USA gleichnamige Memoiren über ihre Inhaftierung in Deutschland; in dem Film übernahm

ein Auftauchen des Filmes in Frankreich unwahrscheinlich war, protestierte die Botschaft gegen ihn beim Service des Œuvres[126].

Im Juli 1939 lief in Paris in den Kinos Apollo, Max Linder und César der amerikanische Film „Les Aveux d'un espion nazi" („Confessions of a nazi spy", 1939) von Anatole Litvak an. Dieser erste einer ganzen Reihe von in Hollywood produzierten Anti-Nazifilmen stützte sich auf den Bericht eines FBI-Agenten und zeigte in dramatisiertem dokumentarischem Stil die Zerschlagung eines Propaganda- und Agentenrings der Nazis in den USA, Südamerika und Europa. Er kontrastierte dümmliche, kleine deutsche Spione und narbengesichtige Gestapo-Schergen mit einem klugen FBI-Agenten. Alle Vorstellungen in den drei Pariser Filmtheatern waren am ersten Tage ausverkauft, was bei sechs Vorführungen pro Kino einer Zuschauerzahl von 15000 entsprach. Nach einem französischen Bericht warteten viele Zuschauer sogar stundenlang auf dem Bürgersteig auf Einlaß[127]. Da die Polizeipräfektur Unruhen erwartete, hatte sie verstärkt Polizisten in Zivil in die Filmtheater geschickt. Während der Vorführungen sollen die Szenen, die nationalsozialistische Tiraden für Hitler enthielten, mit ironischen Lachern bedacht worden sein. Dagegen ernteten die Szenen mit amerikanischen Deklarationen über Freiheit und Demokratie Beifall. Im Hinausgehen seien Sprachfetzen wie „voilà qui ouvrira bien les yeux" zu hören gewesen. Die Produktionsfirma Warner Brothers war der Ansicht, der Film werde sich weitere drei Monate im Programm halten. Er könne so die Gefahr der Nazi-Propaganda verdeutlichen und zeigen, daß Frankreich bereit sei, etwas dagegen zu tun[128].

Ein negatives Bild des Deutschen – wenn auch anfangs nicht das des deutschen Nazis – fand sich zudem in französischen Spielfilmen. In den zwanziger und dreißiger Jahren gab es eine regelrechte Tradition des Deutschen im französischen Film. Dieser wurde, so Claude Beylie, grundsätzlich als *boche* gesehen, dem die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs nicht zu verzeihen wären: „Er ist betrügerisch, verräterisch, verschlagen, hat ein scharfes Profil und einen fliehenden Blick, wenig Haare oder einen hochrasierten Nacken"[129]. Der *boche* trat in etlichen Filmen als Spion auf, oft in Gestalt des strengen Militärs in Uniform, während die französischen Figuren die Rolle des Guten übernahmen und alle Sympathien auf sich zogen. Unter den französischen Schauspielern, die sich auf die Rolle des Deutschen spezialisierten, war Roger

sie ihre eigene Rolle; alle übrigen Darsteller, unter denen auch Deutsche waren, wollten aus Angst vor Hitlers Rache anonym bleiben.

126 PA-AA, 2283, V11, Bd. 7, DBP an RMVP über AA, Betr.: Hetzfilm „I was a captive of Nazi Germany", 21. 10. 1936.

127 AN, F60 300, Présidence du conseil, Note pour M. le Président du conseil, 17. 7. 1939.

128 Ibid.

129 BEYLIE, Das Bild des Deutschen, S. 23; zu dem komplexen Thema der Entwicklung des Bildes vom Deutschen in Frankreich siehe auch Wolfgang LEINER, Das Deutschlandbild in der französischen Literatur, Darmstadt 1991.

Karl. Er verkörperte den bösen Preußen beispielsweise in Georg Wilhelm Pabsts „Mademoiselle Docteur" (1936). Weiter spielte Jean Galland in mehreren Filmen das Bild des deutschen Junkers laut Beylie mit gekonnter steifer Eleganz. Er verkörperte solche Charaktere beispielsweise in „Le Deuxième Bureau" (1936) von Pierre Billon sowie in „Nadia la femme traquée" (1939) von Claude Orval. In ersterem spielte Jean Max mit bayerischer Husarenjacke und Monokel einen weiteren unangenehmen Typus des Deutschen[130]. Über „Le Deuxième Bureau" berichtete im Juni 1936 die Deutsche Gesandtschaft in Basel. Der Spionagefilm war gerade in Basler Filmtheatern angelaufen und nach Beobachtungen der Gesandtschaft gut besucht. Die Handlung verbindet die Spionagegeschichte um eine deutsche Giftgaserfindung mit einer Liebesaffaire zwischen der deutschen Agentin Erna Flieder, gespielt von Véra Korène, und dem französischen Agenten Hauptmann Benoit, besetzt mit Jean Murat. In weiteren Rollen sieht man Jean Galland als Leutnant van Strammer und Georges Prieur als General von Raugwitz. Die Deutsche Gesandtschaft befand, dieser gegen Deutschland gerichtete Film stehe im Zeichen der Aufrüstung. So sei etwa der deutsche Giftgaserfinder Dr. Weygelmann (Pierre Alcover) ein „brutal und jüdisch aussehender Mann"[131]. Zu den übrigen deutschen Charakteren hieß es: „Die Mitglieder des deutschen Abwehrdienstes waren in der unsympathischsten Weise dargestellt. Ihre Gesinnung erschien gemein, ihre Methoden brutal und im Vergleich zu dem französischen Vorgehen plump„[132]. Der Schauspieler, der laut Beylie den Typus des Deutschen am besten verkörperte, war jedoch der Österreicher Erich (von) Stroheim. In dem berühmten Spionage-Melodram „Marthe Richard au service de la France" (1937) von Raymond Bernard spielt Stroheim den Baron von Ludow, den Leiter der deutschen Gegenspionage während des Ersten Weltkriegs, der sich in die französische Agentin Marthe Richard verliebt, dargestellt von Edwige Feuillère. Berühmt geworden ist insbesondere die Rolle Stroheims in Jean Renoirs „La Grande Illusion" (1937). Mit kahlgeschorenem Schädel, Monokel und weißen Handschuhen verkörpert Stroheim den deutschen von Rauffenstein, den aristokratischen Kommandanten eines Gefangenenlagers für Offiziere während des Ersten Weltkriegs. Hauptmann de Boïeldieu (Pierre Fresnay) und Leutnant Maréchal (Jean Gabin) kommen dorthin, weil sie als Flieger hinter den feindlichen Linien abgeschossen worden sind. Von Rauffenstein behandelt de Boïeldieu als seinesgleichen mit Respekt und Rücksichtnahme – sie sind Berufssoldaten und Adlige. In einer der berühmten Szenen, welche die Kritik des Films an der aristokratischen Gesellschaftsschicht andeutet, sprechen beide über ihre Erinnerungen. Von Rauffenstein sagt, er wisse nicht, wer den Krieg gewinnen werde, doch sei gewiß, daß dessen Ende auch das Ende der von Rauffensteins

[130] BEYLIE, Das Bild des Deutschen, S. 23 f.
[131] PA-AA, 2283, V11, Bd. 7, Deutsches Konsulat Basel an AA, 12. 6. 1936, abschriftlich an DBP am 13. 6. 1936.
[132] Ibid.

und de Boïeldieus sein werde. „Vielleicht braucht man uns nicht mehr," antwortet der Franzose. „Und Sie finden nicht, daß das bedauerlich ist?" fragt von Rauffenstein. „Vielleicht..." lautet die Antwort[133]. Leutnant Maréchal, als ehemaliger Metallarbeiter ein Vertreter des Volkes, gelingt zusammen mit einem weiteren Gefangenen die Flucht. De Boïeldieu opfert sich für diesen Ausbruch, wird angeschossen und stirbt in den Armen von Rauffensteins. Der engagierte, demokratische und pazifistische Film wurde bereits 1937 zu einem Erfolg in und außerhalb Frankreichs[134].

Jean Renoir, der 1937 keinen Hehl aus seiner Sympathie für die Volksfrontregierung machte, war zwar kein aktiver Anhänger der kommunistischen Partei Frankreichs, hatte aber für diese 1936 den Propagandafilm „La Vie est à nous" gedreht. Im Juni 1936 sandte das RMVP an alle deutschen Missionen im Ausland einen Bericht über diesen Film mit der Bitte um Nachricht, falls dieser dort gezeigt werde[135]. Das Werk war in Frankreich verboten und wurde nicht kommerziell verliehen, sondern nur in privaten Veranstaltungen gezeigt. Drehbuchautoren waren etwa Jean-Paul Le Chanois, Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson und andere. Unter den Darstellern befanden sich Schauspieler wie Julien Bertheau und Jean Dasté, spätere Mitglieder der Resistance. Der französische Filmkritiker André Bazin hat zu diesem Film bemerkt, er werde „immer fragwürdig bleiben, aber mit der Zeit immer mehr ein wertvolles Dokument des Geistes von 1936 werden"[136].

Der anonyme Autor eines deutschen Berichtes über den Film hatte sich am 7. Juni 1936 in eine geschlossene Vorstellung der kommunistischen Partei eingeschleust. Er lobte die geschickte Zusammenstellung der Bilder und die technisch gute Photographie. Der Film zeigt demnach unter anderem die gegenseitige Hilfe von Proletariern im Kampf gegen das Kapital und enthält Redesequenzen von Führern der kommunistischen Partei, Marcel Cachin, Jacques Duclos, Maurice Thorez. Neben einer Skizze der Entwicklung der Partei sowie der Anfänge der Volksfrontbewegung beinhaltet der Film auch Szenen, die sich gegen Nationalsozialismus und Faschismus richten. So wird Hitler während einer Rede gezeigt, wobei aus seinem Munde keine Worte, sondern nur rauhes Hundegebell kommt. Es folgen Bilder der marschieren-

133 Zit. n. BEYLIE, Das Bild des Deutschen, S. 26. Stroheim stellte beipielsweise auch 1943 in „Five Graves to Cairo" von Billy Wilder den Marschall Rommel dar. Wie nachhaltig die Figur Stroheims das sich seit 1945 wandelnde Bild des Deutschen in Frankreich geprägt hat, zeigt etwa der 1993 gedrehte Film „Un héros très discret" von Jacques Audiard. Darin taucht eine deutsche Figur auf, die dem Typus Stroheims aus „La Grande Illusion" ähnlich ist und sogar ebenfalls weiße Handschuhe trägt.

134 Bei der Wiederaufführung des Filmes 1946 wurde unter anderem kritisiert, „La Grande Illusion" zeichne ein zu freundliches Bild der Deutschen; siehe André BAZIN, Jean Renoir, München, Wien 1977, S. 37–46.

135 PA-AA, 2283, V11, Bd. 7, RMVP, Seeger an alle deutschen Missionen im Ausland, Betr.: Kommunistischer Film „La Vie est à nous", 26. 6. 1936; Bericht über den Besuch des kommunistischen Propagandafilms „La Vie est à nous", 8. 6. 1936.

136 BAZIN, Jean Renoir, S. 34.

den Wehrmacht und der Angehörigen des Arbeitsdienstes. Nach einigen Sequenzen zu Mussolini werden die Gesichter Hitlers und Mussolinis übereinander geschnitten und kombiniert mit Kriegsszenen, zerrissenen Menschenleibern und Totenschädeln[137]. Die Spannbreite des Bildes vom Deutschen in französischen Filmen reichte also von dem allgemeinen Bild des *boche* in den Spielfilmen bis zu der Darstellung Hitlers in Gestalt eines rauhen Hundes und faschistischen Kriegstreibers in Jean Renoirs Propagandafilm.

Umgekehrt war das Bild des Franzosen im deutschen Film nach 1933 weniger scharf umrissen und enthielt allgemeine Elemente des traditionellen deutschen Frankreich-Klischees[138]. Bei den wenigen für deutsche Filme verwandten französischen Romantexten handelte es sich vor allem um populäre, leichte und unterhaltende Stoffe, die möglichst eine satirische Darstellung der französischen Gesellschaft enthielten. 1936 entstand der erste deutsche Opticolor-Farbspielfilm „Das Schönheitsfleckchen" von Rolf Hansen und Carl Froelich mit Lil Dagover in der Rolle der Marquise de Pompadour nach Alfred de Mussets „La Mouche" und 1937 verfilmte Gerhard Lamprecht Gustave Flauberts „Madame Bovary" mit Pola Negri. Marcel Pagnols Bühnenstück „Fanny" wurde 1934 unter dem Titel „Der schwarze Walfisch" von Fritz Wendhausen verfilmt. 1937 drehte Veit Harlan mit Hans Moser in der Hauptrolle den Film „Mein Sohn, der Herr Minister" nach André Birabeaus satirischer Komödie „Fistan". In dem Film „Yvette" nach Guy de Maupassant unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner spielte Käthe Dorsch die Hauptrolle. 1939 verfilmte Wolfgang Liebeneiner Eugène Labiches „Der Florentiner Hut" mit Heinz Rühmann. Im Februar desselben Jahres wurde in Berlin der Film „Bel ami" mit Willi Forst uraufgeführt, dessen bekanntes Bel-ami-chanson von Theo Mackeben stammte. Forst war auch Produzent, Regisseur und Mitverfasser des Drehbuchs nach dem gleichnamigen Roman von Guy de Maupassant. Nach seiner Uraufführung in Berlin schrieb die Filmbetrachtung, der Film stelle die französische Gesellschaft als zu wenig satirisch dar[139]. Dagegen erregte der nur wenig originalgetreue Film, als er während der Okkupation in Frankreich gezeigt wurde, aufgrund seiner angeblich zu frivolen Darstellung des französischen Verführers die Kritik der Vichy-Regierung.

Ein anderes französisches Thema – das der Jungfrau von Orléans – behandelte Gustav Ucickys stark politischer Film „Das Mädchen Johanna" von

[137] PA-AA, 2283, V11, Bd. 7, RMVP, Seeger an alle deutschen Missionen im Ausland, Betr.: Kommunistischer Film „La Vie est à nous", 26. 6. 1936; Bericht über den Besuch des kommunistischen Propagandafilms „La Vie est à nous", 8. 6. 1936. Siehe auch BAZIN, Jean Renoir, S. 33–35.

[138] Siehe dazu Hans Manfred BOCK, Tradition und Topik des populären Frankreich-Klischees in Deutschland von 1925–1955, in: Francia 14 (1986) S. 475–508.

[139] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 560–562; siehe auch DERS., Das Theater, S. 260–263; es gab nach der Uraufführung von „Bel ami" auch Gerüchte, Forst beabsichtige mit seiner Rolle eine satirische Darstellung von Goebbels, weshalb dieser das Werk nicht zur Biennale nach Venedig gesandt haben soll.

1935 mit Angela Salloker, Gustaf Gründgens und Heinrich George. In seinem Buch „Gott in Frankreich" von 1929 hatte Friedrich Sieburg die Bedeutung der Jungfrau von Orléans für die nationale Identität Frankreichs beschrieben und die These vertreten, sie habe gleichsam die Idee des Nationalgefühls begründet[140]. In einem Vorstandsprotokoll der Ufa zur Entscheidung über die Verfilmung des Stoffes hieß es, das Johanna-Thema werde als nationaler Stoff angesehen, der besondere Parallelen mit der Gegenwart aufweise[141]. Hierbei ging es also weniger um die Vermittlung eines bestimmten Frankreichbildes, sondern um die Geschichte eines Volkes, das sich aus der Fremdherrschaft zu befreien vermag und mit Hilfe der Hoffnung, des Glaubens sowie durch das Sendungsbewußtsein und den Opfertod der Jungfrau von Orléans zu einer nationalen Identität findet. Der Film erhielt das Prädikat „staatspolitisch besonders wertvoll"[142].

Gegenseitige klischeehafte Vorstellungen zeigten sich zum Teil auch in den Ansätzen eines Dokumentarfilmaustausches, der 1938 von Peyrebere de Guilloutet zwischen dem Musée Pédagogique de l'Etat und der Deutschen Arbeitsfront ins Leben gerufen wurde. Das Musée Pédagogique zeigte im März 1938 den deutschen Montagefilm „Ewiger Wald" - ein Thema, das grundsätzlich den französischen Vorstellungen von der deutschen Romantik entgegenkam[143]. Gleichwohl handelte es sich bei diesem Film von Hans Springer und Rolf von Sonjewski-Jamrowski keineswegs um einen einfachen Dokumentarfilm über den deutschen Wald. Die Produktion der sogenannten nationalsozialistischen Kulturgemeinde, die das Prädikat „volksbildend" erhielt, bannte, wie Francis Courtade und Pierre Cadars in ihrem Standardwerk zum Film im Dritten Reich bemerkt haben, „zweitausend Jahre germanischer Zivilisation auf die Leinwand": „Der Film war gleichermaßen ein Denkmal des Nationalismus wie eine verzückte Hymne an die Natur, die der Wald symbolisierte. Der deutsche Wald wohlverstanden"[144]. Die Produktion appelliere an die Naturliebe der Deutschen und knüpfe damit an literarische Traditionen der deutschen Dichter an.

[140] SIEBURG, Gott in Frankreich? S. 58–95; zu dem Film siehe KANZOG, Staatspolitisch, S. 84–91.

[141] Protokoll der Vorstandssitzung der Ufa vom 16. 10. 1934, zit. n. KANZOG, Staatspolitisch, S. 84.

[142] Zur gleichen Zeit war das Johanna-Thema auch auf deutschen Bühnen präsent. George Bernard Shaws „Heilige Johanna" wurde im Oktober 1934 im Deutschen Theater unter der Regie von Heinz Hilpert gespielt; an der Volksbühne inszenierte Bernhard Graf Solms Friedrich von Schillers „Jungfrau von Orléans" im November 1934 neu; schließlich zeigte im Januar 1937 auch das Deutsche Theater unter der Regie von Heinz Hilpert eine weitere Neuinszenierung von Schillers „Jungfrau von Orléans", deren Aufführung von Hitler und Goebbels besucht wurde; siehe KANZOG, Staatspolitisch, S. 90.

[143] Siehe dazu Werner GEPHART, Nature-Environnement, in: LEENHARDT, PICHT, Au Jardin, S. 353–355.

[144] Ibid.

Im Austausch dazu führte de Guilloutet im Juni 1938 in einem Saal der Deutschen Arbeitsfront in Berlin den Film „Images de Paris" vor. Der Film bediente deutsche Klischees von der französischen Hauptstadt und zeigte die Pariser Sehenswürdigkeiten vom Arc de Triomphe bis zur Sacré Cœur. Der Film-Kurier in Berlin sah in dem Film die Symphonie einer Weltstadt und de Guilloutet berichtete im Januar 1939 an den Service des Œuvres, dieser Dokumentarfilmaustausch sei eine machtvolle Methode zur französischen kulturellen Expansion. Die Fortsetzung des Austauschs sei bereits in Planung[145]. Hierzu sollte es jedoch nicht mehr kommen. Nach dem Kriegseintritt Frankreichs am 3. September 1939 befaßte sich das kurz zuvor gegründete Commissariat général à l'Information – geleitet von Jean Giraudoux – freilich nicht mehr mit einem deutsch-französischen Filmaustausch, sondern mit Propagandafilmen. Im Januar 1940 hieß es in einem Bericht dieser Institution, man habe auf den in Deutschland gezeigten Film „Die deutsche Wehrmacht" nun mit dem französischen Film „Nos Armes" geantwortet[146]. Am 14. Juni 1940 marschierten die Truppen der deutschen Wehrmacht in Paris ein und die Deutsche Wochenschau berichtete über die Sehenswürdigkeiten der Stadt: „Der Arc de Triomphe, Place de la Concorde, im Hintergrund rechts das Marineministerium, der Invalidendom, in dem Napoleon beigesetzt ist – Paris ist in deutscher Hand"[147]. Die klischierten Vorstellungen von der Pariser Hauptstadt schienen sich nicht zu ändern, doch die deutsch-französischen Filmbeziehungen standen nun nach der Besetzung Frankreichs unter grundlegend anderen politischen Vorzeichen.

2. Einseitiger Austausch: Die Theaterbeziehungen

Anders als innerhalb der deutsch-französischen Filmbeziehungen gab es im Bereich des Theaters keine Kooperationen. Zum einen waren Theatergastspiele im Gegensatz zu Filmen ein höchst kostspieliges Exportgut und deshalb aus kommerziellen Gründen äußerst selten. Zum anderen machten die Aufführungen von Theaterstücken der Autoren aus dem Nachbarland keine deutsch-französischen Kooperationen notwendig. Während im Filmbereich die Franzosen über einen zu einseitigen Austausch von Filmen klagten, war es im Bereich des Theaters genau umgekehrt. In der späten Weimarer Republik gehörte die französische Literatur in Berlin zum bevorzugten kulturellen Importgut aus Frankreich. Dieses Interesse war auch mit etlichen Reisen französischer Schriftsteller und Literaturkritiker in die deutsche Hauptstadt

[145] AN, F60 302, Peyrebere de Guilloutet an Ministère des Affaires étrangères, Service des Œuvres, 29. 1. 1939.
[146] AN, F41 27, Présidence du Conseil, Commissariat général à l'Information, Note sur les subventions à diverses sociétés pour éditions de films, 25. 1. 1940.
[147] FDI, VDP 4194, Actualités Allemandes, 16. Juni 1940 (Bericht über die Siegesparade).

verbunden. Tendenziell hatten zeitgenössische französische Autoren mehr Erfolg auf dem deutschen Buchmarkt als ihre deutschen Kollegen auf dem französischen Markt. Mehr noch als im Bereich der Literatur aber war der Austausch im Bereich des Theaters einseitig. Während die Anzahl der Stücke französischer Autoren auf deutschen Bühnen schon vor dem Ersten Weltkrieg und auch später in der Weimarer Republik relativ hoch war, war umgekehrt das deutsche Theater in Frankreich kaum präsent[148]. René Lauret konstatierte 1928 in der Deutsch-Französischen Rundschau, das französische Theater sei in Deutschland stets willig aufgenommen worden. Sowohl vor als auch nach dem Ersten Weltkrieg habe es keinen bedeutenden französischen Autor gegeben, der nicht auf deutschen Bühnen gespielt worden sei. Das deutsche Theater hingegen, sei in Frankreich so gut wie unbekannt[149].

Für die Zeit von 1918 bis 1933 hat Claire Leich-Galland die Rezeption des französischen Theaters in Deutschland eingehend untersucht. Demnach waren französische Stücke in diesem Zeitraum auf deutschen Bühnen so erfolgreich, daß sie zu einem festen Bestandteil der Spielpläne deutscher Theater wurden[150]. Die importierten französischen Stücke entsprachen und bestätigten jedoch vor allem das Bild eines leichten Unterhaltungstheaters, das sich das deutsche Publikum und die Kritiker vom französischen Theater machten. Die Avantgarde des Pariser Theaters wie etwa die Surrealisten Tristan Tzara, Antonin Artaud und Roger Vitrac oder die Vertreter des modernen *théâtre d'art* hingegen waren in Deutschland wenig präsent. In der deutschen Provinz wurden zwar literarisch anerkannte Autoren wie Molière oder der katholisch geprägte Paul Claudel bevorzugt, doch auf Berliner Bühnen überwogen während der Weimarer Republik Autoren besonders kommerzieller, leichter Unterhaltungsstücke wie Louis Verneuil und Alfred Savoir. Seltener wurden in Berlin moderne französische Autoren wie Jean Cocteau, Charles Vidrac, Jean Sarment, André Gide und Paul Claudel gespielt[151].

In die Zeit zwischen den Weltkriegen fiel auch die Geburt des europäischen Regietheaters, das den Akzent nicht mehr vorwiegend auf den literarischen Text legte, sondern auf die *mise en scène*, die Inszenierung. In Paris war das sogenannte Kartell aus Charles Dullin, Gaston Baty, Louis Jouvet und Georges Pitoëff Vorreiter dieser Entwicklung hin zu einem *théâtre d'art*. In Deutschland standen hierfür Regisseure wie Max Reinhardt, Erwin Piscator und Leopold Jeßner. Wenn auch relativ wenige deutsche Stücke in Paris

[148] Bisher fehlen für die dreißiger Jahre eingehende Untersuchungen zum Bereich der gegenseitigen Rezeption im Bereich des Theaters in beiden Ländern. Zur Rezeption des französischen Theaters in Deutschland während der Weimarer Republik siehe Claire LEICH-GALLAND, La Réception du théâtre français en Allemagne (1918–1933), Paris 1998; siehe auch BOCK, Berlin-Paris, S. 316f. und DREWNIAK, Das Theater, S. 260–263.

[149] René LAURET, Deutsch-Französische Rundschau, 1928, S. 198, zit. n. BOCK, Berlin–Paris, S. 316.

[150] LEICH-GALLAND, La Réception, S. 14.

[151] Ibid. S. 34–37; siehe auch S. 45–56 die chronologischen Aufstellungen zu französischen Theaterstücken auf deutschen Bühnen von 1917–1933.

gespielt wurden, so bestand doch vor allem hier innerhalb eines kleinen, elitären Kreises Interesse an der Berliner Inszenierungs- und Bühnentechnik. Obleich Reinhardt 1927 seinerseits das Ensemble Gaston Batys zu einer Tournee mit „Maya" von Simon Gantillon einlud, engagierte er sich aus kommerziellen Gründen nicht wirklich für die jungen französischen Autoren. Reinhardt spielte vor allem Klassiker wie Molière, Eugène Labiche, Alexandre Dumas, des weiteren Autoren wie Edouard Bourdet, Tristan Bernard oder Stücke des Boulevardtheaters von Sacha Guitry, Louis Verneuil und Etienne Rey. Wie viele andere Berliner Theaterdirektoren zog er es vor, französische Stücke zu spielen, die bereits in Frankreich kommerzielle Erfolge waren. Mit diesen Einnahmen machte er die finanziell risikoreichere Aufführung moderner deutscher, italienischer und englischer Stücke an seinem Theater möglich[152].

Nach 1933 brach die Präsenz französischer Stücke auf deutschen Bühnen zwar nicht vollständig ab, wurde jedoch geringer, um dann während des Zweiten Weltkriegs aufgrund des Verbots französischer Autoren vollständig zu versiegen, worauf später noch zurückzukommen sein wird. In einem französischen Zeitungsartikel vom November 1933, der sich unter anderem mit der Begrenzung der Einfuhr französischer Filme nach Deutschland befaßte, hieß es noch optimistisch, Goebbels strenge Maßnahmen würden sicher mit der Zeit gemildert werden. Als Beweis führte der Autor die Beliebtheit des französischen Theaters auf deutschen Bühnen an: „L'Allemand, en effet, et c'est une curieuse particularité de son caractère, ne s'est jamais privé d'importer ce qu'il aime. Nos pièces, Molière en tête, figurent à leur programmes et même encore triomphent dans toutes leurs grandes villes"[153]. Wie in der Weimarer Republik so wurden auch im Dritten Reich zunächst weiterhin leichte und kommerziell erfolgreiche französische Stücke von Autoren wie Molière und Beaumarchais, Alexandre Dumas (fils), Eugène Scribe, André Birabeau, Victorien Sardou, Eugène Labiche und Marcel Pagnol aufgeführt. Gustaf Gründgens inszenierte beispielsweise im kleinen Haus des Staatstheaters in Berlin im Oktober 1937 Dumas „Kameliendame" und im Dezember 1938 Pagnols „Südfrüchte" („César"). Im gleichen Jahr wurden auf deutschen Bühnen mehrere leichte Stücke von Sardou, darunter „Madame Sans-Gêne" neu inszeniert[154]. Ernstere französische Bühnenstücke bildeten in Deutschland eine seltene Ausnahme. Die Rezeption des leichten, französischen Unterhaltungstheaters hatte also während des Dritten Reiches zunächst weiter Bestand. Auf dieses einseitige Bild, das sich das deutsche Publikum und die Kritiker vom französischen Theater machten, spielte der im Februar 1933 nach Paris emigrierte Kritiker und Schriftsteller Alfred Kerr in einem Artikel

[152] Siehe auch BOCK, Berlin-Paris, S. 316f. LEICH-GALLAND, La Réception, S. 34f.
[153] AN, F60 302, Présidence du Conseil, Cinématographe, Questions Internationales, Zeitungsausschnitt, Le cinéma allemand vient d'être doté d'un statut artistique, financier et d'un programme social, in: Le Courrier Cinématographique, November 1933.
[154] DREWNIAK, Das Theater, S. 260–263.

der Zeitung *Le Temps* vom 11. September 1933 an. Die Deutsche Botschaft Paris berichtete empört nach Berlin, Kerr nutze seinen Artikel über das deutsche und französische Theater nach 1918 zu Spitzen gegenüber Deutschland. So mache er sich beispielsweise darüber lustig, daß die Französin in den Augen der Deutschen frivol sei, „obwohl nicht sie die Nacktkultur erfunden habe"[155]. Diese einseitige, klischeebehaftete Rezeption des französischen Theaters in Deutschland war nicht spezifisch für das Dritte Reich, sondern stellte nur eine Kontinuität bereits bestehender Rezeptionsmuster dar. Nach Ausbruch des Krieges wurden französische Autoren verboten und verschwanden somit fast vollständig von deutschen Bühnen[156].

Umgekehrt waren deutsche Werke auf französischen Bühnen weit weniger präsent, wenngleich bisher eingehende Untersuchungen hierzu fehlen[157]. Bemerkenswert ist, daß dagegen die deutsche Musik, das deutsche Musiktheater sowie die Stars unter den deutschen Musikern, Sängern und Dirigenten während der Weimarer Republik zu einem beliebten kulturellen Importgut in Frankreich wurden. Furtwängler gab regelmäßig Gastspiele in Paris. Seine Erfolge sollten sich später auch während der Okkupation fortsetzen, ebenso wie die des Pianisten Wilhelm Backhaus, der in den dreißiger und vierziger Jahren in Paris oft als Beethoven-Interpret gastierte. Wie er setzte auch Walter Gieseking, der in den dreißiger Jahren in Paris oft Klavierkonzerte gab, dies während der Okkupation fort. Besonders häufig trat die Wagner- und Strauß-Interpretin Lotte Lehmann in Paris auf, ebenso feierten Lotte Schöne und Elisabeth Schumann dort Erfolge. Der meistgespielte Komponist deutscher Musik in Paris war Richard Wagner, gefolgt von Wolfgang Amadeus Mozart und auch Ludwig van Beethoven und Richard Strauß wurden gespielt[158].

Nach 1933 trugen vor allem die nach Paris emigrierten deutschen Schriftsteller und Theaterleute zu einer Präsenz des deutschen Theaters in Paris bei. Hier handelte es sich aber freilich um die kulturelle Präsenz eines anderen Deutschland, das dem nationalsozialistischen Deutschland kritisch gegenüberstand. Viele deutsche Künstler und Intellektuelle emigrierten im Früh-

155 PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Kühn an AA, Betr.: Artikel Alfred Kerrs in Le Temps, 15. 9. 1933. Alfred Kerr kam im Februar 1933 über die Schweiz nach Paris, das er im Januar 1936 wieder verließ, um nach London überzusiedeln. Im Oktober 1948 starb er nach seiner Rückkehr in Hamburg.

156 DREWNIAK, Das Theater, S. 260–263.

157 BOCK, Paris-Berlin, S. 316f. LEICH-GALLAND, S. 38; auch in dem grundlegenden Werk zu den Pariser Theatern und deren Repertoire, lassen sich für die Zwischenkriegszeit kaum Theaterstücke deutscher Autoren finden: Geneviève LATOUR, Florence CAVAL (Hg.), Les Théâtres de Paris, Paris 1991. Das einseitige Austauschverhältnis änderte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Siehe dazu Colette GODARD, Francesca SPINAZZI (Hg.), Theaterwege, De l'Allemagne à la France, Von Frankreich nach Deutschland, Berlin 1996; Wolfram MEHRING, Réception théâtrale, in: LEENHARDT, PICHT, Au Jardin, S. 387–391.

158 BOCK, Berlin-Paris, S. 313f. Wie beispielsweise Mozart werden viele österreichische Künstler in Frankreich als Deutsche angesehen.

jahr 1933 nach Frankreich, das zunächst mit insgesamt 25 000 Personen mehr Emigranten als andere Nachbarländer aufnahm. Die Zahl stieg bis 1939 auf 55 000 an. Schriftsteller wie Lion Feuchtwanger, Walter Benjamin, Heinrich Mann, Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Anette Kolb, Anna Seghers, Ferdinand Bruckner und Walter Hasenclever suchten in Frankreich Zuflucht. Die Situation vor allem der weniger prominenten Künstler war ebenso wie die der anderen Emigranten oft schlecht. Sie konnten nur schwer Arbeit finden und sahen sich auch mit antisemitischen oder deutschfeindlichen Aversionen konfrontiert. Während einige der Emigranten bis 1939 in Frankreich blieben, begaben sich andere bald in das englische oder amerikanische Exil. Spätestens als die Truppen der deutschen Wehrmacht 1940 den nördlichen Teil Frankreichs besetzten, schwanden ihre Möglichkeiten zu einer künstlerische Tätigkeit in Frankreich. Lediglich in Südfrankreich, in dem bis November 1942 unbesetzen Teil des Landes, war dies in begrenztem Maße noch möglich[159].

In Paris bildeten sich bereits 1933 verschiedene Emigranten-Theatertruppen, deren Aktivitäten sehr vielfältig waren und von denen einige aber nur kurze Zeit existierten. Sie versuchten, mit Theater und Kabarett gegen den Nationalsozialismus zu agieren oder zumindest auf die aktuelle Situation im „neuen Deutschland" aufmerksam zu machen. Zu den Gruppen gehörten Die Junge deutsche Tribüne, Der Ballon, Die Laterne und Les Sansculottes. Die Berliner Schauspielertruppe Truppe 1931 emigrierte im März 1933 fast geschlossen nach Paris und wollte von dort aus mit Friedrich Wolfs „Professor Mamlock" auf Tournee gehen, was jedoch an finanziellen Schwierigkeiten scheiterte. Im Juli 1933 veranstalteten sie in Anwesenheit des Autors eine Lesung des Stückes, das später zu einem der erfolgreichsten Exilstücke wurde. In der Folge blieb ein kleiner Teil der Gruppe in Frankreich und spielte dort vor allem Kabarett. So machte die deutsch-französische Kabarettgruppe Die Laterne von 1933 bis 1939 ein antifaschistisches Programm. Sie spielten vor allem in dem Kabarett-Keller Camille Desmoulins im Palais Royal[160]. Zu den bekanntesten deutschen Theaterregisseuren, die nach

[159] Zu den Aktivitäten deutscher Künstler in Frankreich siehe Stephan STOMPOR, Künstler im Exil: in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern, Teil 1, Frankfurt am Main u. a., S. 232–249; siehe auch Jean-Michel Palmier, Weimar en exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux Etats-Unis, Paris 1988, S. 274–323; Dieter SCHILLER, Karlheinz PECH, Regine HERRMANN, Manfred HAHN (Hg.), Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945, Bd. 7, Exil in Frankreich, Leipzig 1981, S. 281–303; Albrecht BETZ, Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller im Frankreich der 30er Jahre, München 1986; Richard LIONEL, Quelle littérature allemande en France dans l'entre-deux-guerres? in: Préfaces (Mai/Juni 1989) S. 92–97; Hans-Christof WÄCHTER, Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933–1945, München 1973.

[160] SCHILLER u. a., Kunst und Literatur, S. 282–288; PALMIER, Weimar en exil, S. 314–317; unter den Schauspielern waren Marianne Oswald, Steffie Spira, Heinz Ganther, Günther Ruschin, Walter und Barbara Bucher, Frédéric Lemarque, Léon Noël und Yann Deniau.

Frankreich emigrierten, gehörten Erwin Piscator und Max Reinhardt. Piscator gelang es jedoch nicht, in Frankreich Fuß zu fassen und er emigrierte bald nach New York. Reinhardt genoß einen internationalen Ruf, der ihm die Arbeit im Exil erleichterte. Der Schauspieler und Theaterkritiker Jules Casadesus beschrieb in seinem Artikel „Max Reinhardt et les Parisiens" im August 1933 die besondere Bewunderung der Pariser Theatergemeinde für den deutschen Regisseur[161]. Er bezeichnete Reinhardt als Meister der modernen Inszenierungskunst, der die Elogen des Pariser Publikums häufiger hätte hören können, wäre er nur öfter nach Paris gekommen. Die Kunst Reinhardts und sein besonderer Ruf seien der französischen Theaterwelt vornehmlich durch die Berichte derer bekannt, die seine Inszenierungen in Berlin gesehen hätten. Man sei nun auf die Wunder gespannt, die Reinhardt demnächst auf Pariser Bühnen vollbringen werde. Max Reinhardt hatte Berlin am 8. März 1933 verlassen und inszenierte nach einer Reihe von anderen Aufführungen in Florenz, Oxford und Salzburg im November 1933 in Paris am Théâtre Pigalle die „Fledermaus"[162]. Das Stück war an diesem Theater, das eine erste bewegliche moderne Drehbühne besaß, in zehn Aufführungen bereits 1930 von Bruno Walter gezeigt worden. In Reinhardts Inszenierung, der das Stück 1929 in Berlin und 1931 in Riga einstudiert hatte, erlebte „Die Fledermaus" in Paris 300 Vorstellungen in den Dekorationen von Ludwig Kainer. Anschließend inszenierte Reinhardt die Operette 1934 in Mailand und 1942 in New York[163].

Auch Kurt Weill konnte zunächst sein künstlerisches Schaffen in Frankreich fortsetzen. Das Pariser Publikum kannte den Komponisten bereits durch Brechts „Dreigroschenoper". Mit diesem Stück hatte Gaston Baty den Beginn seiner Direktion am Théâtre Montparnasse am 13. Oktober 1930 eingeweiht. Zudem gehörte die französische Version des Filmes „L'Opéra de Quat'sous" (1930/31) von Georg Wilhelm Pabst wie bereits erwähnt zu den erfolgreichen deutsch-französischen Koproduktionen. Weill emigrierte im März 1933 nach Paris, wo er bis zum Mai „Die sieben Todsünden der Kleinbürger" nach einem Text von Bertolt Brecht komponierte. Das Ballett mit Gesang, in deutsch von Lotte Lenya vorgetragen und von Tilly Losch getanzt, wurde am 7. Juni 1933 im Théâtre des Champs Elysées uraufgeführt. Die Choreographie stammte von Georges Balanchine, das Bühnenbild von Caspar Neher. Maurice de Abravanel hatte die musikalische Leitung. Trotz Weills Beliebtheit in Paris fand das Stück in der Presse keine gute Aufnahme. Der Emigrant Harry Graf Kessler führte dies auf die überhöhten Erwartun-

[161] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, Jules CASADESUS, Max Reinhardt et les Parisiens, in: La Volonté, 10. 8. 1933.

[162] Reinhardt hatte Berlin nach seiner Inszenierung von Hofmannsthals „Das große Welttheater" im Deutschen Theater verlassen. In Florenz inszenierte er im Mai 1933 „Ein Sommernachtstraum", im Juni in Oxford. Im August zeigten die Salzburger Festspiele in der Felsenreitschule „Faust I" unter seiner Regie.

[163] STOMPOR, Künstler im Exil, S. 234.

gen des in seinen Augen snobistischen Pariser Publikums zurück, das Kurt Weill auf einer Ebene mit Richard Wagner oder Richard Strauß gesehen habe. Im Herbst 1933 notierte Kessler zu den Vorgesprächen über eine Aufführung von Weills Oper „Die Bürgschaft", zwar habe ein Vorspiel des Komponisten das Gefallen der französischen Zuhörer gefunden, doch werde das Stück für eine Aufführung in Paris als zu gefährlich befunden, da es das Publikum durch seine revolutionäre Wucht erschrecken und so dem Ansehen der Emigranten schaden könne[164]. Die künstlerische Tätigkeit auch bekannterer Emigranten war also nicht unproblematisch, zumal gerade im Bereich des Theaters und des Musiktheaters der besondere Geschmack des Publikums – in diesem Falle des anspruchsvollen Pariser Pulikums – für den Erfolg ausschlaggebend war. An dieser Stelle ist anzumerken, daß politisches Theater generell nicht das Gefallen des Pariser Publikums fand, das damit nicht wie das deutsche Publikum während der zwanziger Jahre vertraut geworden war. In der Folge wurden in Paris unter anderem im November 1933 noch Lieder aus Weills Oper „Silbersee" sowie das Singspiel „Mahagonny" im Juni 1933 aufgeführt, letzteres war auch bereits im Dezember 1932 in Paris zu sehen gewesen. Im September 1935 begaben sich Kurt Weill und Lotte Lenya in das amerikanische Exil.

Wie Weill so war auch Bertolt Brecht in Frankreich vor allem durch die „Dreigroschenoper" bekannt geworden. Im September 1937 wurde diese im Théâtre de l'Etoile in französischer Sprache in einer Inszenierung von Ernst Josef Aufricht gezeigt, der das Stück auch 1928 in Berlin inszeniert hatte[165]. Unter den französischen Schauspielern waren Renée St-Cyr (Polly) und Suzy Solidor[166] (Jenny). Der Regisseur und Schauspieler Raymond Rouleau spielte den Mackie Messer und sicherte Aufrichts Regiearbeit. Die Aufführung wurde zu einem Erfolg. Ein anderes Stück von Brecht, „Die Gewehre der Frau Carrar", wurde trotz schwieriger Arbeitsbedinungen am 26. Oktober 1937 in der Salle Adyar in einer Inszenierung von Slatan Dudow uraufgeführt. Dieser war seit dem Frühjahr 1933 in Paris tätig und stand weiterhin in engem Kontakt zu Brecht, der sich im dänischen Exil befand. Die Darsteller gehörten vorwiegend zur Kabarettgruppe „Die Laterne". Helene Weigel kam für die Rolle der Frau Carrar aus Kopenhagen nach Paris. Die Proben hatten in Kneipen stattgefunden und die Bestuhlung stammte vom Flohmarkt. Erfolgreich war auch die Uraufführung von acht Szenen aus Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches". Unter dem Titel „99%" wurden sie am 22. und 23. Mai 1938 unter der Regie von Dudow von einem Emigranten-

164 Ibid. S. 233f.

165 Nach seinem Aufenthalt in Zürich und Prag hatte sich Aufricht zunächst dazu entschlossen, in Paris zu bleiben. Da er keine Arbeit fand, begab er sich in die französische Provinz, in den Calvados und wurde dort Landwirt.

166 Die blonde Suzy Solidor sang während der Okkupation die französische Version der „Lily Marlène" 1942 und sah sich nach der Befreiung Frankreichs dem Vorwurf der Kollaboration ausgesetzt, obgleich sie in der Résistance engagiert war.

Ensemble in der Salle d'Iéna gezeigt. Paul Dessau hatte die Musik komponiert und wirkte auch als Pianist, Schlagzeuger und Sänger mit[167].

Trotz der zum Teil erfolgreichen Theateraufführungen durch deutsche Emigranten scheiterten in der Folge deren Bemühungen um ein ständiges deutsches Theater in Paris. Es kam zu einigen weiteren Inszenierungen beispielsweise am Théâtre de l'Humour. Im August 1938 wurde dort „Gespenster" mit Tilla Durieux und Ernst Deutsch aufgeführt, Arthur Schnitzlers Lustspiel-Einakter „Literatur" und die Justizkomödie „In Ewigkeit – Amen" von Anton Wildgans waren im September 1938 zu sehen. Zu Ehren des verstorbenen Ödön von Horváth inszenierte Alwin Kronacher im Dezember 1938 dessen Stück „Glaube, Liebe, Hoffnung" in der Salle d'Iéna. Ein Rezensent der Pariser Tageszeitung meinte zu der Inszenierung, vor den Augen der Zuschauer habe sich erlebtes Theater abgespielt, während das Theater der Franzosen ein gespieltes Theater sei[168]. Solche Unterschiede in der Art, Theater zu machen und Stücke zu inszenieren, dürften abgesehen von Sprachproblemen auch dazu beigetragen haben, daß dem deutschen Emigranten-Theater in Paris trotz seiner Vielfältigkeit letztlich nur begrenzte Erfolge möglich waren. So schrieb der Schriftsteller Rudolf Leonhardt am 15. April 1939 in einem Brief an den Schriftsteller Ferdinand Bruckner, das Emigranten-Theater könne leider nicht mit einem konstanten Publikum rechnen und sei über immer wieder neue Versuche bisher nicht hinausgekommen[169].

Zu den wenigen Theaterstücken deutscher Autoren auf Pariser Bühnen gehörte auch Bruckners Drama „Die Rassen", ein Beitrag Bruckners zum kulturellen Widerstand gegen die NS-Rassenideologie. Es war das erste Exilstück des Autors jüdischer Herkunft, der im Mai 1933 nach Paris emigriert war. Durch seine französische Mutter hatte Bruckner eine enge Bindung zu französischer Kultur und Sprache entwickelt. Bereits Ende der zwanziger Jahre war für ihn auch aufgrund seiner Sprachkenntnisse das französische Theater eine Alternative zum deutschen geworden. Sein Stück „Les Criminels" („Die Verbrecher") wurde 1931 im Théâtre des Arts – Hébertot aufgeführt. Die Uraufführung des Stückes am Deutschen Theater 1928 unter der Regie von Heinz Hilpert hatte Bruckner seinen Erfolg als Dramatiker gesichert. Zunächst expressionistisch beeinflußt, gebrauchte er in seinen „Zeitstücken" wie „Die Rassen" eine psychoanalytische Methode[170]. Im November 1933 wurde „Die Rassen" unter der Regie von Gustav Hartung am Züri-

[167] PALMIER, Weimar en exil, S. 316f. SCHILLER u.a., Kunst und Literatur, S. 288–298.
[168] Pariser Tageszeitung, 10. 12. 1938, zit. n. STOMPOR, Künstler im Exil, S. 245.
[169] Rudolf Leonhardt an Ferdinand Bruckner, 15. 4. 1939, zit. n. WÄCHTER, Theater im Exil, S. 57.
[170] Siehe Doris ENGELHARDT, Ferdinand Bruckner als Kritiker seiner Zeit, Standortsuche eines Autors, Aachen 1984, S. 135–145 und zu „Die Rassen" S. 150–173. Bruckner (1891–1958) publizierte auch unter seinem Geburtsnamen Theodor Tagger. Er war von 1923 bis 1927 Leiter des Renaissance-Theaters in Berlin.

cher Schauspielhaus uraufgeführt. Die Premiere war gleichsam eine Demonstration des anderen Deutschland, bei der deutsche Emigranten wie Thomas Mann und Franz Werfel anwesend waren. In Paris war die Aufführung von „Les Races" für den März 1934 im Théâtre de l'Œuvre geplant. Offenbar gab es vor der Premiere terroristische Drohungen, wie der Rezensent Georg Bernhard in der Emigrantenzeitung *Pariser Tageblatt* schrieb. Er sah in der trotz Drohungen durchgesetzten Aufführung einen Akt der Freiheit, verwirklicht in dem von Lugné-Poë um die Jahrhundertwende gegründeten Théâtre de l'Œuvre, einem Theater der Dichter, Intellektuellen und Schauspieler[171]. Noch vor der Premiere versuchte auch der deutsche Botschafter Köster, die Aufführung des Stückes zu verhindern. Er protestierte beim französischen Außenministerium, diese werde eine „schlechte Wirkung auf die Beziehungen beider Länder" haben. Offenbar handelte es sich hierbei um den ersten offiziellen Protest der Botschaft gegen ein sogenanntes Hetztheaterstück, denn Köster bat vorab das AA um Auskunft, welchen Erfolg ähnliche Proteste bisher in anderen Ländern gehabt hätten[172]. Zudem schien die Botschaft nicht über die generell nur begrenzten staatlichen Eingriffsmöglichkeiten bei Theateraufführungen in Frankreich informiert gewesen zu sein. Staatliche Stellen konnten grundsätzlich nur dann eingreifen, wenn ein Theaterstück *les bonnes mœurs* verletzte oder die öffentliche Ruhe und Ordnung störte. In diesem Sinne teilte das französische Außenministerium der Botschaft mit, die französische Regierung sei rechtlich nicht dazu in der Lage, das Theaterstück zu verbieten. Zudem seien die schlimmsten Stellen bereits weggestrichen worden[173].

Die Premiere von „Les Races" fand am 8. März 1934 wie geplant im Théâtre de L'Œuvre in einer französischen Fassung von Renée Cave unter der Regie von Raymond Rouleau statt. Zu den Darstellern gehörte unter anderem Julien Bertheau, der sich später während der Besatzungszeit der Résistance anschloß. Am 11. März besuchte ein Vertreter der Deutschen Botschaft eine Vorstellung des Stückes und berichtete, der Saal sei ausverkauft gewesen. Unter dem Publikum hätten sich vor allem Intellektuelle und insgesamt viele Franzosen befunden. Die Resonanz war nach Meinung der Botschaft gut, die überzeugend wirkenden Schauspieler habe das Publikum mit Beifall bedacht. Die Handlung des Stückes spielte an einer deutschen Universität in den März-April-Tagen des Jahres 1933. Zwei Studenten und SA-Männer, Tessow und Karlanner, sind der nationalsozialistischen Bewegung beigetreten, müssen jedoch schnell erkennen, daß ihr Idealismus betrogen wird, woran sie zerbrechen. Den Widerpart der beiden bilden der jüdische Student Siegelmann sowie die jüdische Freundin Karlanners, Helene. Die Botschaft hielt

171 ENGELHARDT, Ferdinand Bruckner, S. 169.
172 PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Köster an RMVP über AA, Ministerialrat Demann, Telegramm, 7. 3. 1934.
173 Ibid. DBP, Forster an AA, Betr.: Hetzstücke gegen Deutschland auf Pariser Bühnen, (23 Anlagen), 4. 5. 1934; die letzte Passage des Berichtes ist durchgestrichen.

das Stück trotz der Streichungen für stark deutschfeindlich, wenngleich dies im Programmheft ausdrücklich verneint wurde. Die Botschaft meinte:

> Die Repräsentanten des neuen Deutschlands sind in dem Stück mit allen nur erdenklich unerfreulichen Charaktereigenschaften ausgestattet: Sie sind grausam, hochmütig, verschlagen, verlogen und geistig minderwertig. Das jüdische Element, [...] ist der Inbegriff des wertvollen Menschen, der der Welle des Hasses, die über ihm zusammenschlägt, hilf- und fassungslos gegenübersteht[174].

Nach Ansicht der Botschaft war das Stück besonders gefährlich, da es den Ausländern, denen das „neue Deutschland" unbekannt sei, nahelege, dieses mit Verachtung zu sehen[175]. Jean Prudhomme schrieb in der Zeitung *Le Matin* vom 9. März 1934, das Werk behandle die sogenannte Rassenfrage so objektiv wie möglich. Er erinnerte einleitend an ein weiteres Theaterstück Bruckners, „Le Mal de la jeunesse", das zwei Jahre zuvor ebenfalls im Théâtre de l'Œuvre aufgeführt worden war. „Krankheit der Jugend" war 1925 in Hamburg und Breslau uraufgeführt worden und spielte wie „Die Rassen" im studentischen Universitätsmilieu, allerdings in Wien. Es zeichnete das Bild einer deutschen Jugend, die verzweifelt aufgrund einer verhaßten Gegenwart, kämpfend mit dem Verfall der Sitten und Ideen an nichts mehr zu glauben schien und nur zwei Auswege kannte: Verbürgerlichung oder Selbstmord, wobei sie letzteres zu bevorzugen schien. Eben diese Jugend, so Prudhomme, treffe man nun in „Les Races" wieder, mit dem Unterschied, daß deren Vertreter ihre Ideale jetzt gefunden hätten: „l'amour exalté de la patrie, l'appétit de la discipline, la haine de tout ce qui n'est pas specifiquement allemand"[176]. Bruckners Studie sei hart und schmerzvoll, Nazis und Juden würden sich brutal bekämpfen. Zwar durchwehe ein Hauch von Humanität das Werk, doch lasse es der Autor mit einem beängstigenden Fragezeichen enden. Als eines der seltenen deutschen Theaterstücke auf französischen Bühnen vermittelte „Die Rassen" ebenso wie die politischen und kulturellen Aktivitäten und Publikationen der nach Paris emigrierten deutschen Künstler ein kritisches, negatives Bild vom sogenannten neuen Deutschland[177]. Zwar berichtete die Deutsche Botschaft später, das Stück sei von der Pariser Kritik letztlich nicht als „Hetzstück" aufgefaßt worden, denn die Kritiker hätten die Aufführung eher ruhig gewürdigt. Gleichwohl versuchte sie weiter ver-

[174] Ibid. DBP, Aufzeichnung, 12. 3. 1934, ohne Angabe des Autors.
[175] Ibid.
[176] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, Jean PRUDHOMME, Répétiton Générale au Théâtre de L'Œuvre de „Les Races", in: Le Matin, 9. 3. 1934. „Le Mal de la jeunesse" wurde ebenfalls unter der Regie von Raymond Rouleau unter Mitwirkung der Schauspielerin Madeleine Ozeray im Theater Le Studio des Champs Elysées aufgeführt; zu dem Stück siehe ENGELHARDT, Ferdinand Bruckner, S. 56–83. Am 20. April 1935 wurde ein weiteres Werk Bruckners, „La Créature" (Die Kreatur), im Théâtre des Mathurins aufgeführt.
[177] Zu den politischen Aktivitäten siehe allg. PALMIER, Weimar en exil, S. 293–309; siehe auch Hélène ROUSSEL, Lutz WINCKLER (Hg.), Deutsche Exilpresse in Frankreich 1933–1940, Bern u. a. 1992.

geblich, dessen Absetzung zu erreichen[178]. „Les Races" erlebte in Paris 104 Aufführungen[179].

Nur einige Monate später, im Mai 1934, protestierte die Deutsche Botschaft erneut gegen ein sogenanntes Hetzstück, das jedoch nicht von einem deutschen, sondern einem französischen Autor stammte. Auch nahm es nicht auf das nationalsozialistische Deutschland Bezug, sondern handelte vielmehr von den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs und dem damit verbundenen negativen Deutschlandbild. Das Stück „Monsieur Fritz-Franz Neumann" von René Benjamin, einem der rechtsextremen Action Française nahestehenden Autor, wurde Anfang Mai 1934 im Pariser Théâtre de l'Athénée[180] aufgeführt. Nach Ansicht der Botschaft sah auch die Pariser Kritik im Gegensatz zu Bruckners Werk in diesem Stück eindeutig ein sogenanntes Hetzstück. Es sei bereits vor einiger Zeit in Brüssel gespielt worden, jedoch nur für kurze Zeit, weil Zuschauer und Kritiker es abgelehnt hätten[181]. Die Handlung spielt nach Ende des Ersten Weltkriegs auf den Besitzungen einer französischen Familie in Touraine. Der Vater der Geschwister Pierre und Cordélia ist während des Krieges in einem deutschen Kriegsgefangenenlager gestorben. Die Mutter und der Großvater leben seitdem sehr zurückgezogen. Während eines Ferienaufenthaltes in Deutschland lernen Pierre und Cordélia schließlich den Deutschen Fritz-Franz kennen. Er ist der Sohn des verstorbenen Majors Neumann, der das ehemalige Schloß des Großvaters ausgeraubt hatte. Bei ihrer Rückkehr nach Frankreich bringen die Geschwister den jungen Deutschen mit, der sich in Cordélia verliebt hat. Bei deren Mutter hält er vergeblich um ihre Hand an. Um die Mutter wohlwollend zu stimmen, schenkt ihr Fritz-Franz ein Armband, das diese als ein Erbstück ihrer verstorbenen Schwiegermutter wiedererkennt. Der Großvater verlobt nun seine Enkelin kurzerhand mit einem Franzosen. In einer letzten großen Szene streitet er mit Fritz-Franz, erzählt von den Plündereien des Vaters und befiehlt ihm, er solle das gestohlene Armband nehmen und verschwinden. Fritz-Franz geht zwar ohne Armband weg, kommt aber heimlich wieder und stiehlt den Schmuck erneut. Zur letzten Szene des Stückes heißt es in dem Bericht der Botschaft:

> Die Schlußszene gibt dem Großvater noch einmal Gelegenheit, Pierre seine Anschauungen zu entwickeln und ihm einzuschärfen, daß es zwischen Deutschland und Frankreich keine Annäherung gibt und daß die beiden Völker auf ewig geschieden sind[182].

[178] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Forster an AA, Betr.: Hetzstücke gegen Deutschland auf Pariser Bühnen, (23 Anlagen), 4. 5. 1934.
[179] STOMPOR, Künstler im Exil, S. 243.
[180] Wenig später, im September 1934, übernahm der berühmte Schauspieler und Regisseur Louis Jouvet dieses Theater.
[181] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Forster an AA, Betr.: Hetzstücke gegen Deutschland auf Pariser Bühnen, (23 Anlagen), 4. 5. 1934.
[182] Ibid.

Die Pariser Kritik, berichtete die Botschaft weiter, habe das Stück deutlich abgelehnt, obgleich sie Verständnis für die von René Benjamin vertretenen Themen äußerte. Sogar der rechts orientierten Presse sei „die primitive Handlung und die gehässige Argumentation des Großvaters auf die Nerven gefallen"[183]. Als Beleg fügte die Botschaft einige Kritiken bei. Diese Einschätzung dürfte trotz der freilich subjektiven Berichterstattung der Botschaft nicht völlig falsch gewesen sein, da allein schon das oben dargelegte Handlungsgerüst sehr konstruiert und wenig authentisch wirkt. Die Botschaft war zwar der Ansicht, daß das Stück bald abgesetzt würde, doch legte sie trotzdem beim französischen Außenministerium Protest ein. Dessen Antwort hieß erneut, man habe keinerlei rechtliche Handhabe, denn „weder sei das Stück obszön, noch störe es die öffentliche Ordnung"[184]. Die Regierung könne nur in diesen Fällen einschreiten, da es keine Theaterzensur in Frankreich gebe. Nur zwei Wochen später berichtete die Botschaft jedoch, das erfolglos aufgeführte Stück sei ohnehin vom Spielplan abgesetzt worden. Der Autor habe den Erfolg des Stückes noch erzwingen wollen, indem er vor Aufgehen des Vorhangs kurze Vorträge über den Sinn des Stückes gehalten habe, was jedoch dessen Absetzung nicht habe verhindern können[185]. Da die rein literarische Qualität des Werkes Benjamins hier wohl zu wünschen übrig ließ, war dem Theaterstück trotz der Zustimmung in der Presse zu seinen Thesen über den *boche* par excellence, der sein Gesicht niemals ändert, offenbar kein Erfolg beschieden.

Andere Proteste der Botschaft gegenüber unliebsamen Theateraufführungen stießen bei den französischen Stellen auf mehr Verständnis. Dies war vor allem dann der Fall, wenn es sich um Angriffe auf die Person Hitlers handelte und die Werke somit die diplomatischen Beziehungen zwischen beiden Ländern zu gefährden schienen. Hierbei zeigte sich, daß innerhalb der französischen Institutionen letztlich nicht klar war, welche Eingriffsmöglichkeiten der Staat hier tatsächlich besaß. So protestierte die Deutsche Botschaft am 15. Oktober 1934 beim französischen Außenministerium gegen eine Szene in einer Revue am Théâtre des Variétés, in der Hitler lächerlich gemacht wurde. Das Außenministerium sagte sofort zu, eine Änderung der Szene herbeizuführen. Die Botschaft protestierte am 29. Oktober jedoch erneut, weil sie die Änderungen für zu geringfügig hielt. Das Théâtre des Variétés hatte zwar auf ein Eingangs-Defilee von Männern in SA-Uniformen verzichtet, doch zeigte die Szene weiterhin eine Bande feiger Krimineller, deren Anführer eine Hitler-Maske trug. Dieser ermordete einen Komplizen sowie den Chef eines Cafés in der Rue de Vienne – eine Anspielung auf die Umsturzversuche Hitlers in Österreich 1933/34. Am Schluß der Szene zwang ein Polizist die Bande zu

183 Ibid.
184 Ibid.
185 Ibid. DBP, Kühn an AA, Betr. Hetzstücke gegen Deutschland auf Pariser Bühnen, 19. 5. 1934.

schwören, sich in Zukunft ruhig zu verhalten[186]. Das Außenministerium schickte nun die Beschwerde der Botschaft an das Innenministerium, das sich an die Polizeipräfektur wandte, um ein Verbot der Szene zu erreichen. Dort erhielt es lediglich die Auskunft, der Polizeipräfekt habe keine Verfügungsgewalt über die Pariser Theater. Hierfür sei das Erziehungsministerium, das Ministère de l'Éducation nationale, zuständig, woraufhin die Beschwerde dorthin weitergereicht wurde[187]. Trotz der oben erwähnten offiziellen Bestimmungen zur Theaterzensur intervenierte schließlich die für den Bereich des Theaters zuständige Direction générale des Beaux-Arts des Innenministeriums. Die Szene wurde gänzlich aus dem besagten Revueprogramm gestrichen[188].

Weitaus schwieriger gestaltete sich das Verbot eines anderen Werkes. Im Mai 1936 wurde im Théâtre Belleville das Stück „Hitler" von Pierre Caillet und Alain Deberri aufgeführt. Bei der öffentlichen Generalprobe am 22. Mai säumten laut einer Rezension in der *Comœdia* Polizisten den Eingang und auf einem Plakat baten die Autoren des Stückes die Besucher, sich während der Aufführung ruhig zu verhalten, um ein Verbot zu verhindern. Nach Aufgehen des Vorhangs wurde das Publikum erneut ermahnt, Ruhe zu bewahren. Ein Sprecher sagte, niemand in Frankreich habe Angst vor Hitler und dieser solle das ruhig wissen. Das satirische Theaterstück über Hitlers Werdegang war ein Gemisch aus komischen Szenen mit Hitler und einem Telefon in der Hauptperson. Letzteres bestimmte die Handlung, indem es Staatsgeheimnisse verriet, Revolten anzettelte oder den Fortgang der historischen Ereignisse ankündigte. In der letzten Szene des Stückes stritt Hitler mit einem Franzosen, der ihm ins Gesicht schrie, alle Franzosen seien den Deutschen überlegen, ein kleiner Franzose könne es mit zwei großen, klobigen Deutschen allemal aufnehmen. Anschließend klingelte das Telefon und Hitler fragte Göring, ob nun alles bereit sei, um die entmilitarisierte Zone zu besetzen – eine Anspielung auf den Einmarsch deutscher Truppen in das Rheinland am 7. März 1936[189]. Nach Protesten der Botschaft trafen sich am 23. Mai Vertreter der Polizeipräfektur, des Außenministeriums, des Erziehungsministeriums und des Justizministeriums, um über die Möglichkeiten zu beraten, das Stück zu verbieten. Sie hielten einige Szenen für so provokativ, daß Schlägereien unter den Zuschauern erwartet wurden, andere Szenen sahen sie als direkte Beleidigung Hitlers. Die Aufzeichnung über die Bespre-

[186] AN, F21 5200–5, DBP an Ministère des Affaires étrangères, Direction des affaires politiques et commerciales, Europe, Traduction, Note verbale, 29. 10. 1934.
[187] Ibid. Ministère des Affaires étrangères, Direction des affaires politiques et commerciales, Europe, an Ministère de l'Intérieur, 31. 10. 1934; Ministère de l 'Intérieur an Ministère de l'Éducation nationale, Urgent, 2. 11. 1934.
[188] Ibid. Ministère de l'Éducation Nationale, Direction générale des Beaux-Arts an Ministère de l'Intérieur, 6. 11. 1934.
[189] Ibid. Pierre LAGARDE, Paris en Liberté. Quand Hitler arrive à Belleville, in: Comœdia, 24. 5. 1936.

chung macht deutlich, daß offenbar mühsam nach einer Lösung gesucht wurde. Es wurde sogar erwogen, ein napoleonisches Gesetz zur Theaterzensur aus dem Jahre 1864 wiederzubeleben, obgleich die Theaterzensur grundsätzlich seit 1906 abgeschafft war[190]. Schließlich wurde das Theaterstück noch am selben Tag laut Ministerbeschluß durch das Innenministerium verboten[191]. In der Folge weigerte sich jedoch die Polizeipräfektur, das Verbot durchzusetzen und forderte vergeblich das Erziehungsministerium auf, die offizielle Theaterzensur wieder einzuführen[192].

Abgesehen von dem vergeblichen Protest gegen die sogenannten Hetztheaterstücke befaßte sich die Deutsche Botschaft ebenfalls mit kritischen Berichten der französischen Presse über das nationalsozialistische Deutschland. Im Bereich des Theaters zeigt das Beispiel der Berichterstattung zu den Oberammergauer Passionsspielen, wie stark die französische Presse das Bild eines nationalsozialistisch beeinflußten deutschen Kulturlebens vermittelte. So waren die Oberammergauer Passionsspiele – als religiös-touristische Attraktion auch in Frankreich bekannt – wiederholt Gegenstand von negativen Meldungen der Nachrichtenagentur Havas über veränderte Regiepläne unter nationalsozialistischem Einfluß. Die Falschmeldungen der Havas besagten die Ersetzung der Passionsspiele durch ein antisemitisches Theaterstück. Ausgerechnet der bisherige Darsteller des Christus sollte in die Rolle eines sogenannten jüdischen Verführers schlüpfen. Da die Oberammergauer Passionsspiele auch in Frankreich bekannt waren und als beliebtes Reiseziel galten, dokumentiert dieser Skandal um „la croix gammée sur la tunique du Christ" das negative Bild eines nationalsozialistisch beeinflußten deutschen Kulturlebens, das in der französischen Presse vermittelt wurde[193].

Die auch vor 1933 immer schon geringe Präsenz deutscher Autoren auf französischen Bühnen verbunden mit dem negativen Bild, das nach 1933 in der französischen Presse vom deutschen Kulturleben gezeichnet wurde, trug verständlicherweise nicht zu einer stärkeren Rezeption des deutschen Theaters in Frankreich bei. Gleichwohl gab es abgesehen von den Aktivitäten der Emigranten auch von seiten der Vertreter offizieller Kulturpolitik vereinzelte Versuche, deutsche Theatergastspiele in Paris sowie die Aufführung deutscher Stücke zu erreichen. Auch ergriffen vereinzelt französische Theater-

[190] Ibid. Ministère de l'Éducation Nationale, Beaux-Arts, Note pour M. le Ministre, 23. 5. 1936.

[191] Ibid. Président du conseil, Ministère de l'Intérieur an alle Präfekturen in Frankreich und Algerien, Circulaire, 23. 5. 1936.

[192] Ibid. Ministère de l'Éducation Nationale, Beaux-Arts, Note, 21. 8. 1936.

[193] Siehe PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, À Oberammergau. La croix gammée sur la tunique du Christ ou la „Passion" ne sera pas jouée, in: Comœdia, 30. 7. 1933; ibid. DBP, Köster an AA, Betr.: Festspiele in Oberammergau, 4. 8. 1933; PA-AA, 1036b, V1 b, Bd. 1, DBP an AA, Telegramm Nr. 839, 1. 8. 1935; ibid. DBP, Feihl an AA, Telegramm Nr. 841, (Geh.Ch.V.), 2. 8. 1935; PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, André PIERRE, Le Théâtre du Troisième Reich. „Passion allemande 1933". Une pièce antimarxiste et antisémite au goût du jour, in: L'Œuvre, 11. 8. 1934.

leute Initiativen, um Tourneen mit französischen Theaterensembles nach Deutschland zu unternehmen. Die Akten der Deutschen Botschaft Paris zeigen, daß diese in beiden Fällen gleichsam als Anlaufstelle diente, selbst aber keine Initiativen zur Verbreitung deutscher Kultur ergriff. Erste Versuche, deutsche Theaterstücke in Paris zu zeigen, unternahm der Leiter der DAAD-Zweigstelle in Paris, Dr. Hans Göttling. Im September 1933 richtete er an das RMVP einen Entwurf für die geplanten Kulturveranstaltungen der Zweigstelle im Winter 1933/34 und bat um Förderung und Unterstützung dieser Pläne. Der Entwurf war zudem unterzeichnet von Dr. Albert Buesche, einem Austauschassistenten in Paris, der später während der Besatzungszeit Theaterkritiker bei der *Pariser Zeitung* wurde. Göttling und Buesche ließen einleitend keinen Zweifel an der grundsätzlichen Richtung ihrer geplanten Aktivitäten. Voraussetzung und Grundsatz sei, daß das „neue Deutschland" abgesehen von seiner politischen Propaganda auch auf anderen Lebensgebieten Propaganda betreiben müsse – gemeint war hier die Kulturpropaganda. Deutschland müsse sich positiv darstellen und dazu seine besten künstlerischen Leistungen zeigen, wobei es Altes mit Neuem verbinden müsse: „Das Ziel: im anderen Volke Achtung und Verständnis, Teilnahme und Sympathie zu erwecken. Für Frankreich kommt noch mehr als für andere Länder dafür der Weg der Kunstdarbietung hauptsächlich in Betracht"[194]. Unter den gleichen Gesichtspunkten habe die Zweigstelle Paris unter Göttlings Leitung bereits im Frühjahr 1932 eine Aufführung von Goethes „Faust I" und im Frühjahr 1933 eine von Gerhart Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt" im Festsaal des Foyer International des Etudiants im Quartier Latin organisiert[195]. Die Ursprünge dieser Initiativen gingen also auf die Zeit vor 1933 zurück, was den Schluß nahelegt, daß deren Motivation eher in dem Wunsch gewurzelt haben dürfte, das Aufgabengebiet der Zweigstelle zu erweitern und nicht in dem Grundsatz, Kulturpropaganda im Sinne des „neuen Deutschlands" zu betreiben[196]. Zudem waren dies studentische Theateraufführungen, die nur auf ein kleines Publikum abzielten. Die Association d'Expansion et d'Échanges Artistiques war Mitveranstalter und leistete finanzielle Unterstützung. Die Truppe bestand abgesehen von einigen deutschen Berufsschauspielern in „Hanneles Himmelfahrt" hauptsächlich aus deutschen Studenten. Die künstlerische Leitung sowie die Vorbereitung und Durchführung lag bei Buesche. 1932 waren bei zwei Vorstellungen insgesamt etwa 1000 Besucher erschienen, 1933 waren es 1500 bei drei Aufführungen. Das Publikum bestand vor allem aus geladenen Professoren, Studenten und Schülern. Die Vor-

[194] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DAAD-Zweigstelle in Paris, Zugleich Mittelstelle der Deutschen Pädagogischen Auslandsstelle, Dr. Hans Göttling und Dr. Albert Buesche an RMVP, Abteilung VII, Entwurf für Kunstveranstaltungen der Zweigstelle Paris des Deutschen Akademischen Austauschdienstes Winter 1933/34, Abschrift, 6. 9. 1933.
[195] Ibid.
[196] Zur Stellung der DAAD-Zweigstellen zwischen reiner Austauschinstitution und potentiellem Kulturinstitut siehe MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 30.

schläge Göttlings und Buesches berücksichtigten das, „was genau jetzt dem französischen Publikum geboten werden müßte“[197]. Mit den aufgeführten Veranstaltungen gingen sie über die üblichen Aktivitäten der Zweigstelle weit hinaus. Beispielsweise sollte ein Schwank von Hans Sachs sowie „Die Freier“ von Eichendorff aufgeführt werden. Unter den Autoren war auch der Österreicher Max Mell, der zunächst nicht die Zustimmung der Nationalsozialisten fand, später aber dem Regime entgegenkam. Vorgesehen waren ferner sogenannte dramatische Spiele von Otto Bruder sowie ein neueres französisches Stück, „La belle au bois“ das Jules Superville 1932 verfaßt hatte. Letzteres sollte als Geste des gegenseitigen Kulturaustauschs gegenüber Frankreich in deutscher Sprache aufgeführt werden. Was die zeitgenössischen literarischen Vertreter Deutschlands anbelange, hieß es in dem Schreiben, müßten noch Nachforschungen fortgesetzt werden. Wie in den Jahren zuvor war geplant, die Vorführungen durch bekannte französische Persönlichkeiten einleiten zu lassen. Abschließend hieß es: „Wir haben uns für diesen Winter größere Ziele gesetzt, nicht nur deswegen, weil bisher bei der ungeklärten Lage wirklich Durchgreifendes nicht unternommen werden konnte, sondern auch, weil wir der Überzeugung sind, daß jetzt die Stunde für die Aktivität in diesen Dingen gekommen ist“[198]. Göttling ergriff also die Initiative zu einem relativ umfangreichen Veranstaltungsprogramm deutscher Kulturpropaganda, obgleich ähnliche Aktivitäten grundsätzlich nicht in den Arbeitsbereich der DAAD-Zweigstellen fielen. Deren Aufgabengebiet beschränkte sich eigentlich auf den akademischen Austausch. Göttlings Initiative ist auch als ein erster Versuch zu werten, die Zweigstelle zu einem Kulturinstitut auszubauen.

Das RMVP war mit dem vorgeschlagenem Programm sowohl was den Umfang als auch den Inhalt anbelangt nicht einverstanden. Es sandte zunächst einmal Göttlings Vorschläge zur Stellungnahme an die Deutsche Botschaft nach Paris zurück und empfahl in einem zweiten Schreiben an die Botschaft, die Zweigstelle solle doch lieber einige Theaterstücke der neuen deutschen Literatur aufführen. Zu den Vorschlägen gehörte „Der Einsame“ von Hanns Johst und „Pantalon und seine Söhne“ von Paul Ernst[199]. Falls diese Werke als zu schwierig empfunden würden, sei auch gegen die Aufführung der „Minna von Barnhelm“ von Gotthold Ephraim Lessing nichts einzuwen-

[197] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DAAD-Zweigstelle in Paris, Zugleich Mittelstelle der Deutschen Pädagogischen Auslandsstelle, Dr. Hans Göttling und Dr. Albert Buesche an RMVP, Abteilung VII, Entwurf für Kunstveranstaltungen der Zweigstelle Paris des Deutschen Akademischen Austauschdienstes Winter 1933/34, Abschrift, 6. 9. 1933.

[198] Ibid. Hinzu kamen noch Vorschläge auf dem Gebiet der Bildenden Künste und der Musik.

[199] Hanns Johst war 1935–45 Präsident der Reichskulturkammer und war ab dem 1. 11. 1932 Mitglied der NSDAP. Paul Ernst (1866–1933) gehörte zu den von den Nationalsozialisten gleichsam annektierten Schriftstellern; aufgrund seiner betont preußischen und völkischen Haltung galt er den Nationalsozialisten als Wegbereiter; siehe dazu DREWNIAK, Das Theater, S. 176–180.

den. Das RMVP erklärte sich zu finanzieller Unterstützung bereit, falls diese genau begründet wäre, etwa durch die Verpflichtung von Berufsschauspielern[200]. Offenbar war „Minna von Barnhelm" nachträglich von der Deutschen Botschaft oder der DAAD-Zweigstelle als Alternative vorgeschlagen worden. Dieser deutsche Lustspielklassiker war im Dritten Reich das beliebteste Stück Lessings. In der Spielzeit 1934/45 wurde es beispielsweise 280 Mal aufgeführt. Dagegen war Lessings „Nathan der Weise" als sogenanntes Tendenzstück verboten, weil es sich gegen weltanschauliche und rassistische Unterdrückung wandte und für Humanität und Völkerverständigung einstand. Im Dritten Reich wurden deutsche Klassiker wie Lessing aus propagandistischen Gründen gepflegt, wobei ihre Werke mitunter eine Umdeutung erfuhren[201].

Trotz der weitergehenden Ambitionen Göttlings konnte die Zweigstelle im Winter 1933/34 offenbar nur eine studentische Aufführung der „Minna von Barnhelm" realisieren. Als Schauspieler rekrutierte Regisseur Buesche deutsche und französische Studenten. Schon zu Beginn der Vorbereitungen kündigte die DAAD-Zweigstelle an, sie würde einen Zuschuß von 300,– RM benötigen, weil sie die Eintrittspreise wegen der Schüler und Studenten niedrig halten wolle und mit relativ hohen Friseur- und Kostümkosten rechne. Die Einnahmen könnten die Kosten nicht decken. Die Botschaft wurde gebeten, in diesem Sinne nach Berlin zu berichten[202]. Die Association d'Expansion et d'Échanges Artistiques, die sich in den Vorjahren an den Kosten mit 1500 Francs beteiligt hatte, hatte dieses Mal jegliche Unterstützung abgelehnt, weil ihr Budget nun stärker beschränkt sei. Die Botschaft deckte schließlich den Defizit-Betrag von 400 RM[203]. Vermutlich waren vor allem die veränderten politischen Bedingungen die Ursache für die fehlende Unterstützung. Die Amateur-Aufführung der „Minna von Barnhelm" wurde am 24., 25. und 27. Januar 1934 in dem ausverkauften Saal des Foyer International des Étudiants in deutscher Sprache veranstaltet. Zwei Rollen waren mit französischen, sechs mit deutschen Studenten besetzt, die Rolle des Tellheim spielte der Schauspieler Otto Woegerer[204]. Die erste Aufführung leitete der renommierte Germanist der Sorbonne Henri Lichtenberger[205] ein. Er erläu-

200 PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, RMVP an DBP, 14. 11. 1933.

201 DREWNIAK, Das Theater, S. 167–169; Kritik der Nationalsozialisten erntete die Inszenierung der „Minna von Barnhelm" von Jürgen Fehling am Staatstheater in Berlin 1935, weil sie zu sehr an Inszenierungen Max Reinhardts erinnerte.

202 PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DAAD-Zweigstelle in Paris, Göttling an Kühn, DBP, 14. 12. 1933.

203 Ibid. DBP, Kühn an RMVP über AA, Betr.: Aufführung von Minna von Barnhelm durch deutsche und französische Studenten, 2. 2. 1934.

204 Ibid. französisches Programmheft, Minna von Barnhelm de Lessing, Jouée en langue allemande par un groupe d'étudiants et étudiantes allemands et français, Januar 1934.

205 Lichtenberger beteiligte sich 1936–1939 an der Arbeit der CFA und DFG; siehe dazu BOCK, Zwischen Locarno, S. 55.

terte das Werk Lessings in seiner dramatischen Dichtung als Spiegelbild der Zeit Friedrichs II[206]. In den Augen der Botschaft war dies die beste Aufführung, welche die Zweigstelle bisher organisiert hatte. Die Schauspieler hätten bei jeder der Vorführungen Beifall erhalten, der vor allem auch dem Berufsschauspieler Otto Woegerer gegolten habe[207]. Der Rezensent Dr. Otto Fugmann schrieb in der *Pariser Zeitung*, es sei nicht notwendig, „die positive Stellung der Dramatiker des 18. Jahrhunderts zum nationalen Volkstum aufzuzeichnen"[208]. Zumindest aber sei die Annahme, Lessings „Minna von Barnhelm" sei für die Deutschen „das Vorbild oder der Typus eines nationaldeutschen Kunstwerkes schlechthin" nicht so zutreffend, wie man bisher annehmen zu müssen glaubte. Fugmann lobte die Qualität der studentischen Aufführung. Zum Ende seines Artikels resümierte er zum höheren Zweck dieser Veranstaltung:

> Das Verhältnis des deutschen Volkes zum französischen wird vielfach durch Mißverständnisse beeinflußt. Solche zu beseitigen gehört zu den vornehmsten Aufgaben des Auslandsdeutschtums. Vielleicht vermochte diese Dilettantenvorstellung deutscher und französischer Studenten jener Aufgabe, wenn auch in bescheidener Weise, gerecht zu werden[209].

In der Einschätzung Fugmanns stellte die Aufführung also einen kleinen Beitrag zu einer besseren deutsch-französischen kulturellen Verständigung dar. Die von der DAAD-Zweigstelle beabsichtigten kulturpropagandistischen Ziele traten hier in den Hintergrund.

Im März 1936 resümierte die Deutsche Botschaft auf eine Anfrage des RMVP hin über die Schwierigkeiten, deutsche Gastspiele in Paris aufzuführen: „Verschiedene Versuche [...], der deutschen Bühnen- und Vortragskunst in Frankreich Geltung zu verschaffen, sind regelmäßig an den sprachlichen Schwierigkeiten gescheitert, denen ein solches Unternehmen in den weitesten Kreisen der französischen Bevölkerung begegnet"[210]. Als Grund nannte die Botschaft vor allem das Fehlen eines deutschen oder deutschsprachigen Publikums, wobei sie freilich die Anwesenheit der deutschen Emigranten in Paris nicht erwähnte. Die einzige Möglichkeit, deutsche Gastspiele und Rezitationsabende zu organisieren, sah sie in der Vermittlung durch französische Agenturen, wobei die Veranstaltungen allerdings finanziell von deutscher Seite her getragen werden müßten; aufgrund der Devisenlage wurde

[206] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Kühn an RMVP über AA, Betr.: Aufführung von Minna von Barnhelm durch deutsche und französische Studenten, 2. 2. 1934; PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, Dr. Otto Ludwig Fugmann, Deutsche und französische Hochschüler spielen Theater, in: Neue Pariser Zeitung, 27. 1. 1934.
[207] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, DBP, Kühn an RMVP über AA, Betr.: Aufführung von Minna von Barnhelm durch deutsche und französische Studenten, 2. 2. 1934.
[208] PA-AA, 1036a, V1 b, Bd. 11, Dr. Otto Ludwig Fugmann, Deutsche und französische Hochschüler spielen Theater, in: Neue Pariser Zeitung, 27. 1. 1934.
[209] Ibid.
[210] PA-AA, 1036b, V1 b, Bd. 1, DBP, Kühn an RMVP über AA, Inhalt: Arbeit des Bühnennachweises in Berlin, 26.3.36.

dies jedoch nicht für ratsam gehalten. Dagegen schätzte die Botschaft die Möglichkeit der Vermittlung von Musik- und Tanzabenden als einfacher ein. Die Pariser Konzertagenturen Dandelot, Delgrange und Kiesgen, zu denen ein Kontakt hergestellt werden könne, seien alle drei arisch und hätten einen verläßlichen Ruf[211].

Bereits ein Jahr zuvor, im August 1935, hatte Botschafter Köster dem RMVP mitgeteilt, daß der Botschaft selbst keine Möglichkeiten zur Vermittlung deutscher Musiker nach Paris zur Verfügung stünden und auf diese französischen Konzertagenturen verwiesen, die vorher bereits häufig mit Deutschland zusammengearbeitet hatten. In der Botschaft war von der Auslandsstelle der Reichsmusikkammer (RMK) ein privat gehaltenes Schreiben eingegangen, in dem diese anregte, für einige deutsche Künstler wie Emmi Leisner, Prof. Hans-Wilhelm Kulenkampff, Prof. Wilhelm Kempff und Conrad Hansen für die Saison 1935/36 Konzertarrangements in Paris abzuschließen. Die Botschaft hatte nach Kösters Meinung nur die Möglichkeit, deutsche Künstler im Austausch mit französischen nach Paris zu vermitteln, was jedoch stark von der politischen Lage abhing und zur Zeit wenig aussichtsreich sei. Köster war bereit, mit der Association française d'Expansion et d'Échanges artistiques über einen Künstleraustausch zu verhandeln. Er betonte jedoch, daß deutsche Musiker ohnehin in Frankreich eine anerkannte Stellung hätten und ein Großteil der Vermittlung bereits über die Agenturen verlaufe[212]. In der Folge gab es tatsächlich einige wenige erfolgreiche Versuche der Auslandsstelle der RMK, mit Hilfe der Deutschen Botschaft deutsche Künstler im Austausch mit französischen nach Paris zu vermitteln. Die Association française d'Expansion et d'Échanges artistiques war an dem Austausch beteiligt[213]. In der Saison 1938/39 beteiligte sich die Association française d'Action artistique à l'Étranger noch mit einer Summe von 15000 Francs finanziell an deutsch-französischen Austauschkonzerten[214].

Umgekehrt gab es auch einzelne Initiativen zu französischen Theatergastspielen in Deutschland. So schlug der französische Schauspieler Roger Hédouin im Mai 1935 vor, im Herbst des Jahres mit einigen Kollegen eine Gastspieltournee mit Molières „L'Avare" durch Deutschland zu unternehmen. Bereits 1923 hatte er in der Schweiz, in Basel, zum 300. Jahrestag des Autors eine ähnliche Tournee organisiert. In seinem Schreiben an die Botschaft betonte Hédouin, er wolle mit der Tournee zu einer deutsch-französischen Annäherung beitragen. Seiner Ansicht nach war der Erfolg der Tournee aufgrund der Berühmtheit Molières in Deutschland gesichert, vor allem dann,

211 PA-AA, 1036b, V1 b, Bd. 1, DBP, Kühn an RMVP über AA, Inhalt: Arbeit des Bühnennachweises in Berlin, 26.3.36.
212 Ibid. DBP, Köster an RMVP über AA, 14. 8. 1935.
213 Ibid. Auslandsstelle der Reichsmusikkammer, Hans Sellschopp an DBP, Betr.: Deutsch-französischer Künstleraustausch, 10. 1. 1936.
214 AN F60 176, Association française d'Action artistique à l'Étranger, Réunion du conseil d'administration, 15. 5. 1939.

wenn Goebbels eventuell persönlich die Schirmherrschaft über die Tournee übernehmen würde[215]. Die Botschaft hielt den Vorschlag Hédouins zwar generell für möglich, doch für nur schwer finanzierbar, zumal die Aufführungen in Deutschland aufgrund der Sprachschwierigkeiten nur ein kleines Publikum finden würden[216]. Die Tournee wurde nicht verwirklicht und erst im November 1935 – also zu dem geplanten Zeitpunkt der Tournee – erreichte die Botschaft die Antwort aus Berlin[217]. Während es sich bei Hédouin um einen relativ unbekannten Schauspieler gehandelt hatte, ging eine weitere Initiative im Januar 1939 von der renommierten französischen Schauspielerin Cécile Sorel aus. Die verheiratete Comtesse de Ségur war langjähriges Mitglied der Comédie-Française. Auch sie wollte mit einer französischen Gastspieltournee – trotz der inzwischen sehr gespannten politischen Beziehungen zwischen beiden Ländern – zu einer deutsch-französischen Verständigung beitragen. Sie beabsichtigte mit einer Schauspieltruppe die Aufführung des „Menschenfeinds" von Molière sowie der „Kameliendame" von Alexandre Dumas (fils). Mit ihren Vorschlägen wandte sie sich an den deutschen Botschafter von Welczeck und betonte, sie habe bereits vor etlichen anderen Staatsmännern wie beispielsweise Mussolini gespielt und es wäre ihr eine große Ehre, an einem Gastspielabend vor Hitler zu spielen. Von Welczeck unterstützte den Vorschlag Cécile Sorels und war der Ansicht, daß ein solches Gastspiel in der französischen Öffentlichkeit ein positives Echo fände und „den kulturellen Austausch zwischen Deutschland und Frankreich in starkem Maße fördern würde"[218]. Als Termin wurde der Monat März vorgeschlagen. Mit seiner Fürsprache in bezug auf das Gastspiel wandte sich von Welczeck an Goebbels persönlich, weil er der Ansicht war, daß dieser Gastspieltournee eine besondere Bedeutung für den kulturellen Austausch zwischen beiden Ländern zukommen würde[219]. Offenbar war das RMVP nicht gänzlich uninteressiert an dem Vorschlag Cécile Sorels. Stattdessen war es schließlich der französische Botschafter in Berlin, der Bedenken äußerte, woraufhin das RMVP in einem Telegramm an die Botschaft dafür plädierte, von dem Gastspiel Abstand zu nehmen: „Der französische Botschafter vertritt zusammen mit Ministerium des Beaux-Arts und dem Außenamt in Paris die Ansicht, daß das Ensemble der Frau Sorel nicht ausreichend sei, um die französische Schauspielkunst repräsentativ genug in Berlin zu vertreten"[220]. Zudem waren die zuständigen französischen Stellen darüber verärgert, daß

[215] PA-AA, 1036b, V1 b, Bd. 1, Hédouin an deutschen Botschafter in Paris, DBP, 30. 5. 1935.
[216] Ibid. DBP, Kühn an AA, Betr.: Hédouin, 6. 7. 1935.
[217] Ibid. DBP, Kühn an Hédouin, 9. 11. 1935.
[218] PA-AA, 1057d, V14, DBP, von Welczeck an Goebbels, RMVP, 25. 1. 1939.
[219] Ibid.
[220] Ibid. RMVP, Staatssekretär Hanke an von Welczeck, DBP, Telegramm Nr. 65, 25. 2. 1939; die Direction générale des Beaux-Arts wird hier fälschlicherweise als Ministerium bezeichnet.

sich die Schauspielerin nicht an sie, sondern direkt an von Welczeck gewandt hatte. Der französische Botschafter bot schließlich an, sich für ein Gastspiel der Comédie-Française in Berlin einzusetzen, welches jedoch in der Folge nicht stattfand[221]. Mit ihrer privaten Initiative war Cécile Sorel also letztlich an der offiziellen französischen auswärtigen Kulturpolitik gescheitert, nach der grundsätzlich vor allem die renommierte Truppe der Comédie-Française auf Gastspielreisen ins Ausland entsandt wurde.

Das Jahr 1933 bedeutete keinen abrupten Einschnitt für die deutsch-französischen Kulturbeziehungen. Ein punktueller Boykott deutscher Kultur in Frankreich, hervorgerufen durch die ersten antisemitischen Terrormaßnahmen in Deutschland, begleitete dennoch gerade dieses Jahr; auch in der Folge wurden immer wieder vor allem deutsche Filme boykottiert. Dennoch war nicht dieser Aspekt kennzeichnend für die deutsch-französischen Theater- und Filmbeziehungen der dreißiger Jahre. Gerade die Filmbeziehungen – nach dem Ersten Weltkrieg geprägt von einem weit stärkeren gegenseitigen Boykott – hatten sich seit 1925 mehr und mehr entspannt. Mit den in Babelsberg und anderen deutschen Ateliers gedrehten deutsch-französischen Koproduktionen entwickelte sich eine intensive Filmkooperation, die bis 1939 anhielt. Nach den sogenannten Mehrsprachenversionen – der Tonfilm hatte den Stummfilm abgelöst – ging die Ufa seit Mitte der dreißiger Jahre sogar dazu über, in Babelsberg auch rein französische Filme zu drehen. Etliche bekannte französische Schauspieler und Regisseure arbeiteten dort, bildeten in Babelsberg gleichsam eine französische Kolonie und knüpften Kontakte zu deutschen Kollegen. Die französischen Produktionen der Ufa sollten vor allem dazu dienen, den Absatz deutscher nachsynchronisierter Filme in französischsprachigen Ländern zu fördern. Die deutsch-französische Zusammenarbeit hatte vor allem ökonomische Gründe und ist auch im Kontext der starken Konkurrenz des amerikanischen Films für den europäischen Film zu sehen. Während französische Schauspieler und Regisseure nach Babelsberg reisten, begaben sich deutsche, zumeist jüdische, Filmleute nach 1933 zunächst einmal in das französische Exil; vor allem die bekanntesten unter ihnen fanden dort auch Arbeit; Regisseure wie Siodmak, Pabst, Lang, Ophüls und Wiene drehten französische Filme. Außerdem beeinflußten deutsche Kameramänner wie Eugen Schüfftan mit ihren besonderen Licht-Schatten-Effekten die Ästhetik des französischen Films der dreißiger Jahre.

Der Filmaustausch zwischen beiden Ländern wurde während der dreißiger Jahre immer wieder durch Filmabkommen geregelt und kontingentiert, gestaltete sich allerdings relativ einseitig. In Deutschland ergriff das RMVP seit 1933 Maßnahmen, um das Importkontingent ausländischer Filme zu verringern. Daß mehr deutsche Filme nach Frankreich exportiert wurden als umgekehrt, hatte seine Ursache aber auch in den unterschiedlichen Lei-

[221] Ibid. RMVP, Staatssekretär Hanke an Welczeck, DBP, Telegramm Nr. 65, 25. 2. 1939.

stungsstärken der Filmindustrien beider Länder. Deutschland produzierte jährlich weit mehr Filme als Frankreich. Dort steckte die Filmproduktion in einer Krise und eine Neuordnung des französischen Filmbetriebes wurde diskutiert. Der französische Filmmarkt war grundsätzlich ein wichtiger Absatzmarkt für den deutschen Film. In Deutschland bevorzugte das RMPV den Import von französischen Filmen, die die französische Gesellschaft kritisierten. Umgekehrt handelte es sich bei den nach Frankreich exportierten deutschen Produktionen vorwiegend um leichte Unterhaltungsware. Die wenigen politischen bzw. propagandistischen Filme riefen mitunter Prosteste in französischen Filmtheatern hervor. Dagegen war Leni Riefenstahl mit ihrem Parteitagsfilm „Triumph des Willens" und den „Olympia-Filmen" in Frankreich relativ erfolgreich. Um einem verstärkt negativen Bild des nationalsozialistischen Deutschland entgegenzuwirken, protestierte die Deutsche Botschaft – wenn auch recht unbeholfen – in Paris gegen die sogenannten Hetzfilme zumeist amerikanischer Herkunft. Ein negatives Bild vom Deutschen als *boche* prägte zudem die französischen Spionagefilme der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Ähnlich klischeehafte Vorstellungen von einem französischen freizügigen Charme – im Stile des „Bel ami" - vermittelten deutsche Filme, die nach französischen Romanvorlagen entstanden.

Eine intensive Kooperation wie im Bereich des Filmes gab es innerhalb der deutsch-französischen Theaterbeziehungen nicht. Diese hatten sich auch schon vor den dreißiger Jahren relativ einseitig gestaltet: Während französisches Theater in Deutschland ein fester Bestandteil der Theaterspielpläne war, wurden nur wenige deutsche Theaterstücke auf französischen Bühnen gespielt; im Gegensatz dazu war die deutsche Musik ein beliebtes Importgut in Frankreich. In Deutschland wurden vor allem die bewährten, kommerziell erfolgreichen französischen Klassiker wie Molière oder Dumas aufgeführt; Stücke des avangardistischen *théâtre d'art* waren selten auf deutschen Bühnen zu sehen. Zudem schränkte das RMVP nach 1933 die Aufführung französischer Stücke mehr und mehr ein. Die Akten der Botschaft zeigen, daß es durchaus einzelne Initiativen zur Aufführung von Theaterstücken oder Theatergastspielen gab. Im kleinen, studentischen Rahmen organisierte die DAAD-Zweigstelle in Paris einige Aufführungen; der Leiter der Zweigstelle wollte mit diesen Aktivitäten aus der reinen akademischen Austauschorganisation ein Kulturinstitut entwickeln. Grundsätzlich konstatierte die Deutsche Botschaft jedoch, daß es im Gegensatz zum Bereich der Musik nahezu unmöglich sei, deutsches Theater auf Pariser Bühnen zu bringen. Die wenigen deutschen Theaterstücke, die in Paris aufgeführt wurden, standen in engem Zusammenhang mit den Aktivitäten der nach Frankreich emigrierten deutschen Theaterregisseure, Schauspieler oder Dramatiker. Freilich repräsentierte das deutsche Exiltheater in Paris das „andere Deutschland". Französische Aufführungen deutscher Stücke wie etwa Ferdinand Bruckners „Die Rassen" kritisierten den Nationalsozialismus und ein ähnlich negatives Bild vermittelten auch einige französische Theaterstücke. In dieselbe Rich-

tung zielten ferner französische Presseartikel über nationalsozialistisches Theater in Deutschland – eine Entwicklung, welche die Deutsche Botschaft aufmerksam beobachtete.

Mit der Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen änderten sich im Sommer 1940 die politischen Vorzeichen für die deutsch-französischen Kulturbeziehungen grundlegend. Die französische Hauptstadt, die *ville lumière*, erlebte ihre *années noires*, wie Jean Guéhenno die Besatzungszeit genannt hat[222]. Was veränderte sich nun innerhalb der Theater- und Filmbeziehungen und inwiefern lassen sich eventuell – trotz der Situation der Besatzung – Kontinuitäten ausmachen? Ließen sich während der Okkupation deutsche Theaterstücke leicht auf französische Bühnen bringen? Waren nun etwa deutsche Filme dominierend in Pariser Filmtheatern? Inwieweit kontrollierte und beschränkte die Besatzungsmacht das französische Kulturleben? Die deutschen Besatzer verfolgten, wie eingangs erwähnt eine widersprüchliche Kulturpolitik: kurzfristig die Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens und langfristig die Errichtung einer deutschen „kulturellen Hegemonie". Diese Kulturpolitik soll nun zunächst in den Kontext der allgemeinen Besatzungspolitik eingeordnet werden.

[222] Jean GUÉHENNO, Journal des années noires (1940–1944), Paris [5]1947.

II. Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris: Kontrolle und Eingriffe in das französische Kulturleben

Über dem Schloß von Versailles, in dem 1871 deutsches Schicksal gestaltet und 1918 deutsche Schmach besiegelt wurde, weht nun die Hakenkreuzflagge. Paris, das heißersehnte Ziel ist erreicht, das Herz und die Seele Frankreichs, Sitz großer Teile der französischen Rüstungsindustrie, der Geburtsort der Demokratie und des Liberalismus ist in deutscher Hand und steht unter deutscher Ordnung[1].

Nach dem *drôle de guerre*[2] und dem Blitzsieg über Frankreich wurde das zur offenen Stadt erklärte, d.h. das nicht verteidigte, Paris am 14. Juni 1940 von deutschen Truppen besetzt; an die zwei Millionen Menschen, auch die französische Regierung, waren während des sogenannten Exodus aus der Stadt geflohen. Nach einem heftigen Ringen um die Frage, ob der Kampf fortgesetzt oder um Waffenstillstand ersucht werden sollte, trat Regierungschef Paul Reynaud, der für ein Weiterkämpfen plädiert hatte, schließlich zurück. Staatspräsident Albert Lebrun berief den 84jährigen Philippe Pétain, den „Helden von Verdun"[3], zum neuen Regierungschef. Am 16. Juni bildete er in Bordeaux eine neue Regierung. Diese ersuchte bereits am 17. Juni die Deutschen um Waffenstillstand, während General Charles de Gaulle am 18. Juni von London aus zur Fortsetzung des militärischen Kampfes aufrief und mit Churchills Unterstützung das Comité France Libre gründete. In Rethondes, und zwar im Wald von Compiègne[4], wurde am 22. Juni 1940 der Waffenstillstand unterzeichnet. Er stellte die rechtliche Grundlage für die deutsch-fran-

[1] FDI, VDP 4194, Actualités Allemandes (Deutsche Wochenschau), 13. und 14. Juni 1940.

[2] Nach dem deutschen Überfall auf Polen am 1. September 1939 erklärten Frankreich und England dem Deutschen Reich am 3. September 1939 den Krieg. Die französische Generalität versuchte, den vermeintlich langen Krieg mit einer defensiven Strategie zu gewinnen; an der Maginot-Linie sollten die französischen Truppen Frankreich solange uneinnehmbar machen, bis Deutschlands Ressourcen erschöpft wären. Da Hitler sich zunächst auf den Polenfeldzug konzentrierte und die Westoffensive mehrfach hinausschob, kam es zu einem Zustand des nichtpraktizierten Krieges, des *drôle de guerre*, bis Hitler am 10. Mai 1940 seinen Angriff auf die Westfront begann.

[3] Pétain genoß als sogenannter Verteidiger von Verdun hohes Ansehen unter der französischen Bevölkerung und wurde zu Beginn der Besatzungszeit erneut als Retter Frankreichs gesehen, was sich jedoch im Verlaufe der Okkupation änderte; siehe LABORIE, L'Opinion, S. 209–313; Jean-Marie FLONNEAU, L'évolution de l'opinion publique de 1940 à 1944, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 506–521; zur Person Pétains siehe FERRO, Pétain; Bernard LAGUERRE, Les biographies de Pétain, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 45–56.

[4] Die Unterzeichnung fand in demselben Eisenbahnwaggon statt, in dem nach der Niederlage 1918 die deutschen Bevollmächtigten den Waffenstillstand unterzeichnet hatten.

zösische Politik der nächsten vier Jahre dar. Besetzt wurde der nördliche und südwestliche Teil Frankreichs (die sogenannte *ZO = Zone Occupée*), der von dem südlichen, nicht besetzten Teil (*ZNO = Zone Non Occupée*) durch eine Demarkationslinie getrennt war. Am 11. November 1942 brachen die Deutschen allerdings das Abkommen, indem sie in Reaktion auf die Landung der Alliierten in Nordafrika auch den südlichen Teil Frankreichs besetzten[5]. Ein Teil der nördlichen besetzten Zone Frankreichs wurde der Aufsicht des Militärbefehlshabers in Belgien und Nordfrankreich unterstellt, für das übrige Besatzungsgebiet war der Militärbefehlshaber in Frankreich (MBF) zuständig. Dieser war lediglich als sogenannte Aufsichtsverwaltung gedacht. Die französischen Verwaltungsbehörden existierten weiter und wurden durch die deutschen Dienststellen kontrolliert. Das besetzte Frankreich sollte so mit möglichst geringem Aufwand verwaltet, kontrolliert und für die Bedürfnisse des Reiches ausgebeutet werden. Der MBF beschäftigte etwa 600 höhere, 400 gehobene und mehr als 100 mittlere Militärverwaltungsbeamte. Wie Jäckel bemerkt hat, bestimmte in Frankreich im Gegensatz zu anderen besetzten Gebieten nicht das Braun der Parteifunktionäre das Bild, sondern das Grau der Armee, deren Verwaltungstätigkeit nicht vorwiegend politischer Natur war, sondern von militärischen und wirtschaftlichen Interessen geprägt wurde[6]. Direkter Verhandlungs- und Ansprechpartner der deutschen Militärverwaltung war die französische Délégation générale du gouvernement français dans les territoires occupés (DGTO) in Paris. Fernand de Brinon erhielt diesen Posten als Generaldelegierter der französischen Regierung in den besetzten Gebieten seit Dezember 1940 auf Betreiben des deutschen Botschafters Otto Abetz[7].

Eine Besonderheit der deutschen Besatzung in Frankreich lag also darin, daß das Land völkerrechtlich ein eigener Staat blieb, mit einer „souveränen" Regierung, die ihren Sitz in Vichy hatte. Sie gab sich nach der Zustimmung des Parlaments vom 10. Juli 1940 mit einer Verfassungsänderung eine autoritäre Staatsform und verfolgte mit der *Révolution nationale* eine konservative Erneuerung Frankreichs im Sinne der Werte *travail, famille, patrie*[8] (Arbeit,

[5] Nach der erfolgreichen Landung eines britisch-amerikanischen Expeditionskorps in West- und Nordafrika am 8. November 1942 marschierten Wehrmachtseinheiten in das bis dahin unbesetzt gebliebene Südfrankreich ein. Im Hafen Toulons, von der Besetzung ausgenommen, versenkte sich wenige Wochen später die französische Flotte selbst.

[6] JÄCKEL, Frankreich, S. 64f. Zum MBF siehe grundlegend UMBREIT, Der Militärbefehlshaber; Ulrich HERBERT, Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft, 1903–1989, Bonn 1996, S. 251–271.

[7] De Brinons Vorgänger waren seit dem 7. 7. 1940 Léon Noël und seit Mitte August 1940 Benoît Léon de Fornel de la Laurencie gewesen. Zu de Brinon merkt Jäckel an, unter diesem hemmungslos kollaborationistischen Grafen habe sich die Generaldelegation zu einem echten Gegenstück der Deutschen Botschaft entwickelt (JÄCKEL, Frankreich, S. 71).

[8] Siehe beispielsweise Marie GUILLON, La philosophie politique de la Révolution nationale, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 167–183.

Familie, Vaterland). Französische Beamte, Politiker und Journalisten waren weiterhin in Öffentlichkeit, Politik und Verwaltung tätig. Es handelte sich um einen Zustand von relativer Normalität, der jedoch eine Zusammenarbeit der Franzosen mit der Besatzungsmacht voraussetzte. Die Bereitschaft hierzu war durchaus weit verbreitet. Allerdings war nur eine Minderheit eindeutig der Kollaboration oder Résistance zuzurechnen, während der Großteil eine *accomodation*[9], eine Anpassung an die Situation der Besatzung vollzog.

Verglichen mit der Lage in anderen von Hitler besetzten Gebieten kann man in Frankreich gleichsam von einer „maßvollen" Besatzungspolitik sprechen[10]. Diese Politik war keineswegs in besonderer Humanität begründet, vielmehr war sie Teil einer nationalsozialistischen Gesamttaktik. Eine vollständige und somit auch aufwendige Besetzung Frankreichs lag nicht im Interesse Hitlers[11]. Die im Waffenstillstandsabkommen festgelegten Forderungen sollten für Frankreich zwar hart, aber annehmbar sein, um die Regierung nicht zur Flucht nach Großbritannien zu treiben; letzterem sollte die Aussichtslosigkeit der Fortsetzung des Kampfes deutlich gemacht werden. Auf jeden Fall wollte man die Wiederaufnahme des Kampfes durch die Franzosen verhindern. Das Abkommen regelte allerdings nur die dringlichsten politischen und militärischen Fragen, von einem Friedensvertrag war man weit entfernt[12]. Hitler ließ absichtlich die Regierung in Vichy über seine endgültigen Ziele im unklaren. Mit seiner Politik der Unentschiedenheit wurde die Hoffnung der Regierung genährt, man werde durch eine Politik der Kollaboration letztendlich zu einem für die Franzosen annehmbaren Friedenschluß kommen[13]. Zu dieser Politik hat Friedrich Grimm 1943 in seinen Frankreichberichten bemerkt:

[9] Zur *accomodation* siehe die Studie von BURRIN, La France, S. 183–361; siehe auch die Untersuchungen KASTEN, Gute Franzosen, BARUCH, Servir.

[10] Siehe allg. FLEISCHER, Nationalsozialistische Besatzungspolitik, S. 257–302; auch Philippe BURRIN, Vichy et les expériences étrangères: esquisse de comparaison, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 649–661.

[11] UMBREIT, Der Kampf, S. 316.

[12] Laut Waffenstillstandsabkommen mußte die französische Regierung sich verpflichten, die Kosten der Besatzung zu übernehmen; ferner mußten 1,5 Millionen französische Kriegsgefangene bis zu einem Friedensschluß in Deutschland gleichsam als Unterpfand für die gute Zusammenarbeit mit der französischen Regierung fungieren. Vichy verpflichtete sich ferner, die nach Frankreich geflohenen Emigranten auf Verlangen auszuliefern. Die französische Flotte wurde demobilisiert. Waffen mußten ausgeliefert und die militärischen Einrichtungen der Besatzungsmacht zur Verfügung gestellt werden.

[13] Hitler ließ allerdings nicht nur die Franzosen darüber im unklaren, was letztendlich seine Ziele in bezug auf Frankreich waren. Siehe dazu UMBREIT, Auf dem Weg, S. 130f. Umbreit zitiert folgendes aus einem Lagebericht vom September 1940: „Die Militärverwaltung hätte eine grundsätzliche Entscheidung Hitlers begrüßt, ob Frankreich bei der ‚Neuordnung' Europas ‚eingeschaltet [...] oder völlig zerschlagen werden' sollte" (Lagebericht des Chefs der Mil.Verw. in Frankreich/Kdo. Stab für den Monat September 1940, S. 5, BA-MA, RW 35 4).

Man mußte wählen zwischen Krieg oder Frieden (Vorfrieden), Kampf oder Zusammengehen mit Frankreich, das bis zum Bündnis hätte gehen können. Man tat dies nicht, sondern blieb bei der Politik des Zauderns und der Unentschlossenheit, die man Politik des „laisser aller", die deutsche „Schaukelpolitik", die „Laval- und Lavierpolitik", den deutschen „Attentismus" oder schließlich gar die „abdication allemande" genannt hat[14].

Es ist schwierig, von einer kohärenten deutschen Frankreichpolitik nach dem Blitzsieg im Juni 1940 zu sprechen. Sie entstand aus einem komplexen Geflecht verschiedener Bedingungen: Zunächst einmal ist hier die nationalsozialistische Programmatik, die Vorstellungen Hitlers zur Errichtung eines „Europa neuer Ordnung" beziehungsweise der „Gewinnung von Lebensraum im Osten" zu nennen. Hinzu kamen die Positionen anderer Funktionsträger aus dem Kreise des nationalsozialistischen Führungsstabs, beispielsweise die militärischen Stäbe oder die Gruppe von sogenannten Frankreichkennern, die im Auftrag des Reichsaußenministers Joachim von Ribbentrop schon vor Ende des Blitzkrieges mit der Ausarbeitung von Gestaltung und Strukturierung der deutschen Besatzungspolitik in Frankreich befaßt war. Zudem spielte die Entwicklung der gesamten Weltkriegslage sowie die materielle, ökonomische und militärische Situation des Dritten Reiches ebenso eine Rolle wie die Art und Tatsache der Entstehung des Vichy-Regimes[15]. Zur Problematik einer relativ uneinheitlichen Besatzungspolitik in den von Deutschland besetzten Gebieten konstatiert Umbreit, die angeblich wohl durchdachte „monolithische Fremdherrschaft"[16] habe in Wirklichkeit mehr auf Improvisationen, Augenblickseingebungen und bequemen Kompromissen gefußt als auf gründlichen Zukunftsplänen.

Die endgültigen Ziele Hitlers gegenüber Frankreich lassen sich nicht eindeutig bestimmen, es kann aber gesagt werden, daß das in seinen Augen so dekadente Frankreich für Hitler wohl nicht als Partner oder als Bundesgenosse in Betracht kam[17]. In „Mein Kampf" schrieb er 1927:

Der unerbittliche Todfeind des deutschen Volkes ist und bleibt Frankreich. Ganz gleich, wer in Frankreich regierte oder regieren wird, ob Bourbonen oder Jakobiner, Napoleoniden oder bürgerliche Demokratien, klerikale Republikaner oder rote Bolschewisten: Das Schlußziel ihrer außenpolitischen Tätigkeit wird immer der Versuch

[14] Friedrich GRIMM, Frankreich-Berichte, 1934 bis 1944, hg. vom Kreise seiner Freunde, Bodman/Bodensee 1972, S. 226f. Der Jurist Friedrich Grimm war von 1941 bis 1944 freier Mitarbeiter bei der Deutschen Botschaft Paris. Die Frankreich-Berichte entsandte er regelmäßig zum Auswärtigen Amt nach Berlin.

[15] Hier überblickshaft nach FLÜGGE, Verweigerung, S. 79; siehe grundlegend die Untersuchung von JÄCKEL, Frankreich; UMBREIT, Der Militärbefehlshaber; DERS., Auf dem Weg; DERS., Der Kampf; allg. zur Außenpolitik des Dritten Reiches siehe Marie-Luise RECKER, Die Außenpolitik des Dritten Reiches, München 1990; Klaus HILDEBRAND, Deutsche Außenpolitik 1933–1945. Kalkül oder Dogma? Stuttgart [5]1990.

[16] UMBREIT, Auf dem Weg, S. 135.

[17] Zu dieser Frage siehe vor allem bei JÄCKEL, Frankreich, S. 13–31; siehe auch Charles BLOCH, Das Dritte Reich und die Welt. Die deutsche Außenpolitik 1933–1945, Paderborn u.a. 1992, S. 37.

einer Besitzergreifung der Rheingrenze sein und eine Sicherung dieses Stromes für Frankreich durch ein aufgelöstes und zertrümmertes Deutschland. England wünscht kein Deutschland als Weltmacht, Frankreich aber keine Macht, die Deutschland heißt: Ein denn doch sehr wesentlicher Unterschied[18]!

Es handelte sich aber nicht um reinen Revisionismus gegenüber Frankreich im Gedenken an die sogenannte Schmach von 1918; vielmehr sollte nach Hitlers Vorstellungen Frankreich besiegt werden, um den Rücken für die „Eroberung von Lebensraum im Osten" frei zu haben. In diesem Sinne kann die Vernichtung bzw. Ausschaltung Frankreichs als kurzfristiges Ziel zur Erlangung einer langfristigen Ausdehnung des Deutschen Reiches nach Osten hin gesehen werden[19].

So war für Hitler die vorläufig „mäßige" Besatzungspolitik, welche ihm möglichst viele politische Handlungsmöglichkeiten offenließ, opportun. Den Franzosen wurde einerseits ein gewisser politischer Freiraum und eine formelle Souveränität gelassen, doch mußte das Land andererseits im Verlaufe der Besatzung einen nicht unerheblichen Beitrag zur deutschen Kriegswirtschaft leisten, beispielsweise in Form von finanziellen und materiellen Leistungen sowie durch den Einsatz französischer Arbeiter in Deutschland[20]. Vorstellungen der Vichy-Regierung von einem milden Friedensschluß, von einer Zukunft Frankreichs an der Seite Deutschlands, erscheinen zumindest rückblickend als relativ unrealistisch[21]. In einer Orientierung der Reichspres-

[18] HITLER, Mein Kampf, Bd. 2, Kap. 13, S. 699. Als Hitler kurz vor seinem Tode Bilanz zog und seine sogenannten testamentarischen Gedanken Martin Bormann anvertraute – der diese niederschrieb – sagte er am 14. 2. 1945, es sei ein politischer Fehler gewesen, mit den Franzosen zusammenzuarbeiten. Er habe in „Mein Kampf" Frankreich vorausschauend richtig dargestellt und seine Meinung seitdem nicht geändert. Frankreich gegenüber gäbe es nur eine Politik des absoluten Mißtrauens. Am 15. 2. hieß es, er habe die Franzosen nie gemocht und habe nie aufgehört, das zu sagen, obgleich es auch einige wertvolle Menschen darunter gebe. In seinem letzten überlieferten Gespräch am 2. 4. 1945 betonte Hitler noch einmal, Frankreich sei der „Todfeind" des deutschen Volkes (JÄCKEL, Frankreich, S. 369f.).

[19] JÄCKEL, Hitlers Weltanschauung, Stuttgart [2]1982, S. 43; zu den expansionistischen Zielen Hitlers siehe auch allg. Gerhard SCHREIBER, Der Zweite Weltkrieg in der internationalen Forschung, in: MICHALKA, Der Zweite Weltkrieg, S. 14f.

[20] Zu diesem Themenkomplex siehe allg. Michel MARGAIRAZ, Deutschland, Vichy und die ökonomische Kollaboration, in: Kollaboration in Frankreich, S. 109–129; Bernd ZIELINSKI, Staatskollaboration. Vichy und der Arbeitskräfteeinsatz im Dritten Reich, Münster 1995.

[21] UMBREIT, Auf dem Weg, S. 132: „Immer mehr verfestigte sich bei Hitler aber offenbar die Meinung, daß Frankreich stets ein Feind Deutschlands bleiben werde und ständig besetzt werden müsse". Im krassen Gegensatz dazu stehen freilich Hitlers Friedensbeteuerungen aus den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg, welche die Hoffnungen der Franzosen auf einen annehmbaren Friedensvertrag unterstützt haben müssen. Siehe hierzu Friedrich GRIMM, Hitler et la France, Paris 1938, eine Sammlung von Reden Hitlers sowie Interviews gegenüber französischen Journalisten. Nach einer Berichtigung seiner in „Mein Kampf" dargelegten Position zu Frankreich gefragt, antwortete Hitler in einem Interview mit Bertrand de Jouvenel am 21. Februar 1936: „Ma rectification? Je l'apporte tous les jours dans ma politique extérieure toute tendue vers l'amitié avec la

sekonferenz vom 9. Juli 1940 zur Politik des Dritten Reiches gegenüber Frankreich heißt es:

Deutschland schließt mit Frankreich keinen ritterlichen Frieden. Deutschland betrachtet Frankreich nicht als Bundesgenossen, sondern als einen Staat, mit dem im Friedensvertrag abgerechnet wird. Frankreich wird in Zukunft die Rolle einer „vergrößerten Schweiz" in Europa spielen und ein Reiseland werden, evtl. auch gewisse modische Erzeugnisse herstellen dürfen. [...] In Europa hat nur Deutschland zu bestimmen. Es gibt dabei außer Italien, das über seinen besonderen Lebensraum verfügt, keinen ebenbürtigen Bundesgenossen als Partner. In dieser eindeutigen Sprachregelung soll das deutsch-französische Verhältnis von den Redaktionen betrachtet werden, die ihre Arbeit in Meldungen, Artikeln usw. darauf abzustellen haben, ohne diese brutalen Dinge jedesmal erneut auszusprechen[22].

Mit dem Treffen zwischen Hitler und Pétain in Montoire am 24. Oktober 1940 wurde die sogenannte Politik der Kollaboration eingeleitet, welche dem taktischen Kalkül der „maßvollen" Besatzungspolitik entgegenkam. In seiner berühmten Radioansprache an die Franzosen verkündete Pétain am 30. Oktober 1940: „J'entre aujourd'hui dans la voie de la collaboration"[23]. Nützlich war die Kollaboration vor allem den Besatzern und sie führte nicht, wie von französischer Seite erhofft, in Richtung auf einen für die Franzosen annehmbaren Friedensvertrag[24]. Am 26. April 1942 schrieb Goebbels in sein Tagebuch:

Was Frankreich anbelangt, so ist der Führer nach wie vor der Meinung, daß wir mit ihm auf gütliche Weise niemals zur Einigung kommen. Das Gerede von der Kollaboration ist nur für den Augenblick gedacht. [...] Möge der Krieg, so sagt er, auslaufen wie er wolle, Frankreich wird teuer bezahlen müssen, denn es hat ihn ja verursacht[25].

Und am 30. April notierte er nach einem Gespräch mit Hitler: „Wenn die Franzosen wüßten, was der Führer einmal von ihnen verlangen wird, so wür-

France! Ma rectification? Je l'écrirai dans le grand livre de l'Histoire" (GRIMM, Hitler, S. 110). Zu diesem Interview siehe auch JÄCKEL, Frankreich, S. 26f.

[22] ZStA Potsdam (heute BAB), Nürnberger Nachfolgeprozesse, Fall XI, Bd. 268, Bl. 10, Dok. NG-4495, abgedruckt in: Europa unterm Hakenkreuz, Die Okkupationspolitik des deutschen Faschismus (1938–1945), Bd. 3, Die faschistische Okkupationspolitik in Frankreich (1940–1944), Dokumentenauswahl und Einleitung von Ludwig NESTLER, Berlin 1990, S. 117, Dok. 7.

[23] Pascal ORY, La France allemande (1933–1945), Paris [2]1995, S. 37; JÄCKEL, Frankreich, S. 105–123; zum Treffen in Montoire siehe auch Jean-Baptiste DUROSELLE, Politique étrangère de la France. L'abîme 1939–1944, Paris [2]1986, S. 341–346. Bereits im Waffenstillstandsabkommen forderte die französische Regierung die französischen Behörden dazu auf, sich an Reglementierungen der deutschen Besatzungsbehörden zu halten und „à collaborer avec ces dernières de manière correcte" (VEILLON, La Collaboration, S. 67–87).

[24] Französische Initiativen im Hinblick auf deutsche Zugeständnisse in der Frage der Freilassung von Kriegsgefangenen, der Verminderung der Besatzungskosten sowie der größeren Durchlässigkeit der Demarkationslinie wurden 1941 zwar von Abetz und Ribbentrop unterstützt, scheiterten jedoch; siehe JÄCKEL, Frankreich, S. 157–179; BLOCH, Das Dritte Reich, S. 37, 331–335.

[25] Louis P. LOCHNER (Hg.), Goebbels Tagebücher, 1942–1943, Zürich 1948, S. 177.

den ihnen wahrscheinlich die Augen übergehen"[26]. Einige Monate später konstatierte Göring: „Ich mache keine Kollaboration. Kollaboration der Franzosen sehe ich nur in Folgendem: wenn sie abliefern, bis sie selbst nicht mehr können, wenn sie es freiwillig tun, dann werde ich sagen, ich kollaboriere"[27]. Frankreich sollte allenfalls der „Gemüsegarten und Lunapark"[28] von Hitlers Europa sein und als Losung für die Militärverwaltung war die „geordnete Schwächung Frankreichs"[29] ausgegeben worden.

Der Kultur kam im Kontext dieser nationalsozialistischen Gesamttaktik eine politische Rolle zu; durch Kulturpolitik sollten die bestmöglichen Voraussetzungen zur Erreichung der Ziele der allgemeinen Besatzungspolitik geschaffen werden. Wie in der Einleitung bereits ausgeführt, verfolgte die deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris paradoxerweise zwei einander entgegengesetzte Ziele: Kurzfristig wurde aus aktuellen und pragmatischen Erfordernissen des Krieges und der Sicherung von Ruhe und Ordnung im besetzten Frankreich ein französisches Kulturleben aufrechterhalten. Langfristig verfolgte die Besatzungsmacht jedoch eine Zurückdrängung des Einflusses und der Ausstrahlungskraft französischer Kultur und die Errichtung einer deutschen „kulturellen Herrschaft". Die Kulturpolitik während der Besatzungszeit lag im Spannungsfeld der beiden genannten einander entgegengesetzten Hauptziele, wie im Verlaufe der folgenden Untersuchung noch eingehender zu zeigen sein wird. Zudem waren mit der Umsetzung dieser Politik mehrere, untereinander konkurrierende deutsche Dienststellen in Paris befaßt. Dort entstand gerade um die Zuständigkeiten auf dem Gebiet von Propaganda und Kulturpolitik ein heftiger Konkurrenzkampf.

1. Akteure deutscher Kulturpolitik

Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Deutschland war ebenso wie andere Bereiche ein Feld, in dem mehrere der wichtigsten Funktionsträger des NS-Regimes miteinander konkurrierten sowie zum Teil unterschiedliche machtpolitische Interessen und ideologische Strömungen vertraten. Hierzu gehörten unter anderem Reichspropagandaminister Joseph Goebbels,

[26] LOCHNER, Goebbels Tagebücher, Eintragung vom 30. 4. 1942, S. 186.

[27] BAB (ehem. ZStA Potsdam), Nürnberger Nachfolgeprozesse, Fall XI, Bd. 394, Bl. 4 ff., Dok. NI-10 105, Besprechung Görings mit den Reichskommissaren und den Militärbefehlshabern der besetzten Gebiete am 6. August 1942, zit. n. NESTLER, Europa unterm Hakenkreuz, Bd. 3, S. 35.

[28] Siehe JÄCKEL, Frankreich, S. 70. Dies traf vor allem auf die Vorstellungen von Abetz und seinem Stab zu, nach denen in Frankreich die Landwirtschaft, der Weinbau sowie die Luxus- und Modeindustrie erhalten bleiben sollten – als Ausgleich für die Beschränkung der französischen Schwerindustrie und dafür, daß Deutschland in jedem Fall wirtschaftlich und politisch gegenüber Frankreich eine dominierende Rolle einnähme.

[29] JÄCKEL, Frankreich, S. 94.

Reichsaußenminister Joachim von Ribbentrop, Reichsjugendführer Baldur von Schirach, Robert Ley als Chef des Imperiums der Deutschen Arbeitsfront (DAF), Alfred Rosenberg als kulturkämpferischer Repräsentant des völkisch-antisemitischen Flügels und Bernhard Rust als Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung[30]. Wie bereits angeführt, stritten sich insbesondere Ribbentrop und Goebbels um die Zuständigkeit der Propaganda im Ausland und somit auch um die Kulturpolitik in den besetzten Gebieten. Im besetzten Frankreich entbrannte ein erbitterter Konkurrenzkampf vor allem zwischen der Deutschen Botschaft unter Otto Abetz bzw. dem Deutschen Institut Paris unter Karl Epting auf der einen Seite und der unter dem Einfluß von Goebbels stehenden Propaganda Abteilung Frankreich sowie der Propaganda Staffel Paris unter Major Heinz Schmidtke auf der anderen Seite[31].

Zusätzlich spielten in den Bereich der Kulturpolitik die Aufgaben anderer Dienststellen und Funktionsträger hinein, auf die teilweise an anderer Stelle noch näher einzugehen sein wird. Innerhalb der deutschen Filmpolitik in Frankreich war vor allem die Tätigkeit Alfred Grevens, des Reichsbeauftragten für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich, von Bedeutung. Im Auftrag von Goebbels kaufte er mit dem Kapital von Max Winklers Cautio Treuhandgesellschaft mbH französische Filmtheater, Verleihfirmen, Ateliers und leitete in Paris die vorgeblich französische Produktionsfirma Continental-Films. Zu nennen wären weiter Sicherheitspolizei und Sicherheitsdienst (Sipo-SD) in Paris unter SS-Sturmbannführer Dr. Helmut Knochen als Vertretung des Reichssicherheitshauptamtes Berlin. Die Sipo-SD trat vornehmlich bei der „Säuberung" des kulturellen Lebens von Juden und politischen Gegnern in Erscheinung. Sie kooperierte relativ reibungslos mit der Propaganda Abteilung und der Botschaft. Gleichwohl sandte die Sipo-SD an ihre vorgesetzte Stelle in Berlin Berichte über das kulturelle Leben in Paris, in denen sie die Arbeitsweise der Deutschen Botschaft und der Propaganda Abteilung kritisierte[32]. Vereinzelte Unstimmigkeiten gab es auch zwischen der Deutschen Botschaft und der Organisation Kraft durch Freude (KdF) sowie der Auslandsorganisation der NSDAP in Paris. Hier ging es je-

[30] Zu den Rivalitäten im Bereich der Kulturpolitik im Dritten Reich siehe insbesondere REICHEL, Der schöne Schein, S. 83–100; zu den unterschiedlichen kulturpolitischen Positionen siehe die Studie von MATHIEU, Kunstauffassungen, insbesondere zu Hitler S. 18–81, zu Goebbels S. 82–163; ferner behandelt Mathieu die Auffassungen Alfred Rosenbergs, Baldur von Schirachs, Heinrich Himmlers, Albert Speers und Wilhelm Fricks.

[31] UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 150–155; MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 116–141; MICHEL, Paris allemand, S. 318–322; FLÜGGE, Verweigerung, S. 109–126.

[32] Siehe BA-KO, R58 190, Der Chef der Sicherheitspolizei und des SD, Berlin, Bericht zur Entwicklung der deutsch-französischen Kulturbeziehungen, 1. 11. 1943 und R58 649. Schwierigkeiten bei der Durchsetzung deutscher Interessen (in Paris) auf kulturellem Gebiet, ohne Datum. Zur Sipo-SD in Paris siehe UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 107–117 und KASTEN, Gute Franzosen.

doch vorwiegend um die Planung kultureller Veranstaltungen für Wehrmachtsangehörige und sogenannte Auslandsdeutsche. Für „Kunstraub"[33] war zudem vorwiegend der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg zuständig. Dessen Tätigkeit in Frankreich sowie die der KdF und der AO werden im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht berücksichtigt werden, weil sie für die deutsche Theater- und Filmpolitik im besetzten Paris keine wesentliche Rolle spielten. Im folgenden sollen zunächst einmal die oben genannten Hauptkontrahenten des Konkurrenzkampfes, deren Aufgabengebiete und kulturpolitischen Positionen vorgestellt werden. Anschließend wird nach Verlauf und Charakter der Kompetenzstreitigkeiten zu fragen sein. Die relativ eigenständige Tätigkeit und Persönlichkeit Alfred Grevens soll in einem zweiten Kapitel dargestellt werden.

1.1. Konkurrierende Dienststellen und Kompetenzstreitigkeiten

Wichtigster Repräsentant der Besatzungsmacht in der französischen Hauptstadt war der dem Oberbefehlshaber des Heeres unterstellte Militärbefehlshaber in Frankreich[34]. Während nach Ende der Kampfhandlungen Ribbentrop die sogenannte Abetz Gruppe dem MBF attachierte, um sie mit kulturellen und propagandistischen Aufgaben zu befassen, bestanden die Abteilung Wehrmachtspropaganda im Oberkommando der Wehrmacht (OKW, WPr) und das Propagandaministerium auf ihrer alleinigen Zuständigkeit[35]. Sofort sorgten die beiden letztgenannten Organe für die Einrichtung eines Propagandaapparates, den sie nominell der Militärverwaltung, bzw. deren

[33] Siehe dazu Jakob KURZ, Kunstraub in Europa 1938–1945, Hamburg 1989; auch Willem DE VRIES, Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45, Köln 1998. Zu den mit Aspekten der Kulturpolitik befaßten Stellen wie etwa die Gruppe Schule und Kultur des MBF, die jedoch im Bereich von Film und Theater keine Rolle spielten, siehe bei UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 184–200.

[34] Nach dem Sieg über Frankreich wurde am 30. Juni 1940 General Alfred Streccius zum Chef der Militärverwaltung in Frankreich ernannt; schon am 25. Oktober 1940 wurde jener abgelöst von General d. Inf. Otto von Stülpnagel, weil man einen energischeren Leiter der Exekutive in Frankreich wünschte. Doch versetzte das OKH den neuen Militärbefehlshaber am 16. Februar 1942 in die Führerreserve. Während seiner Amtszeit hatte es Schwierigkeiten gegeben; nicht zuletzt scheint Otto von Stülpnagel aber wohl an der Frage angemessener Repressalien gegen die von der französischen Résistence verübten Attentate gescheitert zu sein; siehe dazu UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 13; Umbreit schreibt: „Stülpnagels Stolz, sein Rechtsempfinden und seine Einsicht in die Zusammenhänge machten seine Stellung in Paris unhaltbar" (Ibid.). Am 20. Februar 1942 wurde der General d. Inf. Carl-Heinrich von Stülpnagel neuer Militärbefehlshaber in Frankreich; am 30. August 1944 wurde er nach einem fehlgeschlagenen Umsturzversuch hingerichtet. General Karl Kitzinger trat seinen Dienst als Nachfolger Stülpnagels am 18. August 1944 an. Nach Streccius waren also auch die anderen Militärbefehlshaber in ihrem Amt gescheitert; sie hatten andere Vorstellungen als Hitler von ihrem Amt und der deutschen Frankreichpolitik gehabt.

[35] UMBREIT, Der Kampf, S. 325, Anm. 211 (Fernschreiben OKW/WFA/WPr Ia Nr. 4431/40g. vom 14. 6. 1940 an den Chef WFA, BA-MA RW4 v.187).

Chef General Alfred Streccius unterstellten, in enger Anlehnung an die Heeresführung. So wurde am 18. Juli 1940 die Propaganda Abteilung unter Major Heinz Schmidtke, der insgesamt ein Netz von vier Propaganda Staffeln in den Bezirken und über fünfzig Außenstellen in größeren Städten entwikkelte, der Abteilung Ic des Kommandostabes der Militärverwaltung angeschlossen. Diese Abteilung war auch politischer Berater des Militärbefehlshabers und sollte unter anderem über die Stimmung der Bevölkerung und die innere Sicherheit des besetzten und unbesetzten Gebietes berichten. Ferner war sie für die Betreuung der Besatzungstruppen und für das Passierscheinwesen an den militärischen Sperrlinien in Frankreich zuständig. Sie arbeitete mit dem Oberkommando des Heeres (OKH), der Abwehr sowie dem Sicherheitsdienst zusammen und hatte Verbindungsoffiziere zur Deutschen Botschaft, zur Geheimen Feldpolizei sowie zum Generaldelegierten der französischen Regierung im besetzten Teil Frankreichs[36].

Die Propaganda Abteilung Frankreich residierte mit den Stäben des Militärbefehlshabers im luxuriösen Pariser Hotel Majestic. Wie Ulrich Herbert in seinem Werk über Werner Best, den Leiter der Abteilung Verwaltung des MBF, betont, war die Arbeitsatmosphäre in diesen den glanzvollen Pariser Lebensstil symbolisierenden und zu Büros umfunktionierten Hotelzimmern keineswegs militärisch oder bürokratisch, sondern eher zivil und beinahe friedensmäßig[37]. Die für „Gross Paris" zuständige Propaganda Staffel unter der Leitung von Dr. Friedhelm Kaiser hatte ihren Sitz in der Avenue des Champs-Elysées Nr. 52. Weder der Militärbefehlshaber noch der Chef des Kommandostabes hatten einen großen Einfluß auf die Tätigkeit dieser beiden Stellen, denn Schmidtke erhielt seine Weisungen von der Abteilung Wehrmachtspropaganda im OKW oder direkt von Goebbels bzw. vom Propagandaministerium. 1939 war Schmidtke Verbindungsoffizier zur deutschen Inlandspresse im Propagandaministerium gewesen und hatte so Beziehungen aufgebaut, die ihm als Leiter der Propaganda Abteilung nützlich waren[38]. Goebbels hat sich in seinen Tagebüchern allerdings mehrfach abfällig über Schmidtkes Person geäußert. So notierte er beispielsweise am 7. Januar 1941, Schmidtke sei zwar „nicht übermäßig mit Intelligenz gesegnet" jedoch ein „integrer Charakter"[39].

[36] Claude LÉVY, L'organisation de la Propagande, RHDGM 64 (Oktober 1966) S. 2, 7 f. Zur Abteilung Ic des Kommandostabes der Militärverwaltung siehe UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 21 f.

[37] HERBERT, Best., S. 252; siehe die Erinnerungen von Walter BARGATZKY, Hotel Majestic. Ein Deutscher im besetzten Frankreich, Freiburg 1987.

[38] UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 150.

[39] Goebbels, Tagebücher, hg. von REUTH, Bd. 4, S. 1517; siehe auch Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente, hg. von Elke FRÖHLICH, Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, 4 Bde., Bd. 4: 1. 1. 1940–8. 7. 1941, München, New York 1987, die Eintragung vom 11. 2. 1941, S. 499 und die Eintragung vom 13. 4. 1941, S. 586.

Etwa 100 bis 200 Offiziere und Sonderführer sowie die gleiche Anzahl an weiblichem Personal und Hilfskräften waren in der Propaganda Abteilung beschäftigt[40]. Die Sonderführer und Offiziere waren hauptsächlich eingezogene Journalisten oder Mitarbeiter des Propagandaministeriums; im Gegensatz zum übrigen Personal handelte es sich zumeist um sogenannte Spezialisten auf dem Gebiet der Propaganda[41]. Nach Claude Lévy soll es unter dem Personal eine relativ hohe Fluktuation gegeben haben, da man in zu frankophilen Mitarbeitern, die sich mitunter an Frankreich gewöhnt hatten, eine Gefahr sah[42]. Andererseits soll die ungenügende Ausbildung eines Großteils des militärischen Personals der Propaganda Abteilung nicht selten Probleme hervorgerufen haben. Gute Kenntnisse des Landes und der Sprache konnten die Effektivität von Propaganda und Kulturpolitik erhöhen. In dieser Hinsicht sollen die Frankreichexperten der Deutschen Botschaft, zumeist Intellektuelle und Diplomaten, den Mitarbeitern der Propaganda Abteilung überlegen gewesen sein[43]. Dieses Bild läßt sich speziell für die Funktionsträger im Bereich von Film und Theater jedoch nicht bestätigen, wie noch zu zeigen sein wird.

Zunächst umfaßte die Tätigkeit der Propaganda Abteilung die Sachgebiete Presse, Rundfunk, Film, Schrifttum, Kultur und Aktivpropaganda und ihr oblag vor allem die Zensur. Sie entschied beispielsweise über die Zulassung von Zeitungen und Zeitschriften, Filmen, Theaterstücken, Büchern und über Papierzuteilungen. Ferner wurde von Schmidtke die Senderkette Radio Paris betrieben, die zwar französischsprachige Programme ausstrahlte, doch durchaus als Radiosender der Besatzungsmacht identifiziert wurde. So kursierte in der französischen Bevölkerung der nach der Melodie von „La Cucaracha" gesungene und ursprünglich von der BBC gesendete Spruch: „Radio Paris ment, Radio Paris ment, Radio Paris est allemand"[44]. In einem Tätigkeitsbericht vom Dezember 1940 schrieb die Propaganda Abteilung optimistisch zur sogenannten Volksmeinung über Radio Paris, einige Hörer würden sich fragen, ob der Sender von Deutschen geleitet werde. Angesichts des täglich ausgestrahlten Slogans der BBC, zeige dies, daß die Bemühungen von Radio Paris, sich ein möglichst französisches Gesicht zu geben, bereits relativ

[40] UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 150.; 1941 hatte die Propaganda Abteilung in Paris allein etwa 320 Mitarbeiter, in den vier Staffeln mit ihren Außenstellen waren es noch einmal so viele Mitarbeiter; siehe MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 118.
[41] UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 150.
[42] LÉVY, L'organisation, S. 8.
[43] MICHEL, Paris allemand, S. 319; laut der freilich tendenziösen Einschätzung Eptings befanden sich unter den Mitarbeitern der Propaganda Abteilung und Staffeln nur wenige gute geistige Kräfte, während er das Gros als „gescheiterte Kaufleute, politisierende Offiziere ohne Bildung, Parteifunktionäre mit goldenem Parteiabzeichen, Journalisten vierter Ordnung" bezeichnete, zit. n. MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 118.
[44] Siehe beispielsweise die Erinnerungen von VERCORS, La Bataille du silence, Paris ²1992, S. 168.

erfolgreich seien[45]. Die für Paris zuständige Propaganda Staffel verfügte über entsprechende Referate der oben genannten Sachgebiete und beschäftigte ebenso wie die Propaganda Abteilung auch französische Mitarbeiter. So wurden beispielsweise im Dienste der sogenannten Aktivpropaganda Plakate, Aushänge und Broschüren von französischen Vertrauensmännern verteilt. Diese sogenannten V-Leute dienten zudem als Informanten über die gegenwärtige Stimmung unter der Pariser Bevölkerung. Aufgabe der Propaganda Abteilung war es generell, durch die Zensur jegliche Opposition von französischer Seite, ebenso wie den geistigen Einfluß jüdischer Künstler, Freimaurer oder sogenannter Bolschewisten zu unterdrücken. Durch Propaganda wollte man ferner die Franzosen von der Macht Deutschlands und der Notwendigkeit einer Kollaboration überzeugen, wobei es sich hier vorwiegend um eine für die Besatzer vorteilhafte Kollaboration handelte. Die Propaganda hatte eine antijüdische, antibritische und antibolschewistische Stoßrichtung. Eine weitere Aufgabe bestand darin, den Militärbefehlshaber und Berlin von der jeweiligen Stimmung bzw. Lage in der französischen Bevölkerung zu unterrichten. Allgemeine langfristige Zielrichtung der Propaganda Abteilung war es, die Ausstrahlung der französischen Kultur zurückzudrängen, um neben der militärischen auch eine geistige deutsche Vorherrschaft herbeizuführen. Hierzu sollten auch die Beschlagnahmung und der Ankauf – zu günstigen Preisen – der wichtigsten Unternehmen vor allem in den Bereichen Presse, Radio und Filmwirtschaft dienen. Der sogenannte kulturpropagandistische Auftrag der Abteilung, der von den einzelnen Sachreferaten wahrgenommen wurde, hatte eine Verbreitung der deutschen Kultur im Pariser Kulturleben zum Ziel[46].

In der Sekundärliteratur ist die kulturpolitische Linie der Propaganda Abteilung im Vergleich zu jener der Deutschen Botschaft immer wieder als relativ strikt bezeichnet worden. Umgekehrt wurde das Bild von einer vergleichsweise milderen Politik der Botschaft bzw. des Deutschen Instituts auch durch die Memoiren ehemaliger Mitglieder aus dem Stab um Abetz unterstützt und tradiert[47]. Zu dieser Beurteilung der Tätigkeit der Propaganda Abteilung hat sicherlich auch beigetragen, daß negative Eingriffe in das französische Kulturleben wie die Zensur, die Kontrolle der französischen Organisationen, die Zuteilung von Materialien in den Aufgabenbereich der Propaganda Abteilung fielen und somit generell mehr negative, alltägliche Berüh-

[45] AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 16.12–22. 12. 1940; siehe auch LE BOTERF, La Vie parisienne, Bd. 2, S. 323.

[46] MICHEL, Paris Allemand, S. 318f.; LÉVY, L'organisation, S. 8f. UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 150f.

[47] Siehe auch die Einleitung dieser Arbeit; zur sogenannten milden Politik der Botschaft siehe auch MICHEL, Paris allemand, S. 97; eine kritischere Einschätzung siehe bei THALMANN, La Mise au pas, S. 33–43; ein differenziertes Bild zeichnet Michels, der auf verschiedene, im Vergleich zur Propaganda Abteilung hart durchgreifende Maßnahmen der Botschaft bzw. des Deutschen Instituts in bezug auf das französische Kulturleben hinweist (MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 126–130).

rungspunkte mit französischen Stellen und kulturellen Akteuren gegeben waren. Dieses Bild von einer strikteren kulturpolitischen Linie der Abteilung wird für den Bereich von Film und Theater im Verlaufe dieser Arbeit noch weiter zu differenzieren sein.

Eine rigorose kulturpolitische Linie wurde insbesondere von Goebbels vertreten, der eher darauf bedacht war, das französische Kulturleben bereits kurzfristig auszuschalten. So notierte er beispielsweise am 11. Oktober 1940 in seinem Tagebuch, Schmidtke wolle „die Pariser Mode schonen"[48]. Goebbels lehnte dies ab: „Wir müssen auch auf diesem Gebiet führend werden und dürfen da keine Minderwertigkeitskomplexe haben"[49]. Es ist denkbar, daß sich Goebbels tendenziell gegen eine Aufrechterhaltung des kulturellen Lebens wandte, weil er der Ansicht war, daß die Kunst gerade im Krieg für die Bevölkerung eine stärkende Funktion haben konnte. Immerhin wurde im nationalsozialistischen Deutschland die Kultur in diesem Sinne als politisches Instrument eingesetzt. Trotz der Verfolgung von jüdischen Künstlern und den Bücherverbrennungen entfaltete das nationalsozialistische Regime auf kulturellem Gebiet eine nur verhältnismäßig geringe Prägekraft. Kultur sollte vorwiegend das Bedürfnis nach Zerstreuung und Ablenkung von den Alltagsproblemen bieten. Vor allem in der zweiten Kriegshälfte war gerade leichte Unterhaltungskost zur Stärkung eines Durchhaltewillens in der Bevölkerung Deutschlands besser geeignet als allzu aufdringliche Propaganda[50].

Wie die oben genannte Tagebucheintragung Goebbels zur Pariser Mode zeigt, war auch die bisherige französische kulturelle Ausstrahlungskraft mit ein Grund dafür, daß jene nach Goebbels Meinung so bald als möglich zerstört werden sollte. So heißt es in dem Protokoll der Ministerbesprechung vom 27. Juli 1940 zur Ansicht Goebbels:

> Der Minister wendet sich nochmals gegen sentimentale, verbrüderungsselige Aufsätze über Paris. Er macht sehr eindringlich klar, daß Deutschland für die nächsten 3–400 Jahre die Bedeutung haben werde, die in den letzten 150 Jahren Frankreich gehabt hat. Unter diesen Umständen sei es völlig falsch, von uns aus den Ruf von Paris noch zu nähren, denn natürlich soll nun auch Berlin an die Stelle von Paris treten [...] Paris könne für uns nur noch die Rolle und die Bedeutung einer Provinzstadt einnehmen[51].

[48] GOEBBELS, Tagebücher, hg. von REUTH, Bd. 4, S. 1484.

[49] Ibid. Zur deutschen Kulturpolitik im Bereich der Mode siehe Dominique VEILLON, La mode comme pratique culturelle, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 354–357.

[50] Zur Rolle der Kultur in Deutschland während der Zeit des Nationalsozialismus siehe allg. Norbert FREI, Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945, München 1987, S. 109–120; siehe auch Lionel RICHARD, Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen, München 1982; REICHEL, Der schöne Schein; BRENNER, Die Kunstpolitik.

[51] Willi A. BOELCKE, Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966, S. 409. In diesem Sinne heißt es zur Ansicht Goebbels in einer Ministerkonferenz vom 26. Juni 1940: „Die Presse soll Frankreich gegenüber nicht allzu freundschaftliche Töne anschlagen [...] Ebenso sollen sich

In diesem Sinne wandte sich Goebbels beispielsweise am 16. Oktober 1940 auch gegen die Einrichtung von Kunstausstellungen in Paris[52]. Gleichwohl erlebte die französische Hauptstadt während der Okkupation etliche Ausstellungen sowie allgemein eine rege kulturelle Aktivität, was bereits deutlich werden läßt, daß sich Goebbels strikte kulturpolitische Linie hier nicht durchgesetzt hat. Wie bereits erwähnt galt vor allem die Politik der Deutschen Botschaft sowie des Deutschen Instituts als relativ milde.

Bereits am 14. Juni 1940 hatte Ribbentrop den Gesandten Otto Abetz mit der Wahrnehmung der Interessen des AA beim Militärbefehlshaber betraut. Anfang August 1940 wurde Abetz von Hitler zum Botschafter ernannt; bereits zu diesem Zeitpunkt begannen die Kompetenzstreitigkeiten mit der Propaganda Abteilung[53]. Im November 1940 erhielt die Dienststelle des Bevollmächtigten des Auswärtigen Amtes beim Militärbefehlshaber in Frankreich die offizielle Bezeichnung Deutsche Botschaft Paris. Durch diese Umbenennung wurde die Selbständigkeit des Gesandten Abetz und seine Unabhängigkeit von den militärischen Dienststellen unterstrichen. Abetz wurde allerdings nicht bei der Regierung in Vichy akkreditiert und die Botschaft hatte ihren Sitz in Paris[54]. Unter anderem erhielt er folgende Aufgaben: „4. die politische Leitung von Presse, Rundfunk und Propaganda im besetzten und Einflußnahme auf erfaßbare Instrumente der öffentlichen Meinungsbildung im unbesetzten Gebiet"[55]. In einem Schreiben Ribbentrops an den Chef des Oberkommandos der Wehrmacht, Wilhelm Keitel, heißt es ferner, Hitler habe ausdrücklich angeordnet, daß allein Abetz für die Behandlung politischer Fragen zuständig sei. Falls militärische Interessen berührt würden, werde er jedoch nur im Einvernehmen mit dem Militärbefehlshaber handeln[56]. Abetz sollte außerdem ständige Kontakte zur Regierung in Vichy unterhalten, im Sinne der Besatzungsmacht Einfluß auf wichtige Persönlichkeiten der besetzten und unbesetzten Zone nehmen und für die „Sicherstellung und Erfassung des öffentlichen Kunstbesitzes, ferner des privaten und

die Zeitungen davor hüten, Paris nun allzu lockend zu schildern, und aus PK-Berichten sind alle zu frankophilen Äußerungen zu entfernen. Unsere Haltung gegenüber Frankreich hat kühl und reserviert zu sein" (Ibid. S. 406 f.).

[52] FLÜGGE, Verweigerung, S. 116.

[53] Der Reichsaußenminister (Ribbentrop) an den Chef des Oberkommandos der Wehrmacht (Keitel), Schreiben vom 3. August 1940, in: Akten zur Deutschen Auswärtigen Politik (ADAP), Serie D, Bd. X, Dok. 282, S. 333 f. Zu den Kompetenzstreitigkeiten mit der Propaganda Abteilung siehe CDJC, LXXI-30–32; LXXI-36; LXXI-41; LXXI-46.

[54] Führerentscheid zur Einrichtung der Deutschen Botschaft in Paris vom 20. November 1940, in: ADAP, Serie D, Bd. XI,2, Dok. 368, S. 535.

[55] Der Reichsaußenminister an den Chef des Oberkommandos der Wehrmacht, Schreiben vom 3. August 1940, in: ADAP, Serie D, Bd. X, Dok. 282, S. 333 f.

[56] Ibid. Siehe auch den Führerentscheid zur Einrichtung der Deutschen Botschaft in Paris vom 20. November 1940, in: ADAP, Serie D, Bd. XI,2, Dok. 368, S. 535.

vor allem des jüdischen Kunstbesitzes"[57] sorgen. Außerdem hatte die Deutsche Botschaft eine beratende Funktion gegenüber der deutschen Polizei und dem Militär.

Der damals 37jährige Botschafter, ursprünglich von Beruf Kunsterzieher und seit 1932 mit einer Französin verheiratet, hatte seit 1931 die Ziele der NSDAP unterstützt. 1934 wurde er Frankreich-Referent der Reichsjugendführung, im Januar 1935 trat er in die Dienststelle Ribbentrop ein, die neben dem Außenpolitischen Amt der NSDAP und dem AA Außenpolitik betrieb. Abetz unterhielt während seiner Arbeit als Repräsentant der Dienststelle Ribbentrop in Paris Beziehungen zu französischen Parlamentariern, gab zahlreiche Empfänge, war Herausgeber von Schriften und organisierte Konferenzen. Der nationalistisch und gegen Deutschland eingestellte Journalist Henri de Kerillis beschuldigte Abetz schließlich, ein Spion zu sein. So wurde er im Juli 1939 ausgewiesen. Nach Eingreifen Ribbentrops nahm man den Vorwurf der Spionage wieder zurück, nicht aber die Ausweisung[58]. In seinen Memoiren vermutet Abetz, seine Ausweisung aus Frankreich habe entscheidend mit dazu beigetragen, daß Hitler ihn schließlich 1940 zum Botschafter ernannte[59].

Das Bild, das innerhalb der Sekundärliteratur von Abetz gezeichnet wird, kann als recht ambivalent bezeichnet werden. So kommt Roland Ray zu dem Schluß, „daß sich bei ihm durchaus gegenläufige Charakterzüge und Ambitionen in kaum zu trennender Weise vermischten"[60]. Lucien Steinberg meint, er habe zwar mit zahlreichen Beziehungen zur französischen Elite brillieren können, habe aber Frankreich weit weniger gut gekannt als er es vorgab und selbst zu glauben schien[61]. Zeitgenössische Beschreibungen variieren erheblich. Für den General Benoît Léon de Fornel de La Laurencie war Abetz „une sorte de brute gonflé d'orgueil, de formation intellectuelle primaire [...] On est saisie par la vulgarité de son esprit, de ses sentiments, de ses manières"[62]. Pierre Taittinger, Präsident des Pariser Stadtrates, hebt hervor, Abetz habe einen angenehmen Charakter gehabt und: „Tout le disposait à un rôle diplomatique"[63]. Bei Henri Michel ist über ihn zu lesen: „Il était nazi

[57] Der Reichsaußenminister an den Chef des Oberkommandos der Wehrmacht, Schreiben vom 3. August 1940, in: ADAP, Serie D, Bd. X, Dok. 282, S. 333 f.

[58] Roland RAY, Annäherung an Frankreich im Dienste Hitlers? Otto Abetz und die deutsche Frankreichpolitik 1930–1942, München 2000, S. 240–282; der Schwerpunkt der Studie von Ray liegt allerdings in den dreißiger Jahren und befaßt sich weniger mit der Tätigkeit von Abetz als Deutscher Botschafter in Paris; siehe auch UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 93–97. Zur Ausweisung von Abetz aus Frankreich siehe bei MICHEL, Paris allemand, S. 66 f.

[59] ABETZ, Das offene Problem, S. 133 f.

[60] RAY, Annäherung, S. 375.

[61] Lucien STEINBERG, Les Allemands en France 1940 – 1944, Paris 1980, S. 48; vgl. die Äußerungen von Zeitgenossen bei RAY, Annäherung, S. 190.

[62] MICHEL, Paris allemand, S. 67; de La Laurencie war Generalbevollmächtiger der französischen Regierung in Paris.

[63] Ibid.

de conviction, mais il ne l'était pas de temperament. [...] Il connaissait bien la France, ce qui le rendait plus compréhensif. Abetz était loyal envers ses chefs et son pays, mais ce n'était ni une brute ni un idiot"[64]. In seiner Laval-Biographie bezeichnet Bechtel Abetz als „étrange personnalité se disant francophile"[65]. Der sich gern als frankophil gebende Abetz äußerte sich im August 1940 folgendermaßen: „In jedem Falle aber muß von deutscher Seite alles getan werden, um die innere Uneinigkeit und damit Schwäche Frankreichs zu fördern"[66]. In einem anonymen französischen Bericht vom Oktober 1940 über die ersten Monate der deutschen Besatzung, der in die Hände der Sipo-SD gelangte, liefert der Verfasser unter anderem eine rückblickende Skizze über die Aktivitäten von Abetz im Auftrag der Dienststelle Ribbentrop in Paris während der dreißiger Jahre. Er betont, Abetz habe zu dieser Zeit die französische Sprache zwar gut beherrscht, doch sei er mit der französischen Mentalität wenig vertraut gewesen. Weiter heißt es:

> Otto Abetz ist eine Persönlichkeit, die eine gewisse Nachlässigkeit und ein Sich gehen lassen zur Schau trägt, dies von sich aus noch besonders betont, was bei einem Deutschen überrascht. Er bedient sich gern beim Sprechen eines schnarrenden Tonfalls, der ein wenig gewöhnlich klingt und sein Sprachschatz gibt Zeugnis von seiner wirklichen Kenntnis des Pariser Dialektes. In den Kaffees von Montparnasse, die er für seine Zwecke aufsuchte, hatte er eine freigiebige Hand und lud Politiker und Journalisten ein. Seine Annäherung, die nicht einschüchterte, erweckte bei den mit ihm sprechenden Personen Vertrauen[67].

Abetz habe sich während der dreißiger Jahre auf diese Weise gute Beziehungen zur französischen Elite geschaffen, zu literarischen und akademischen Kreisen, Politikern und Vertretern der Presse. Der Bericht vermittelt den Eindruck, Abetz habe sich gezielt besonders pariserisch gegeben, um das Vertrauen der französischen Elite zu erschleichen. In den Augen des Verfassers waren diese Aktivitäten eine Art methodische Vorbereitung der Besatzung vor allem in Hinsicht auf die deutsche Propaganda. Zwar hatte es sich

[64] Ibid. Diese Beurteilung soll laut Michel angeblich von einem Biographen von Abetz stammen, jedoch fehlen hier ebenso wie bei den vorher genannten Zitaten genaue bibliographische Verweise. Zur Person von Abetz siehe die Studie von RAY, Annäherung; UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 96f. JÄCKEL, Frankreich, S. 66–69; THALMANN, La Mise au pas, S. 34–38; MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 56–62.

[65] Guy BECHTEL, Laval vingt ans après, Paris 1963, zit. n. UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 96.

[66] CDJC, LXXV-252: Schreiben des Chefs d. Mil.Verw. in Frkr./Abt. Verw. vom 19. 8. 1940 an den Chef d. Verw. Stabes.

[67] BAB, R58 113 und 09.01–61132, Geheime Reichssache, Übersetzung eines französischen Berichts, Die deutsche Tätigkeit in Paris drei Monate nach dem Waffenstillstand. Anläßlich des Aufenthalts in Paris erhaltene Eindrücke, Zweite Oktoberwoche 1940, ohne Angabe des Verfassers; der Autor schreibt, er habe seine Notizen während eines kurzen Aufenthaltes in Paris zusammengetragen und schildere nur vorherrschende Eindrücke. Nach dem Inhalt des Textes zu urteilen war der Verfasser über die deutsch-französischen Beziehungen während der dreißiger Jahre und Abetz' Tätigkeit als Vertreter der Dienststelle Ribbentrop in Paris gut informiert.

bei Abetz Aktivitäten nicht etwa um eine gezielte Vorbereitung der Besatzung gehandelt, doch legte er als Frankreichexperte im Sommer 1940 Hitler schon sehr konkrete Vorstellungen zu einer deutschen Politik in Frankreich vor.

In einem Memorandum mit dem Titel „Politische Arbeit in Frankreich"[68], das Abetz am 30. Juli 1940 zu einer Unterredung mit Hitler (am 3. August 1940) angefertigt hatte, vertritt er die Ansicht, im kulturellen Leben Frankreichs seien einschneidende Maßnahmen erforderlich, da dieses Land aufgrund seiner jahrhundertelangen Kulturpropaganda eine weltweite „geistige Monopolstellung" innehabe. Abetz' Vorschläge zur Untermauerung des deutschen kulturellen Einflusses in Frankreich lassen keineswegs erkennen, daß es sich hier etwa um die Planung eines Kulturaustausches im Sinne einer deutsch-französischen Verständigungspolitik handelt. Als ersten Punkt sah Abetz die Einrichtung eines deutschen Kulturinstituts vor, das im französischen Schul- und Hochschulwesen mit weitgehenden Rechten ausgestattet sein sollte. Weitere Zweigstellen des Instituts sollte es in Universitätsstädten und der französischen Provinz geben. Zudem plante Abetz folgendes: „Deutsche Kapitalbeteiligung und personelle Einflußnahme in französischen Verlagen, Vortrags-, Theater-, Film- und Ausstellungsorganisationen"[69]. Als dritten Punkt sah er vor: „Die Einfuhr propagandistisch wirksamer und künstlerisch wertvoller deutscher Bücher, Filme, Konzerte und Theaterstücke"[70]. Laut Abetz sollten ferner zur Einschränkung des geistigen Einflusses Frankreichs im Ausland unter anderem die Instrumente französischer Kulturpropaganda wie etwa die Alliance Française zerstört und jeglicher Kulturexport einer deutschen Überwachung und Lenkung unterzogen werden. Ferner sollten wissenschaftliche Institute und Kongreßorganisationen von Paris nach Deutschland verlegt werden.

Abetz Aussagen zu seinen kulturpolitischen Zielen im besetzten Frankreich können darauf schließen lassen, er habe mit seiner Politik im Grunde ähnliche Ziele verfolgt wie Goebbels. Er plädiert hier für eine Beschränkung der französischen kulturellen Ausstrahlungskraft im Ausland und eine Verbreitung des deutschen geistigen Einflusses in Frankreich. Ganz anders klingen da wiederum die Worte, die er in seinen Memoiren schreibt. Er betont, die Botschaft habe sich angesichts der großen Bedeutung der französischen Hauptstadt als Ort der Kunst und der Wissenschaft für eine rasche Wiederaufnahme des Pariser kulturellen Lebens eingesetzt[71]. Die Ambivalenz des Bildes, das man von Abetz erhält, wird noch verstärkt durch die Unstimmigkeiten, die zeitweilig zwischen Hitler und ihm geherrscht haben sollen. Abetz soll Weisungen kritisiert haben und, so Umbreit, er soll im Grunde eine andere Frankreichpolitik als Hitler befürwortet haben. Ferner sei er von

[68] CDJC, LXXI-28, Otto Abetz, Politische Arbeit in Frankreich, 30. 7. 1940.
[69] Ibid.
[70] Ibid. siehe auch MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 58 f.
[71] ABETZ, Das offene Problem, S. 263 f.

seinen Vorgesetzten für zu frankophil befunden worden; es verwundere also nicht, daß Abetz während eines Teils seiner Dienstzeit nach Deutschland zurückgerufen wurde und sich in Paris von dem Gesandten Schleier vertreten lassen mußte[72]. So eindeutig verschieden müssen die Positionen Hitlers und Abetz in bezug auf eine sogenannte milde Kulturpolitik aber nicht immer gewesen sein.

In einem Telegramm an Abetz vom April 1942 berichtet der Gesandte von Rintelen, Hitler sei an dem französischen Magazin *Paris Toujours* aufgefallen, daß es nichts mehr zu tun habe „mit den alten französischen Magazinen, deren Charme und Freizügigkeit, auch im Bringen von galanten Bildern, bekannt war"[73]. Hitler vermute hier den Einfluß deutscher Stellen, die „sich in ‚typisch deutscher Weise' in Dinge mischten, die sie nichts angingen. Wahrscheinlich – so meinte der Führer – würden irgendwelche alten Generäle die bonifazische Mission empfinden, die Franzosen vor aufreizenden Bildern zu bewahren und ihre Moral zu überwachen"[74]. Hitler habe herausgefunden, daß die Zeitschrift *Paris Toujours* in dem der Deutschen Botschaft gehörenden Verlag de Pont erscheine. Er habe sich gegen diese Besitz- und Einflußnahme deutscher Stellen bei Unterhaltungsmagazinen gewandt. Grundsätzlich habe Hitler zu diesem Problem konstatiert, da die Franzosen „seit Jahrhunderten pikante Zeitschriften herausgegeben haben"[75], bestehe auch jetzt ein Bedarf dafür: „Zudem könnten die Franzosen solche Bilder besser machen als die Deutschen, da dies nun einmal zu ihrer Eigenart gehöre. Die Veröffentlichung solcher Zeitschriften aus irgendwelchen moralischen Gründen zu verbieten oder zu beeinflussen, sei unsinnig"[76]. Er halte es im Gegenteil für sinnvoll, wenn solche Zeitschriften die Franzosen zur Beschäftigung mit derartigen Themen anregen würden. Hierdurch würden sie „von der Politik und den Besatzungstruppen, die ja nun einmal nicht populär sein könnten, abgelenkt"[77]. Dasselbe galt in Hitlers Augen für Lokale und ähnliche Institutionen. Von Rintelen berichtet ferner, er habe Hitler auf die Vermutung hingewiesen, daß jene Prüderie wohl eher von seiten der Wehrmacht mit Rücksicht auf die deutschen Soldaten ausgegangen sei und nicht von der Deutschen Botschaft[78]. Angesichts der ansonsten von Abetz verfolgten kulturpolitischen Linie ist anzunehmen, daß er in diesem Falle mit den oben dargelegten Ansichten Hitlers übereingestimmt haben muß.

[72] UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 96f. Von November 1942 bis Dezember 1943 war Abetz nach der Landung der Alliierten in Nordafrika bei Hitler in Ungnade gefallen.

[73] Telegramm vom 1. April 1942, Gesandter I. Klasse von Rintelen an das Auswärtige Amt, Botschafter Abetz persönlich, abgedruckt in: ADAP, Serie E, Bd. II, Göttingen 1972, Dok. 102, S. 178 -180.

[74] Ibid. S. 178f.

[75] Ibid. S. 179.

[76] Ibid.

[77] Ibid.

[78] Ibid. S. 180, Anm. 1.

In seinem *Procès Verbal* ist Abetz in Paris nach der Libération unter anderem gefragt worden, welche Direktiven er von Hitler vor Antritt seines Amtes in Paris erhalten habe. Er hat dazu geantwortet, er habe erst später von diesem erfahren, in welche Richtung seine Mission in Frankreich gehen solle. Bei seinem Treffen mit Hitler im August 1940 habe er ihm vorgetragen, wie er sich die politische Arbeit in Frankreich vorstelle. Anschließend habe dieser ihm seine Ansichten zu bestimmten Punkten mitgeteilt. Zur deutschen Politik gegenüber dem kulturellen Leben in Frankreich soll Hitler laut Abetz betont haben, er sei gegen eine rigide und schulmeisterliche Haltung der deutschen Besatzer; es reiche aus, Presse, Radio, Theater, Film und Literatur zu kontrollieren, um Ruhe und Ordnung in Frankreich zu sichern. Darüber hinaus sei er gegen jede Einschränkung der Freiheit des französischen kulturellen Lebens gewesen und habe persönlich die französischen künstlerischen Kreationen bewundert, vor allem im Bereich der Architektur[79].

Inwieweit Hitler tatsächlich für eine Kulturpolitik plädierte, die dem kulturellen Leben in Frankreich genügend Freiräume lassen sollte, wird sich wohl nicht mehr klären lassen. Zu dieser Darstellung von Abetz hat Jäckel bemerkt, Hitler sei Psychologe genug gewesen, um Abetz mit solchen allgemeinen Bemerkungen zur Freiheit des kulturellen Lebens entgegenzukommen[80]. Für diese Sichtweise sprechen auch die weiter oben schon einmal erwähnten negativen Äußerungen Hitlers über Frankreich im Frühjahr 1945, die sich allerdings allgemein auf die deutsche Frankreichpolitik beziehen. Am 14. Februar sagte Hitler rückblickend, der größte politische Fehler sei die Behandlung der Franzosen gewesen, mit denen man nicht hätte zusammenarbeiten dürfen: „Abetz glaubte, er wäre sehr originell, als er sich zum Vorkämpfer dieser Idee machte und uns davon überzeugen wollte. Er glaubte, er wäre den Ereignissen voraus, aber in Wirklichkeit war er zurück"[81]. Es habe, so Hitler, immer nur eine mögliche Politik gegenüber Frankreich gegeben und zwar unnachgiebiges Mißtrauen. Ein negativer Eingriff in das französische Kulturleben im Sinne etwa einer „Germanisierung" der französischen Kultur war, wie die obigen Äußerungen zeigen, von keiner Seite geplant, zumal die Franzosen ja auch nicht, wie etwa die Einwohner der Benelux-Staaten, als sogenanntes blutsverwandtes Volk in ein „Großgermanisches Reich" eingegliedert werden sollten. Hitlers Einstellung zu Frank-

[79] CDJC, LXXI-114, Ministère de l'Intérieur, Direction de la Police Nationale, Procès Verbal, Otto Abetz, 22. 11. 1945, Objet: Exposé des directives données par Hitler à Abetz et organisation de l'Ambassade du Reich à Paris.

[80] JÄCKEL, Frankreich, S. 68. Jäckel bezieht sich auf die Darstellung zu der Unterredung mit Hitler, die Abetz in seinen Memoiren gibt (ABETZ, Das offene Problem, S. 141 f.), und die inhaltlich mit den genannten Ausführungen im *Procès Verbal* übereinstimmen. Er schreibt: „Verhältnismäßig unbedeutende Zugeständnisse schienen somit die Autorität von Abetz und seine Selbsteinschätzung stärken zu sollen, um ihn instand zu setzen, Frankreich in Ruhe und die Franzosen in verhältnismäßig guter Laune zu halten".

[81] JÄCKEL, Frankreich, S. 369 f.

reich läßt es jedoch nicht als wahrscheinlich erscheinen, daß er auch langfristig ein blühendes französisches Kulturleben befürwortet hätte. Vorrang dürfte hier die Errichtung einer deutschen „kulturellen Herrschaft" gehabt haben.

Zu seinem vorwiegend recht jungen Mitarbeiterstab, der mit ihm seit 1940 in Paris war, schreibt Abetz in seinen Memoiren, er habe vor allem Frankreichkenner ausgewählt, die Anhänger einer Verständigungspolitik gewesen seien. Bereits am 14. Juni 1940 bestieg die sogenannte Abetz-Gruppe – bestehend aus Ernst Achenbach, Friedrich Sieburg, Karl Epting, Friedrich Grimm und Rudolf Schleier – zusammen mit Abetz gemeinsam ein Flugzeug nach Paris[82]. Mit Professor Friedrich Grimm und Rudolf Schleier waren darunter auch Mitglieder der Deutsch-französischen Gesellschaft[83]. Der Jurist Grimm, Vizepräsident dieser Gesellschaft, hielt seit 1941 in ganz Frankreich Vorträge im Sinne einer deutsch-französischen Kollaboration, warb für die deutsche Frankreichpolitik und erstellte die bereits erwähnten Frankreich-Berichte für das AA. In der Folge war er jedoch nur zeitweilig in Paris anwesend[84]. Der gelernte Kaufmann Schleier, 1935 bis 1938 Landesgruppenleiter der Auslandsorganisation der NSDAP in Frankreich und Vorstandsmitglied der DFG seit 1934, war bis Ende 1943 in allen politischen Fragen Abetz' Stellvertreter und leitete während dessen Abwesenheit die Botschaft. Das Auswärtige Amt hatte Abetz zudem Gesandtschaftsrat Ernst Achenbach zur Verfügung gestellt. Dieser hatte der Deutschen Botschaft in Paris schon vor Ausbruch des Krieges angehört und war nun bis zum Sommer 1943 für die Leitung der politischen Abteilung sowie für die Pressepolitik zuständig[85]. Anschließend löste Gesandtschaftsrat Hofmann ihn ab[86].

Für den Bereich der kulturellen und geistigen Fragen war zunächst Friedrich Sieburg vorgesehen, wie bereits erwähnt, langjähriger Pariser Korrespondent der *Frankfurter Zeitung* und Autor des in Deutschland wie Frankreich bekannten Werkes „Gott in Frankreich?" (Frankfurt 1929). Seine Mit-

[82] AN, 3W 358, Verhör Karl Eptings über seine Aktivität während der Okkupation, 10. 6. 1947.

[83] ABETZ, Das offene Problem, S. 132; zur Abetz-Gruppe siehe allg. JÄCKEL, Frankreich, S. 68–71; MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 56–57; THALMANN, La Mise au pas, S. 33–43; RAY, Annäherung, S. 289–295; Manfred FLÜGGE, Friedrich Sieburg. Frankreichbild und Frankreichpolitik 1933–1945, in: Jürgen SIESS (Hg.), Deutsch-Französisches Jahrbuch 1, Frankfurt am Main 1981, S. 205; UMBREIT, Der Kampf, S. 324.

[84] Margot TAURECK, Friedrich Sieburg in Frankreich. Seine literarisch-publizistischen Stellungnahmen zwischen den Weltkriegen im Vergleich mit Positionen Ernst Jüngers, Heidelberg 1987, S. 228; JÄCKEL, Frankreich, S. 69; siehe auch seine Memoiren, Friedrich GRIMM, Mit offenem Visier. Aus den Lebenserinnerungen eines deutschen Rechtsanwaltes, Leoni/Starnberger See 1961; zu Grimms Vorträgen siehe PA-AA, 1115b, D Kult 1 Nr. 1, Bd. 2, DBP, Deutsche Kulturwerbung in Frankreich.

[85] ABETZ, Das offene Problem, S. 133; JÄCKEL, Frankreich, S. 68f.

[86] CDJC, LXXI-114, Ministère de l'Intérieur, Direction de la Police Nationale, Procès Verbal, Otto Abetz, 22. 11. 1942, Objet: Exposé des directives données par Hitler à Abetz et organisation de l'Ambassade du Reich à Paris.

arbeit bei der Deutschen Botschaft soll nach den Angaben von Abetz nur von relativ kurzer Dauer gewesen sein, weil er es nicht ertragen habe, Paris „im Unglück"[87] zu sehen. Sie läßt sich allerdings – wenn auch nur punktuell – bis zum Ende 1942 verfolgen[88]. Zu der recht begrenzten Aktivität Sieburgs in Paris hat Margot Taureck bemerkt, er habe aufgrund seiner *sociabilité* und guten Kenntnis der französischen Gesellschaft besonders gut zwischen Propaganda Abteilung, Botschaft und Deutschem Institut zirkulieren können[89]. Sieburgs Berühmtheit in Frankreich ist es vermutlich zu verdanken, daß der oben genannte anonyme französische Bericht über die ersten drei Monate der Besatzungszeit, unter der Rubrik der „maßgebenden deutschen Persönlichkeiten"[90] in Paris neben Abetz vor allem auch Sieburg nennt. Darin heißt es, Abetz habe einen „gefährlichen Gegner in der Presse des Herrn Friedrich Sieburg". Letzterer zeige seit dem Waffenstillstand eine heftige Animosität gegenüber Frankreich, bezeichne das Land als heruntergekommen und verdorben. In einer deutsch-französischen Zusammenarbeit sehe er keinen Nutzen und sei feindselig gegenüber der Regierung in Vichy. Zur Person Sieburgs heißt es weiter: „Otto Abetz gegenüber ist er im allgemeinen Wissen überlegen und hat Reisen gemacht"[91]. Wollte man diesem allerdings recht tendenziösen Bericht Glauben schenken, der offenbar vor allem auf Sieburgs Frankreichbild in „Gott in Frankreich?" anspielt, dann wäre dieser zunächst kein Anhänger der von Abetz befürworteten Kollaborationspolitik gewesen. In der Sekundärliteratur sind bisher Differenzen zwischen Abetz und Sieburg als Ursache für den geringen Umfang seiner Mitarbeit an der Pariser Botschaft vermutet worden. Wie Tilman Krause jedoch richtig bemerkt hat, standen Abetz genügend andere Frankreichexperten für die Aufgaben Sieburgs zur Verfügung, weshalb er diesen entbehren konnte[92].

[87] ABETZ, Das offene Problem, S. 133.

[88] TAURECK, Friedrich Sieburg, S. 227–230, 229; siehe PA-AA, R 102953, Pol II, AA, Richtlinien, Frankreich Handbuch, Arbeitsplanung 1942–43, ohne Datum (zwischen Oktober 1942 u. Juni 1943), unter den Mitarbeitern der DBP wird auch Botschaftsrat Sieburg aufgeführt; auch PA-AA, 1219, D Kult 1, DBP, Kopie 537, 25. 3. 1942; siehe auch KRAUSE, Mit Frankreich, S. 157–172.

[89] TAURECK, Friedrich Sieburg, S. 229f. Zur Person Friedrich Sieburgs siehe auch die Studie von FLÜGGE, Friedrich Sieburg.

[90] BAB, R58 113 und 09.01–61132, Geheime Reichssache, Übersetzung eines französischen Berichts, Die deutsche Tätigkeit in Paris drei Monate nach dem Waffenstillstand, Anläßlich des Aufenthalts in Paris erhaltene Eindrücke, Zweite Oktoberwoche 1940, ohne Angabe des Verfassers.

[91] Ibid.

[92] KRAUSE, Mit Frankreich, S. 160; Krause arbeitet heraus, daß sich Sieburgs Frankreichbild in den frühen vierziger Jahren zum wiederholten Male entscheidend gewandelt hat. „Frankreich und Deutschland erscheinen Sieburg nun als die beiden Stützpfeiler des Abendlandes, extrem verschieden, aber gerade dadurch der Ergänzung durch den anderen bedürftig" (Ibid.). Unverändert blieb er jedoch weiterhin der Ansicht, daß das sogenannte Wesen, der Nationalcharakter Deutschlands und Frankreichs unwandelbar seien. Er plädierte also für eine deutsch-französische Synthese.

Seit 1941 wurde der Gesandtschaftsrat Dr. Rudolf Rahn zum Leiter der Propaganda-, Presse- und Rundfunkarbeit und zeitweise auch mit kulturellen Fragen betraut[93]. Zum Stab von Abetz gehörte zudem Dr. Karl Epting, der ehemalige Leiter der Pariser DAAD-Zweigstelle, Gründer und Leiter des Deutschen Instituts, das ab dem 1. September 1940 in der Rue Saint-Dominique Nr. 57 gleichsam als Kulturabteilung der Botschaft fungierte. Ab August 1940 war Epting mit den Eröffnungsvorbereitungen des Instituts befaßt, parallel dazu war er bis zum Februar 1942 Kulturreferent der Botschaft[94]. Der Legationsrat Dr. Carltheo Zeitschel, zunächst vom AA mit der Betreuung der bei der DBP verbliebenen Diplomaten beauftragt, war bald innerhalb der Botschaft für sogenannte Judenfragen zuständig. Insgesamt beschäftigte die Botschaft etwa 160 bis 170 Mitarbeiter[95].

In seinen Memoiren, die sich wie eine nachträgliche Rechtfertigung lesen, liefert Abetz eine relativ positive Darstellung seiner Politik und seines Mitarbeiterstabes. Er beschreibt die Arbeit der Deutschen Botschaft so, als hätten hier Frankreichfreunde im Rahmen der Möglichkeiten eine deutsch-französische Verständigungspolitik betrieben. Eine gegenteilige, freilich polemische Beschreibung liefert beispielsweise Lucien Steinberg, der in Abetz und dessen Mitarbeiterstab eher kümmerliche, groteske Gestalten und nicht gebildete Frankreichkenner sieht[96]. Jäckel betont, mit der Ausnahme Zeitschels und vielleicht Schleiers habe es sich bei den Mitarbeitern der Botschaft weder um typische Nationalsozialisten noch etwa um Oppositionelle gehandelt. Auf der einen Seite seien sie als Kenner dieses Landes Frankreich und dessen Kultur zugeneigt gewesen und hätten eine deutsch-französische Zusammenarbeit befürwortet. Auf der anderen Seite seien sie Nationalisten gewesen und hätten an die angebliche Überlegenheit der deutschen Kultur gegenüber der westlich-liberalen Zivilisation geglaubt[97].

Eine Bewertung der Tätigkeit von Abetz und der damals in seinem Stab in Paris aktiven Frankreichexperten ist grundsätzlich problematisch, denn auch deren Kulturpolitik hat letztlich im Dienste der Ziele der nationalsozialistischen Besatzungspolitik gestanden, wie insbesondere Michels in seiner Un-

[93] JÄCKEL, Frankreich, S. 69; CDJC, LXXI-114, Ministère de l'Intérieur, Direction de la Police Nationale, Procès Verbal, Otto Abetz, 22. 11. 1945, Objet: Exposé des directives données par Hitler à Abetz et organisation de l'Ambassade du Reich à Paris; siehe die Memoiren von Rudolf RAHN, Ruheloses Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Düsseldorf 1949.

[94] Siehe dazu grundlegend die Untersuchung MICHELS, Das Deutsche Institut; zur Gründung des Instituts insbesondere S. 56–64, zur Person Eptings siehe ibid. S. 19–43; siehe auch dessen Memoiren, EPTING, Generation; DERS., Aus dem Cherche-Midi, Pariser Aufzeichnungen 1947–49, Bonn 1953; die Memoiren von Eptings Ehefrau, Alice EPTING-KULLMANN, Pariser Begegnungen, Hänner über Säckingen 1972.

[95] MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 118.

[96] STEINBERG, Les Allemands, insbesondere Kap. 6, Les médiocres Excellences de l'ambassade, S. 46–49.

[97] JÄCKEL, Frankreich, S. 70.

tersuchung zum Deutschen Institut deutlich gemacht hat. Frankreichkenner wie Abetz und Epting, so Michels, waren überzeugte Nationalisten, die ihre Kenntnisse „bereitwillig in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda und Politik stellten"[98]. Andererseits wirkte diese Politik ebenfalls erhaltend für die französische Kultur. Problematisch ist eine Beurteilung der Tätigkeit der Frankreichexperten der Botschaft auch deswegen, weil durch ihre gute Kenntnis der Kultur des besetzten Landes theoretisch die Möglichkeit zu einer effektiveren Kulturpolitik gegeben war. Und obgleich sie im Dienste der allgemeinen Ziele der nationalsozialistischen Besatzungspolitik standen, sollte ihnen nicht von vornherein ihre Sympathie für die französische Kultur und somit ein gewisser Erhaltungswille abgesprochen werden.

Zu den Tätigkeiten der Deutschen Botschaft im Bereich der Kultur gehörte unter anderem der recht einseitige kulturelle Austausch zwischen Deutschland und Frankreich. Sie lud etwa deutsche Künstler nach Frankreich ein und organisierte Vorträge und Konferenzen. Diese Politik adressierte sich weniger an die Masse der Bevölkerung als an einzelne, meist bekannte Persönlichkeiten des französischen Kulturlebens. Zu dieser Taktik gehörten auch die zahlreichen Empfänge, die der Botschafter gab; sie sollen insgesamt etwa eine Milliarde Francs gekostet haben. Abetz präsentierte sich hier mit Vorliebe als „amateur des vins" und „bon connaisseur de la culture française"[99]. In Paris soll es kaum einen Künstler oder Intellektuellen gegeben haben, der im Falle einer Einladung der Deutschen Botschaft sich nicht dort eingefunden hätte[100]. Henri Michel hat in diesem Zusammenhang den Vergleich gebraucht, mit Honig fange man mehr Fliegen als mit Essig und so habe Abetz im kulturellen Bereich die Franzosen zu einer Kollaboration mit der Besatzungsmacht bringen wollen[101]. Sicher kamen dem Botschafter dabei seine während der dreißiger Jahre geknüpften Beziehungen zur französischen Elite zugute. So soll Abetz einmal stolz erzählt haben, kurz nach dem Waffenstillstand sei er bereits von 50 Parlamentariern aufgesucht worden und nur vier von ihnen hätten ihn aufgrund konkreter Anliegen aufgesucht; der Rest habe einfach nur einmal wieder über persönliche Dinge plaudern wollen[102]. Die französische Intelligenz sollte den Eindruck erhalten, daß man

[98] MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 257.
[99] MICHEL, Paris allemand, S. 68.
[100] Ibid. Siehe AN, 3W 358, Verhör Karl Eptings über seine Aktivität während der Okkupation, 10. 6. 1947; das Dokument enthält eine lange, von Epting bei seinem Verhör nach Ende des Krieges aufgestellte Liste an französischen Persönlichkeiten aus dem Kulturbereich, zu denen er und andere Mitarbeiter des Instituts Kontakt hielten; ebenso AN, 3W 358, Verhör Otto Abetz über seine Beziehung zu französischen Persönlichkeiten des politischen, intellektuellen, kulturellen und mondänen Lebens, 21. 11. 1945.
[101] MICHEL, Paris allemand, S. 320.
[102] BAB, R58 113 und 09.01–61132, Geheime Reichssache, Übersetzung eines französischen Berichts, Die deutsche Tätigkeit in Paris drei Monate nach dem Waffenstillstand, Anläßlich des Aufenthalts in Paris erhaltene Eindrücke, Zweite Oktoberwoche

nicht ihr Verschwinden wollte, sondern ihre kulturelle Aktivität wünschte, sie sogar unterstützte, solange sie sich im Rahmen des Erlaubten bewegte, also nichts gegen die Besatzungsmacht verlautbaren ließ[103].

In diese Richtung gingen auch die Aktivitäten des Deutschen Instituts in Paris[104]. Offiziell wurde es in der französischen Öffentlichkeit als „Vertreter des deutschen Geistes" und als „Mittler zwischen deutscher und französischer Kultur" präsentiert[105]. Es hatte als vorgeblich wissenschaftliche Einrichtung die Aufgabe, den französischen intellektuellen Führungsschichten die angebliche kulturelle Größe des nationalsozialistischen Deutschland zu vermitteln. Das AA wollte generell mit dem Aufbau eines Netzes von Deutschen Wissenschaftlichen Instituten (DWI) in den besetzten Gebieten die politische Machtausdehnung des Dritten Reiches kulturell absichern[106]. Offiziell bestand es hier auf einer traditionellen Trennung von Propaganda und Kulturpolitik, bis zu einem Richtungswechsel ab 1943, der nationalsozialistischen Positionen in der auswärtigen Kulturpolitik des AA mehr Raum gab. Michels hat in seiner Untersuchung zum Deutschen Institut herausgearbeitet, daß Epting in der Leitung dieses Instituts gegenüber seinen Vorgesetzten in Berlin ähnlich wie Abetz einen relativ großen Handlungsspielraum hatte, der am ehesten noch von den konkurrierenden Dienststellen in Paris begrenzt wurde. Die Tätigkeit des Instituts wurde deswegen stark von den Vorstellungen seines Direktors geprägt. Michels hat in seinen Ausführungen zu einigen Tätigkeitsfeldern des Instituts deutlich gemacht, daß hier durchaus auch durchgehend nationalsozialistische Propaganda betrieben wurde. Das Institut eröffnete im April 1941 eine deutsche Bibliothek, deren Grundstock die Bücher der ehemaligen DAAD Zweigstelle Paris bildeten. Ein wichtiges Tätigkeitsfeld waren die Deutschkurse, die das Institut organisierte und die von der Deutschen Akademie abgehalten wurden. Ferner publizierte das Institut eine eigene Zeitschrift, *Deutschland-Frankreich*, verbreitete mit den *Cahiers franco-allemands* (*Deutsch-Französische Monatshefte*, *DFMH*) eine weitere Zeitschrift und organisierte Vorträge von deutschen Wissenschaftlern, die mit Hilfe von Goethe, Schiller oder Hölderlin die deutsche Kultur anpriesen. Auffällig war jedoch auch ein relativ hoher Anteil an Themen, die für das nationalsozialistische Deutschland und dessen angebliche Errungen-

1940, ohne Angabe des Verfassers; siehe zu den Kontakten Eptings während der dreißiger Jahre AN, 3W 358, Verhör Karl Eptings über seine Aktivität in Paris während der dreißiger Jahre, 7. 6. 1947, insbesondere die lange Liste der französischen Persönlichkeiten, mit denen er zu dieser Zeit bereits Kontakte aufgebaut hatte.

103 MICHEL, Paris allemand, S. 320.

104 Die Ausführungen zum Deutschen Institut beruhen vor allem auf der Studie von MICHELS, Das Deutsche Institut; siehe auch Gottfried KRAMER, L'Institut Allemand à Paris, in: DFMH 9–10 (1940) S. 299–300; MICHEL, Paris allemand, S. 320f.

105 MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 67.

106 Zu den DWI siehe Eckard MICHELS, Die deutschen Kulturinstitute im besetzten Europa, in: BENZ, OTTO, WEISMANN, Kultur, S. 11–33.

schaften im wirtschaftlichen, sozialen und politischen Bereich warben[107]. Die Förderung von Übersetzungen deutscher Bücher gehörte ebenso zu den Aktivitäten des Instituts. Ferner unterstand ihm bis 1943 die deutsche Buchhandlung Rive-Gauche am Place de la Sorbonne, die neben deutschsprachigen Büchern auch die vom Institut initiierten Übersetzungen, ebenso wie die Zeitschrift *Deutschland-Frankreich*, verkaufen sollte[108].

Die Rivalitäten zwischen Ribbentrop und Goebbels beeinflußten auch den Konkurrenzkampf der deutschen Dienststellen im besetzten Paris. Je nachdem wie Ribbentrop oder Goebbels in der Gunst Hitlers standen, konnte der eine oder andere an Terrain gewinnen. Aufgrund seiner Liebesaffaire mit der Schauspielerin Lida Baarova war Goebbels seit 1938 in Hitlers Gunst gesunken, was Ribbentrop dazu nutzte, die Auslandspropaganda zum Teil unter die Kontrolle des AA zu bringen. Das Ansehen von Goebbels stieg jedoch wieder seit 1942, insbesondere mit der Rede des Propagandaministers zum totalen Krieg am 18. Februar 1943 im Berliner Sportpalast. Gleichzeitig hatte Ribbentrops Stellung mit Beginn des Angriffs auf die Sowjetunion im Juni 1941 gelitten. Dies war teilweise darin begründet, daß Hitler wohl der Auffassung war, das Auswärtige Amt besitze im Kriege kaum mehr eine Funktion, da nun die Waffen und nicht die Diplomatie sprächen. Zusätzlich, so Joachim C. Fest, spielte auch die Unbeweglichkeit und Phantasiearmut Ribbentrops eine Rolle. Es heißt, er habe ab dem Frühjahr 1943 in Hitler keine Stütze mehr gehabt und dieser habe ihn als Wichtigtuer bezeichnet. Gleichzeitig habe Ribbentrops Kompetenzneid beständig zugenommen. So soll er schließlich etwa 60 Prozent seiner Zeit nur noch mit Rivalitätskonflikten zugebracht haben[109].

In Paris konnten die Kompetenzstreitigkeiten während der ganzen Dauer der Okkupation nicht beigelegt werden[110]. Zumindest teilweise hatte jedoch Abetz mit seinem Bestreben, der Propaganda Abteilung ihre Kompetenzen streitig zu machen, Erfolg, nachdem er wiederholt deren Reduzierung auf eine einfache Zensurstelle gefordert hatte[111]. Zunächst wurde in bezug auf die Auslandspropaganda mit dem Arbeitsabkommen vom 22. Oktober 1941 eine vorläufige Einigung zwischen AA und RMVP erzielt. Den Botschaften sollten demnach kulturpropagandistische Aufgaben übertragen werden, während zugleich sogenannte Sachverständige des RMVP in den Auslandsvertretungen mit diesem Gebiet befaßt werden mußten. Es folgten Verhand-

[107] MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 251.
[108] Ibid. S. 77–79.
[109] Joachim C. FEST, Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft, München [10]1993, zu Ribbentrop S. 241–256 und zu Goebbels S. 119–138; siehe auch Ralf-Georg REUTH, Goebbels. Eine Biographie, München [3]1995, S. 485; LONGERICH, Propagandisten, S. 142.
[110] Zum Verlauf des Konkurrenzkampfes siehe allg. UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 150–155; MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 116–121.
[111] CDJC, LXXI-50, Fernschreiben von Abetz an AA, Schwarzmann, 15. 2. 1941; siehe UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 152.

lungen über eine Umsetzung des Abkommens in Paris, doch erst ein Befehl des OKW vom 5. Juli 1942 regelte die Überleitung etlicher Aufgabengebiete der Propaganda Abteilung an die Botschaft[112]. Fortan war letztere unter anderem auch zuständig für die Organisation von Ausstellungen, für die Bereiche Musik, Theater und Literatur sowie für Teilbereiche des Filmes. Die Propaganda Abteilung behielt jedoch die Zensur für alle genannten Gebiete sowie die Kontrolle über Presse, Filmproduktion, Papierzuteilung, einen Teil der sogenannten aktiven Propaganda, Radio und die Organisation von Freizeitveranstaltungen bzw. Vergnügungen für die deutschen Soldaten[113]. RMVP, OKW/WPr und die Deutsche Botschaft kamen zudem überein, die Propaganda Staffel Paris aufzulösen, was mit Wirkung vom 15. November 1942 geschah[114]. Im Gegenzug wurde als Sachverständiger des RMVP Ministerialrat Wilhelm Knothe im Februar 1942 der Deutschen Botschaft beigestellt und offiziell mit den Aufgabengebieten Film, Theater, Musik, Ausstellungen, Schrifttum, Rundfunk, Vorträge und Schallplattenarchive betraut. Für die Dauer seiner Tätigkeit erhielt er die Amtsbezeichnung Generalkonsul[115]. Der gelernte Kaufmann Knothe, seit 1. Mai 1933 Mitglied der NSDAP, war vor dem Ersten Weltkrieg kurz in Frankreich tätig gewesen, hatte während des Krieges bei der Propaganda-, Presse- und Nachrichtenabteilung der Obersten Heeresleitung gearbeitet und war ab Februar 1935 Referent im RMVP[116]. Auf die konkrete Umsetzung der Überleitung der Aufgabengebiete an die Botschaft sowie die Position Knothes wird noch näher einzugehen sein.

Durch einen Befehl Keitels vom 18. Oktober 1943 beschränkte das Oberkommando der Wehrmacht die Tätigkeit der Propaganda Abteilung noch weiter auf rein militärische Aufgabengebiete. Demnach sollte sie auch die

[112] Zum Arbeitsabkommen siehe PA-AA, R 60607, D 567346-D 567362, AA, Geheime Verschlußsachen des Referates Kult.Gen., Arbeitsabkommen zwischen dem AA und dem RMVP, Kopie, 22. 10. 1941; PA-AA, 1136a, Kult 1, Kult 1a, DBP, Befehl des OKW (West/WPr) an den MBF vom 5. Juli 1942, Abschrift; siehe auch MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 121 f. UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 152.

[113] PA-AA, 1136a, Kult 1, Kult 1a, DBP, Befehl des OKW (West/WPr) an den MBF vom 5. Juli 1942, Abschrift; THALMANN, La Mise au pas, S. 136 f.

[114] AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Schmidtke, Abteilungs-Sonderbefehl, 5. 11. 1942 und ibid. Abteilungsbefehl Nr. 166, 5. 11. 1942.

[115] PA-AA, 1134, AA, Personalabteilung, Personalakte Wilhelm Knothe, Schröder an Knothe, RMVP, Abschrift für DBP, 26. 1. 1942; siehe auch BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 2.–27. 2. 1942.

[116] BAB (ehemals BDC), Akte Wilhelm Knothe, RMVP, Personalaufstellung über den Referenten Wilhelm Knothe, 26. 2. 1937; Knothe war während der dreißiger Jahre Reichsbeauftragter für das Filmwesen auf dem Balkan gewesen; siehe dazu BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref. Film, Tätigkeitsbericht, 8. 8.–15. 8. 1941. Parallel zu seiner Tätigkeit bei der Deutschen Botschaft war er Vizepräsident der deutsch-französischen Wochenschaugesellschaft France Actualités, die seit dem Mai 1942 in ganz Frankreich gezeigt wurde; siehe BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941.

verbleibende Kontrolle und Zensur von Presse, Rundfunk, Literatur, Film und Theater sowie die Überwachung der Arisierung und Kontrolle der französischen Filmwirtschaft abgeben, ebenso wie die gesamte anti-bolschewistische, anti-jüdische und anti-alliierte Propaganda[117]. Keitel soll mit diesem Befehl angeblich den Einflüssen Rippentrops bei Hitler nachgegeben haben[118]. Goebbels setzte daraufhin sofort und ohne Absprache mit MBF und AA den ehemaligen Intendanten der Reichsrundfunkgesellschaft Dr. Heinrich Glasmeier als Bevollmächtigten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in Frankreich ein. Dies geschah mit Wirkung vom 4. November 1943; Dienstsitz sollte Paris sein[119]. Glasmeier erhielt von Goebbels den Auftrag, alle Angelegenheiten seines Geschäftsbereichs in Frankreich zu vertreten. Mit der Deutschen Botschaft und Generalkonsul Knothe sollte er in engem Kontakt stehen und seine Weisungen allein vom RMVP erhalten[120]. Goebbels argumentierte, daß so eine zivile Dienststelle mit der Propaganda in Frankreich betraut würde. Damit begegnete er der Kritik von Abetz, es sei schädlich für die Effektivität der Propaganda, wenn sie von einer militärischen Dienststelle durchgeführt würde. Glasmeier sollte also weder der Wehrmacht noch dem AA, sondern allein dem RMVP unterstehen. Noch Anfang November 1943 reiste dieser nach Paris, um dort zunächst einmal abzuschätzen, welche finanziellen Mittel für seine Dienststelle benötigt würden[121].

Glasmeiers Anwesenheit in Paris führte nicht zur Errichtung der geplanten Dienststelle und war letztlich nur von geringer Bedeutung. Sein Aufenthalt dort ist dennoch von Interesse, da er Charakter und Intensität des Konkurrenzkampfes in besonderem Maße deutlich werden ließ. Das RMVP entsandte Schmidt-Leonhardt nach Paris, um Glasmeier zu besuchen. Der Ministerialrat berichtete anschließend an Goebbels, die „eigene Front" sei in Paris „geschlossen und klar"[122]. Trotz der demonstrativen Einigkeit befürchtete Knothe nach Einschätzung Schmidt-Leonhardts den Verlust seiner eigenen Aufgabengebiete. Schmidtke verfolgte zwar grundsätzlich Goebbels Linie, doch war sein tatsächlicher Wunsch nicht die Einsetzung Glasmeiers,

[117] BAB, R55 516, RMVP, Dienstanweisung für den Bevollmächtigten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in Frankreich, Abschrift, November 1943.

[118] Ibid. RMVP, Schmidt-Leonhardt an Goebbels, Betr.: Einsetzung Dr. Glasmeiers zu Ihrem Bevollmächtigten in Frankreich, Abschrift, 16. 11. 1943.

[119] Ibid. RMVP, Goebbels an Chef des Oberkommandos der Wehrmacht, Schnellbrief, Betr.: Übergang von Dienstgeschäften der Propagandaabteilung Frankreich, Im Anschluß an mein Schreiben vom 27. 10. 1943, 5. 11. 1943.

[120] Ibid. RMVP, Dienstanweisung für den Bevollmächtigten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in Frankreich, Abschrift, November 1943.

[121] Ibid. RMVP, Abschrift, Vermerk, 6. 11. 1943.

[122] Ibid. RMVP, Schmidt-Leonhardt an Goebbels, Betr.: Einsetzung Dr. Glasmeiers zu Ihrem Bevollmächtigten in Frankreich, Abschrift, 16. 11. 1943; Schmidt-Leonhardt hatte sich für einige Tage als Vertreter des RMVP zur Unterstützung und Information Glasmeiers nach Paris begeben.

sondern die Beibehaltung der bei der Propaganda Abteilung verbliebenen Aufgabengebiete. Er neigte deswegen dazu, die Schwierigkeiten einer Einsetzung Glasmeiers stark zu betonen. Der MBF verhielt sich nach einer Rücksprache mit Keitel neutral und wartete, so Schmidt-Leonhardt, eine Entscheidung aus dem Führerhauptquartier ab. Solange sollte der Befehl des OKW nicht umgesetzt werden. Sofort nach Ankunft Glasmeiers waren Vertreter der Deutschen Botschaft und des AA aus Berlin angereist, um ihm jegliche Legitimation abzusprechen und zu versuchen, in ihrem Sinne auf den MBF einzuwirken. Nach den Schilderungen Schmidt-Leonhardts waren Glasmeiers Aktivitäten ohnehin sehr beschränkt. Er wohnte demnach ohne jegliche Zuständigkeiten im Hotel Ritz und richtete sich dort einen Empfangsraum ein, in den er Vertreter der Propaganda Abteilung einlud. Allein dieses Treffen rief heftigen Protest der Botschaft hervor. Generell, so der Bericht, fühlte Glasmeier seit seiner Ankunft in Paris, eine „Atmosphäre der Belauerung"[123]. Trotz der vorgeschobenen Einheit verfolgten die Funktionsträger vor Ort zum Teil also durchaus unterschiedliche Interessen, wie die Anmerkungen zu Knothe und Schmidtke zeigen. Sicher wird hier auch die Sorge um den Verlust des eigenen Aufgabenbereiches – und der damit verbundene Verlust des recht angenehmen Dienstsitzes Paris – eine Rolle gespielt haben.

Glasmeier blieb trotz seiner erfolglosen Bemühungen zur Errichtung der Dienststelle bis zum Sommer 1944 in Paris. Eine Abrechnung über Glasmeiers Sonderausgaben vom August 1944 dokumentiert dessen kurze und erfolglose Tätigkeit in Paris recht treffend: So erhielt er vom RMVP hierfür Devisen in Höhe von 13 496,20 RM, davon gab er allein 5723,10 RM für sogenannte Repräsentationsessen aus[124]. Allerdings erreichte Goebbels offenbar mit der Entsendung Glasmeiers zumindest, daß der Befehl Keitels, die Propaganda Abteilung nur auf militärische Aufgaben zu beschränken, nicht umgesetzt wurde. Es blieb bei der Entscheidung vom Sommer 1942, mit dem die Propaganda Abteilung bereits einen großen Teil der kulturellen Aufgabenbereiche offiziell abgegeben hatte. Doch auch diese Regelung wurde nur sehr langsam und nicht ohne Probleme umgesetzt, wie die folgenden Ausführungen für den Bereich von Film und Theater zeigen.

Zur Gruppe Kultur der Propaganda Staffel Paris hatten ursprünglich die Referate Theater, Musik, Artistik und Bildende Kunst gehört, die alle mit einem Referenten und zeitweise einem weiteren Mitarbeiter besetzt waren[125]. Diese Funktionsträger waren in bezug auf ihre Ausbildung, ihre Sprach-

[123] Ibid.

[124] BAB, R55 516, RMVP, Abt. Haushalt, Vermerk, 5. 8. 1944 und Abrechnung über Erhaltene Devisen, Glasmeier.

[125] AN, AJ40 1002–4a, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz vom 2. 5. 1941. Unter Artistik waren Vorgänge zu Cabarets, Music Halls und Varietés zusammengefaßt. Leider konnten anhand des Quellenmaterials nicht für alle der im folgenden genannten Funktionsträger auch die Vornamen ermittelt werden.

kenntnisse und Erfahrungen mit Frankreich den Angehörigen der Botschaft keineswegs so sehr unterlegen, wie dies für die Angehörigen der Propaganda Abteilung bzw. Staffel behauptet worden ist. Theaterreferent war bis zum Sommer 1941 Sonderführer Baumann, bis zum Juni 1943 sein Nachfolger Sonderführer, später Leutnant, Heinz Frank und anschließend Sonderführer Dr. Goldmann[126]. Nächster Vorgesetzter war der Leiter der Gruppe Kultur, Sonderführer, später Leutnant, Lucht; Rittmeister von Heyden-Linden war stellvertretender Gruppenleiter[127]. Letzterer war von Beruf Schauspieler. Er soll gut Französisch gesprochen haben und ein guter Kenner des französischen Theaterlebens gewesen sein[128]. Weitere Mitarbeiter der Gruppe Kultur, die auch zeitweise im Bereich des Theaters arbeiteten, waren Sonderführer Heinz Brauer und Leutnant Heinrich Ehmsen. Brauer hatte eine Tanzausbildung absolviert und war Tanzlehrer. Ehmsen, zuständig für Bildende Kunst, war Maler, hatte die Kunstakademie in Düsseldorf und Paris besucht, als freischaffender Künstler gearbeitet sowie Kunststudienreisen durch Frankreich, Italien und die Ukraine gemacht; er war 1939 noch kein Mitglied der NSDAP[129]. Ebenfalls Sachbearbeiter für Bildende Kunst war Leutnant Blümel und Sonderführer Leutnant Gerhard Heller war seit November 1940 der Gruppe Schrifttum zugeteilt[130]. Sonderführer Dr. Fritz Piersig war für den Bereich der Musik zuständig[131]. Wesentliche Aufgaben des Referats Theater waren unter anderem die Kulturpropaganda und die Zensur, was sich nach der Auflösung der Staffel im November 1942 änderte[132]. Die Gruppe Kultur wurde dann direkt der Propaganda Abteilung angeschlossen, das Referat Musik wechselte mitsamt seinem Referenten Piersig zur Deutschen Botschaft und vor allem ging der sogenannte kulturpropagandistische Auftrag der Gruppe Kultur offiziell an die Deutsche Botschaft über[133].

126 AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsberichte; 16.–22. 1. 1941; 19.–26. 9. 1941; Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 6. 1943.

127 Ibid. Tätigkeitsberichte: 27.2.–5.3.1941; 2. 8. 1941; Aktennotiz für den Herrn Staffelführer, Betr.: Französische Kulturpropaganda, Paris, den 13. Januar 1942; siehe auch BA-MA, RW4 v.218, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 4. 11.–10. 11. 1940.

128 PA-AA, 1136a, Kult 1, DBP, H. Böhmer, Aufzeichnung für Herrn VLR Dr. Krüger, 10. 6. 1942.

129 Siehe auch BAB (ehemals BDC), Akte Heinz Brauer und Heinrich Ehmsen.

130 BA-MA, RW4 v.218, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 4. 11.–10. 11. 1940; zu den später in Deutschland und Frankreich publizierten Memoiren Hellers siehe die Einleitung dieser Arbeit.

131 Der ehemalige Lehrer an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik hatte Musik und Musikwissenschaften studiert, war seit Mai 1937 Mitglied der NSDAP und hatte als Musikkritiker bei der Bremer Zeitung gearbeitet. Er war seit dem 18. 12. 1940 als Musikreferent bei der Propaganda Staffel tätig; siehe BAB (ehemals BDC), Akte Fritz Piersig.

132 AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeit des Referats Theater, ohne Datum (dem Inhalt nach stammt der Bericht vom Juli 1942).

133 Ibid. Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Geheim, Paris, den 20. 5. 1943, Richtlinien für die Kulturarbeit der Staffeln und Außenstellen.

Die Gruppe Film der Propaganda Staffel, für die unter anderem Sonderführer Pinger arbeitete[134]. wurde ebenso wie die Gruppe Rundfunk der Staffel bereits im Januar 1941 der Propaganda Abteilung direkt unterstellt[135]. Das Referat Film[136] der Propaganda Abteilung Frankreich umfaßte vor dem Sommer 1942 die Untergruppen Filmherstellung und -verleih, Schmalfilm, Filmtheater, Filmtechnik, Filmprüfstelle und Filmexport[137]. Mit Wirkung vom 31. August 1942 wurde das Referat Film aufgelöst und zur reinen Filmprüfstelle umorganisiert; damit verbunden war auch hier die offizielle Abgabe des Sektors Kulturpropaganda an die Deutsche Botschaft[138]. Aufgabe der Filmprüfstelle war nun vor allem die Zensur, daneben auch die Sachgebiete Filmwirtschaft, Filmauswertung[139] und Filmtechnik. Die Aufgabe der Arisierung verblieb formell bei der Propaganda Abteilung, doch wurde sie fortan von einem ehemaligen Mitarbeiter des Referats Film, Leutnant Dr. Ulrich Lohmann, bei der Deutschen Botschaft erledigt[140]. Ein Mitarbeiter der Untergruppe Filmprüfstelle war Sonderführer Reinelt. Reinelt besaß mehrere Filmtheater in Berlin, galt als Filmfachmann und soll ausgezeichnet Französisch gesprochen haben[141]. Die Filmprüfstelle leitete bis Mai 1942 Hauptmann Anton Koegl, der anschließend zur Propaganda Ersatzabteilung nach Potsdam wechseln mußte[142]. Dorthin wurde im August 1942 auch der Leiter des Referats Film, Leutnant Dr. Paulheinz Diedrich, versetzt[143]. Der Wirtschaftsrechtler Diedrich war Ende der dreißiger Jahre stellvertretender

134 AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 16. 12.–22. 12. 1940.
135 Ibid. Tätigkeitsbericht, 23. 12. 1940-2. 1. 1941.
136 Etwa seit Februar 1942 wurde das Referat Film offenbar in Gruppe Film umbenannt. Zur besseren Lesbarkeit wurde diese Namensänderung, die keine wesentlichen organisatorischen Konsequenzen hatte, im Text dieser Arbeit nicht berücksichtigt; aus den Anmerkungen geht jedoch der jeweils aktuelle Name hervor.
137 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 29. 5.–4. 6. 1941. Die Untergruppe Filmexport wurde erst im Frühjahr 1941 eingerichtet.
138 AN, AJ40 1001–5, MBF, Prop.Abt., Oberstleutnant Schmidtke, Abteilungskommandeur, Abteilungsbefehl Nr. 160, 13. 8. 1942. An die Deutsche Botschaft wurden demnach folgende Aufgabenbereiche abgegeben: „a) Kulturpolitische Fragen auf dem Gebiete der Filmherstellung, b) Propagandistischer Filmeinsatz, c) Filmexport, d) Filmimport, e) die Ein- und Ausfuhr von Filmen zwischen besetztem und unbesetztem Gebiet, Nordfrankreich, Nordafrika, und den französischen Kolonien, f) die Bearbeitung von Passierscheinanträgen" (Ibid.).
Zur Übergabe der Aufgabengebiete an die Deutsche Botschaft siehe BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsberichte: 18. 7.–24. 7. 1942; 25. 7.–31. 7. 1942; 1. 8.–6. 8. 1942; 7. 8.–14. 8. 1942; 15. 8.–21. 8. 1942; ibid. Filmprüfstelle, 22. 8.–29. 8. 1942.
139 Gemeint war damit die Durchführung aller Aufträge des Reichsfilmarchivs, der Filmarchive des OKW und der Luftwaffe, welche mitunter französische Filme oder auch beschlagnahmte amerikanische „Hetzfilme" anforderten.
140 AN, AJ40 1001–5, MBF, Prop.Abt., Oberstleutnant Schmidtke, Abteilungskommandeur, Abteilungsbefehl Nr. 160, 13. 8. 1942.
141 PA-AA, 1136a, Kult 1, DBP, Krüger an Krümmer, AA, 17. 6. 1942; ibid. DBP, H. Böhmer, Aufzeichnung für Herrn VLR Dr. Krüger, 10. 6. 1942.
142 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 15. 5.–23. 5. 1942.
143 BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 1. 8.–6. 8. 1942.

Geschäftsführer der Fachgruppe Filmtheater der Reichsfilmkammer (RFK) gewesen. Zur Person Diedrichs hat Raoul Ploquin, der Leiter des Comité d'organisation de l'industrie cinématographique bemerkt, er sei ein „nazi effrayant"[144] gewesen und Guy de Carmoy, Leiter des für den französischen Film zuständigen Service du cinéma bei der Regierung in Vichy, erinnert sich: „C'était le fonctionnaire de rang moyen qui obéissait à ses chefs. Il ne prenait pas beaucoup d'initiatives personelles; il éxecutait les instructions qu'il recevait. Ce n'était pas un homme d'une grande largeur d'esprit, mais c'était un fonctionnaire consciencieux et assez stricte"[145]. Als Nachfolger Diedrichs übernahm Oberstleutnant Dr. Derichsweiler die Leitung der Filmprüfstelle[146]. Der Jurist hatte in den dreißiger Jahren die Außenstelle Düsseldorf der RFK geleitet. Er soll mit filmischer Arbeit angeblich eng verbunden gewesen sein, sprach gut Französisch und galt „als geschickter Verhandlungstaktiker"[147].

Wie bereits erwähnt war Knothe als sogenannter Sachverständiger des RMVP seit dem Frühjahr 1942 bei der Deutschen Botschaft beschäftigt, um den Verlust der ehemaligen Aufgabengebiete der Propaganda Abteilung gleichsam zu kompensieren. Er bearbeitete Angelegenheiten im Kulturbereich, war jedoch dem Kulturreferenten der Botschaft unterstellt, hatte nicht das Recht zur selbständigen Berichterstattung an das RMVP und durfte nur im Rahmen seiner Tätigkeit an das AA berichten. Offiziell war er vom RMVP beurlaubt, die Besoldung übernahm das AA[148]. Gleichwohl erhielt Knothe zusätzlich Zahlungen vom RMVP über die vorgeblich französische Produktionsfirma Continental Films in Paris, die wie bereits erwähnt von Alfred Greven geleitet wurde. Aus den Akten geht hervor, daß Knothe zumindest von April bis Dezember 1943 monatlich 2000,– RM für ihm entstandene Ausgaben erhielt[149]. Im Dezember 1943 weigerte sich Greven jedoch, die Zahlungen an Knothe weiterhin durchzuführen. Als Begründung führte er an, Knothe sei nicht im Interesse der Continental und der Cautio in Paris tätig, sondern aufgrund der Regelung zwischen AA und RMVP. Seines Wissens nach seien die Zahlungen eine Art Zuschuß des RMVP an Knothe, des-

[144] Raoul Ploquin in einem Interview mit Bertin-Maghit, Paris 1979, zit. n. BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 51.
[145] Interview mit Guy de Carmoy, 1. 7. 1992, Fontainebleau.
[146] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Gr.Film, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 27. 9.–3. 10. 1942; Derichsweiler war im Winter 1940/41 beim Referat Film beschäftigt, siehe AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 23. 12. 1940-2. 1. 1941.
[147] PA-AA, 1136a, Kult 1, Kult 1a, DBP, H. Böhmer, Aufzeichnung für Herrn VLR Dr. Krüger, 10. 6. 1942.
[148] PA-AA, 1134, AA, Personalabteilung, Personalakte Wilhelm Knothe, AA, Zu Pers.B 6540, 4. 6. 1943.
[149] BAB (ehemals BDC), Akte Wilhelm Knothe, Knothe an Cautio, 1. 10. 1943, Anlage, Abrechnung über Einnahmen (Überweisungen der Continental) und Ausgaben, April – September 1943; Knothe an Cautio, 10. 1. 1944, Anlage, Abrechnung über Einnahmen und Ausgaben Oktober – Dezember 1943.

sen Zahlung in Devisen die Cautio bzw. Continental nur freundlicherweise übernommen habe. Weiter heißt es: „Die Continental und der deutsche Film freuen sich über die Unterstützung, die sie durch Herrn Knothe haben, aber es ist uns vor dem Eintreffen des Herrn Knothe nicht schlechter gegangen"[150]. Der Grund für diese sarkastische Bemerkung lag auch darin, daß Greven Knothe zunächst als Konkurrenten gesehen hatte. So beschwerte er sich im Januar 1942, die Botschaft versuche, die Einsetzung Knothes zu verhindern, um diesen stattdessen zu seinem Nachfolger bei der Continental zu machen[151]. Diese Bemerkungen Grevens deuten bereits an, daß auch dieser aktiv in den Kompetenzstreit der Pariser Dienststellen hineinwirkte. Es sei hier dahingestellt, inwiefern es sich bei den Zahlungen des RMVP an Knothe um eine zusätzliche Bezahlung oder eine Unkostenerstattung gehandelt hat. Zumindest aber kann davon ausgegangen werden, daß dieses Geld zur Stärkung des Einflusses des RMVP innerhalb der deutschen Kulturpolitik in Frankreich bestimmt war. Es ist unklar, aus welchen Gründen Knothe schließlich die Botschaft verlassen mußte. Im März 1944 wurde er aufgrund „gewisser Vorkommnisse"[152], die sich nicht mehr klären lassen, offiziell vom RMVP nach Berlin zurückberufen und in Paris durch Ministerialrat Dr. Peter Gast ersetzt. Seine anschließende Arbeit als Sachverständiger des RMVP beim Deutschen Generalkonsulat in Skopje beendete Knothe im Januar 1945, da ihm Illoyalität gegenüber dem AA vorgeworfen worden war[153]. Für die Abberufung Knothes aus Paris könnten unter Umständen die Unstimmigkeiten mit seinem direkten Vorgesetzten, Dr. Gerhard Krüger, verantwortlich gewesen sein[154]. Dieser nahm seit März 1942 Eptings Posten als Kulturreferent bei der Botschaft ein. Der promovierte Historiker Krüger war kein Frankreichkenner, jedoch ein überzeugter Nationalsozialist. Seine Einsetzung war die Folge eines personellen Intrigenspiels innerhalb des AA durch Unterstaatssekretär Martin Luther und als Schachzug gegen Abetz gedacht. Krüger wurde im Januar 1943 von Professor Walter Gerlach abgelöst, der als Mediziner zwar ebenfalls kein Frankreichspezialist war, jedoch über gute Beziehungen zur NSDAP verfügte[155].

150 BAB (ehemals BDC), Akte Wilhelm Knothe, Continental, Greven an Bürgermeister Dr. Max Winkler, Cautio, 29. 12. 1943.
151 BA-KO, R 109 III/34, Cautio, Max Winkler an Ministerialrat Dr. Hunke, RMVP, 30. 1. 1942.
152 PA-AA, 1134, AA, Personalabteilung, Personalakte Wilhelm Knothe, AA, Legationsrat Freiherr Marschall von Bieberstein an Gesandtschaftsrat Bock, Deutsche Gesandtschaft in Italien in Fasano, 17. 6. 1944; ibid. AA, Schwager an Ribbentrop, 23. 3. 1944; hier heißt es, das RMVP habe Knothe aus Gründen zurückgezogen, die Ribbentrop bekannt seien.
153 PA-AA, 1134, AA, Personalabteilung, Personalakte Wilhelm Knothe, Knothe, Hotel Imperial in Wien, an Personalabteilung AA, 15. 1. 1945.
154 BAB, R55 516, RMVP, Schmidt-Leonhardt an Goebbels, Betr.: Einsetzung Dr. Glasmeiers zu Ihrem Bevollmächtigten in Frankreich, Abschrift, 16. 11. 1943.
155 MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 104–115; Abetz nahm schließlich Krügers wie-

Während des Aufgabenzuwachses der Botschaft bzw. des Deutschen Instituts wurden gleichzeitig alle erfahrenen Mitarbeiter Eptings wie dessen Stellvertreter Karl-Heinz Bremer, Karsten Klaehn, Dr. Georg Rabuse und Gerhard Funke eingezogen. Einige von ihnen hatten bereits vor dem Krieg in der von Epting geleiteten Pariser Zweigstelle des DAAD gearbeitet[156]. In seinem Arbeitsbericht vom Mai 1942 bis Juli 1943 klagt Epting darüber, daß die kulturpolitische Arbeit unter dem Abzug dieser Mitarbeiter sowie seiner eigenen längeren Abwesenheit gelitten habe[157]. Der Personalabzug innerhalb des Deutschen Instituts könnte laut Michels abgesehen von den kriegsbedingten Umständen auch darin begründet gewesen sein, daß innerhalb des AA bestimmte Kräfte auf eine Kursänderung des Deutschen Instituts Paris drängten[158]. In jedem Fall war der Abzug seiner erfahrenen Mitarbeiter nicht dazu angetan, Eptings Position in Paris zu stärken. Parallel hierzu wurde mit dem RMVP darüber verhandelt, Kräfte der Propaganda Abteilung und Staffel in die Botschaft bzw. das Institut zu übernehmen[159]. In einem Schreiben vom 20. Juni an das AA wies Krüger sogar ausdrücklich darauf hin, daß mit der Einberufung Rabuses zum 17. Juli nun der letzte erfahrene Mitarbeiter des Instituts gehe. Daher sei es denkbar, daß die einberufenen Kräfte des Instituts nun gänzlich durch Mitglieder der Propaganda Staffel ersetzt würden[160]. Letztlich wurden nur wenige der von der Botschaft vorgeschlagenen Mitarbeiter der Propaganda Staffel übernommen, die zum Teil nun umfangreichere Arbeitsgebiete zu betreuen hatten. Wie bereits erwähnt arbeitete Lohmann im Filmbereich für die Botschaft, zudem wurden Heller für das Schrifttum und Piersig als Referent für Musik, Theater und bildende Künste übernommen. Letzterer bezeichnete beispielsweise seine Tätigkeit, die vorher immerhin von mehr als drei Personen bewältigt worden war, als ein „schönes, reiches, vielleicht fast zu reiches Arbeitsgebiet"[161].

derholte Belästigungen von Mitarbeiterinnen sowie der Frau eines ausländischen Diplomaten zum Anlaß, den unliebsamen Kulturreferenten wieder ablösen zu lassen.

[156] PA-AA, 1141a, Kult 11 Nr 4, DIP, Personal, Dezember 1942; ibid. DIP, Epting, Arbeitsbericht Mai 1942 – Juli 1943.

[157] Ibid. DIP, Epting, Arbeitsbericht Mai 1942 – Juli 1943; zwar schreibt Epting auch, er habe das Deutsche Institut zu einem „wichtigen Instrument deutscher Kulturarbeit in Frankreich gemacht", doch dürfte diese Aussage vor dem Hintergrund von Eptings wiederholten Abwesenheiten sowie des Abzugs seiner Mitarbeiter erheblich zu relativieren sein. Zum Personalwechsel siehe bei MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 102–105.

[158] MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 103; gleichwohl ist zu bedenken, daß in diesem Zeitraum auch einige Mitarbeiter der Propaganda Abteilung bzw. Staffel eingezogen wurden.

[159] PA-AA, 1136a, Kult 1, Kult 1a, AA, Rahn an Abetz, DBP, Telegramm Nr. 510, 5. 2. 1942; DBP, H. Böhmer, Aufzeichnung für VLR Dr. Krüger, 10. 6. 1942; H. Böhmer, Aufzeichnung für VLR Dr. Krüger, 16. 6. 1942; DBP, Krüger an Gesandten Dr. Krümmer, AA, 17. 6. 1942.

[160] Ibid. DBP, Krüger an Krümmer, AA, Telegramm Nr. 2593, 20. 6. 1942.

[161] BAB (ehemals BDC), Akte Fritz Piersig, Piersig an Hoerning, RKK, 10. 10. 1942.

Wie problematisch die konkrete Überleitung der Aufgabengebiete sowie die einzelnen Verhandlungen zwischen Propaganda Abteilung und Botschaft waren, veranschaulicht ein Schreiben des Theaterreferenten Frank von Anfang August 1942 an Oberregierungsrat Dr. Theo Lang in der Theaterabteilung des RMVP:

> Von hier ist noch nichts Entscheidendes oder gar Entschiedenes mitzuteilen. Nachdem in wiederholten, nichts desto wohl frostigen Besprechungen zwischen den zuständigen Kompetenzen alle Klarheiten beseitigt worden sind, haben wir uns damit abgefunden, bis auf weiteres zwischen sämtlichen Stühlen zu sitzen und im Übrigen der Entwicklung mit Gelassenheit entgegen zu sehen. Wie lange diese Agonie noch dauert, wissen vermutlich nicht einmal die Götter, die im Augenblick unsere irdischen Rollen verteilen. Ich selber hätte nicht übel Lust, mich anderweitig zu orientieren, hemmte mich nicht der Gedanke, daß ich nicht gern als Ratte das sinkende Schiff verlassen möchte[162].

In seinem nächsten Schreiben an Lang gibt Frank sogar zu verstehen, er wolle trotz der offiziellen Abgabe des Aufgabengebiets der Kulturpropaganda auch weiterhin in diesem Bereich tätig werden und die Verbreitung deutscher Theaterstücke auf Pariser Bühnen vorantreiben[163]. Anfang November schreibt er jedoch, die Aktivitäten der Kulturpropaganda schliefen im Theaterbereich in Frankreich nun langsam gänzlich ein[164]. Zu diesem Zeitpunkt gehörte die Kulturpropaganda bereits seit Monaten nicht mehr in Franks Aufgabenbereich.

Auch für die Mitarbeiter der Propaganda Abteilung, die zur Botschaft wechselten, war dies nicht unproblematisch. So blieb für den Musikreferenten Piersig seine Stellung bei der Deutschen Botschaft offenbar bis zum Frühjahr 1944 relativ unklar. Dies zeigt ein Briefwechsel Piersigs mit Hoerning, einem Mitarbeiter der RKK. Dieser fragte mehr als ein halbes Jahr nach Piersigs Wechsel zur Botschaft nach der Art seines Arbeitsverhältnisses: „Wie geht es Ihnen, und – unter uns gesagt – wovon leben Sie eigentlich, da Sie von der Reichskulturkammer seit geraumer Zeit kein Gehalt mehr beziehen"[165]? Erst im Oktober antwortete Piersig, er wisse selbst nichts Genaueres über seinen Status und besitze keinen Arbeitsvertrag. Er bat Hoerning, in der Personalabteilung der RKK nach seinem Status zu fragen[166]. Im Januar 1944, also anderthalb Jahre nach seinem Wechsel zur Botschaft, erfuhr Piersig schließlich von Hoerning seine Arbeitsplatzzugehörigkeit und Aufklärung über die Frage seiner Besoldung. Demnach war die RKK der Arbeitgeber Piersigs, zahlte jedoch für die Zeit seiner Abordnung zur Botschaft keine Bezüge. Formell war Piersig dem RMVP unterstellt, das sein Gehalt zahlte, den Betrag jedoch wieder beim AA einforderte[167]. Dieses Verwirr-

[162] BAB, 50.01–519, Prop.St., Gr.Kult.Th., Frank an Lang, RMVP, 4. 8. 1942.
[163] Ibid. Prop.St., Gr.Kult.Th., Frank an Lang, RMVP, 11. 9. 1942.
[164] Ibid. RMVP, Lang an Frank, 4. 11. 1942.
[165] BAB (ehemals BDC), Akte Fritz Piersig, RKK, Hoerning an Piersig, 1. 6. 1943.
[166] Ibid. Piersig an Hoerning, RKK, 18. 10. 1943.
[167] Ibid. RKK, Hoerning an Piersig, 26. 1. 1944.

spiel um Arbeitsplatz und Besoldung Piersigs steht gleichsam symbolhaft für die Konsequenzen des Kompetenzkampfes für die Arbeit der deutschen Dienststellen hier auf der personellen Ebene. Im Verlaufe der vorliegenden Untersuchung wird noch zu zeigen sein, inwiefern sich die Streitigkeiten auch auf die Umsetzung der deutschen Film- und Theaterpolitik im besetzten Paris ausgewirkt haben. An dieser Stelle sei nur ein Bericht der Gruppe Kultur zum Bereich der Artistik vom Mai 1943 zitiert: „Die ständige Schaffung neuer Dienststellen bzw. Verschiebung der Kompetenzen hat ein übriges dazu getan, die Lage z.B. auf dem Gebiet der Nachterlaubnis für Kabaretts noch mehr zu verwirren"[168].

Die Ausführungen zum Verlauf des Kompetenzstreites der deutschen Dienststellen in Paris haben deutlich gemacht, daß selbst die sogenannte Einigung zwischen den beiden Hauptkontrahenten durch das Abkommen zwischen RMVP und AA im Herbst 1941 diesen Streit keineswegs beizulegen vermochte. Die Umsetzung der Überleitung der umstrittenen Aufgabengebiete von der Propaganda Abteilung auf die Deutsche Botschaft war ausgesprochen langwierig und zog sich bis zum Herbst 1942 hin. Sie war also erst ein Jahr später mehr oder weniger abgeschlossen. Gleichwohl waren Funktionsträger der Proganda Abteilung zum Teil auch weiterhin im Bereich der Kulturpropaganda tätig, für den sie nun aber nicht mehr zuständig waren. Zudem verlor das Deutsche Institut als Kulturabteilung der Botschaft nahezu alle seine qualifizierten Mitarbeiter gerade zu dem Zeitpunkt, als der Botschaft die neuen Aufgabengebiete übertragen wurden. Dies führte letztlich dazu, daß nun ehemalige Mitarbeiter der Propaganda Abteilung bzw. Propaganda Staffel von der Botschaft übernommen wurden; diese waren keineswegs, wie bisher angenommen, ihren Kollegen von der Botschaft unterlegen, was ihre Kenntnisse und Qualifikation betraf. Auch die Einsetzung Knothes als sogenannter Sachverständiger des RMVP bei der Botschaft lieferte im Kern bereits den Anlaß zu neuen Streitigkeiten, die ja, wie oben erwähnt, auch zwischen dem RMVP und dem AA bis zum Ende der Besatzungszeit weiter andauerten. Im Verlaufe dieser Arbeit wird noch zu zeigen sein, inwieweit diese Kompetenzstreitigkeiten, die ja offenbar einen großen Raum einnahmen und die Funktionsträger auch relativ viel Energie gekostet haben müssen, sich konkret auf die Umsetzung der deutschen Kulturpolitik ausgewirkt haben.

Die deutschen Dienststellen vor Ort, die Deutsche Botschaft und die Propaganda Abteilung verfolgten tendenziell eine ähnliche kulturpolitische Linie, die denselben Zielen der Besatzungsmacht folgte; allein die unterschiedliche Aufgabenverteilung dürfte aber dazu geführt haben, daß die Politik der Botschaft bisher eher als tendenziell milde gewertet wurde als die der Propaganda Abteilung. Wie bereits erwähnt lagen die Aufgaben der Kontrolle des französischen Kulturlebens und somit alle Eingriffe, die von französischer

[168] BAB, 50.01–519, Prop.Abt, Tätigkeitsbericht, Mai 1943.

Seite als negativ empfunden werden mußten, bei der Propaganda Abteilung. Dies hatte grundsätzlich zur Folge, daß sich die alltäglichen Kontakte zwischen den französischen Stellen – den Berufsorganisationen der Künstler, der französischen Verwaltung – vor allem auf die Propaganda Abteilung konzentrierten[169]. Gerade diese konkreten Berührungspunkte zwischen deutschen und französischen Stellen sind jedoch für eine Beurteilung der deutschen Kulturpolitik im besetzten Paris besonders wichtig. Im Zentrum dieser Kontakte befand sich im Bereich des Filmes der oben erwähnte Alfred Greven. Dieser vertrat einerseits als sogenannter Reichsbeauftragter die Interessen des deutschen Films im besetzten Frankreich, verfolgte aber andererseits als Geschäftsmann auch ganz persönliche Ziele.

1.2. Funktionsträger und autonomer Geschäftsmann: Alfred Greven und die Continental Films

Über Alfred Greven und dessen eigenwillige Persönlichkeit ist in der Sekundärliteratur bisher viel spekuliert worden. Siclier bezeichnet ihn als mysteriös[170], Darmon nennt ihn den Diktator der Continental[171] und Bertin-Maghit spricht sogar von einem Imperium[172] Grevens innerhalb der französischen Filmwirtschaft. Laut Berichten von Zeitzeugen soll er ein sehr schwieriger Zeitgenosse gewesen sein, der sich mit vielen seiner Verhandlungspartner aus der französischen Filmindustrie zerstritt[173]. Eine Beurteilung Grevens durch die Sicherheitspolizei und den Sicherheitsdienst in Berlin vom 1. Dezember 1942 bestätigt dieses Bild. Demnach spielte Greven in Paris eine „außerordentlich weitreichende und verantwortungsvolle Rolle"[174]. Zu seiner Persönlichkeit heißt es:

> Die Zusammenarbeit Grevens mit den zuständigen Stellen sowohl auf deutscher wie auf französischer Seite vollzieht sich jedoch in den meisten Fällen nie ohne Reibungen und Zwischenfälle. Greven ist allgemein dafür bekannt, daß er in der Verfolgung seiner persönlichen und geschäftlichen Ziele völlig hemmungslos ist und vor keinem Mittel zurückschreckt, um den gewünschten Erfolg zu erzielen. [...] Zur Abwehr der Angriffe, die von zahlreichen Seiten gegen ihn gerichtet werden, entfaltet Greven [...] eine intensive Tätigkeit, um gegen seine Widersacher „Material" zu sammeln und ausführliche Denkschriften gegen die erhobenen Vorwürfe abzufassen. Das gleiche Verfahren,

169 BARUCH, Servir, S. 71, konstatiert dies insgesamt für den MBF.
170 SICLIER, La France de Pétain, S. 41–67.
171 DARMON, Le Monde du cinéma, S. 89–104.
172 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 27, zu Greven siehe S. 20–33.
173 Ibid. Siehe auch Françis COURTADE, Die Continental, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 195–210. Anders als von Courtade behauptet, war Diedrich als Leiter des Referats Film Greven nicht untergeordnet (Ibid. S. 196).
174 BAB, 50.01–832, Schreiben der Sipo-SD an RMVP, Berlin 1. 12. 1942; von dem vermutlich dreiseitigen Dokument sind nur zwei überliefert, weder der genaue Absender noch der Adressat im RMVP konnten ermittelt werden.

mit dem Ziel, den Gegner „abzuschießen" - ein stehender Ausdruck Grevens – wendet er an, wenn er in seiner Tätigkeit irgendwo auf Widerstand stößt[175].

Vor der Darstellung der Tätigkeit Grevens im besetzten Paris ist hier ein kurzer Blick auf die Biographie und den Werdegang dieser offenbar ungewöhnlich streitbaren Persönlichkeit lohnenswert.

Der am 9. Oktober 1897 in Elberfeld geborene Sohn eines Kaufmanns erhielt nach dem Besuch der Oberrealschule eine kaufmännische Ausbildung. Den Ersten Weltkrieg erlebte er als Soldat. Ab 1920 arbeitete er in der Filmindustrie im Bereich der Produktion und im Verleih; unter anderem war er Produktionschef bei der Terra-Film AG und bei der Ufa. Am 1. Dezember 1931 trat er der NSDAP bei[176]. Greven hatte offenbar eine Neigung zu Streitigkeiten und legte ein ausgeprägt autonomes Verhalten an den Tag. Dies illustriert ein Vorfall im August 1934 anläßlich der Beisetzungsfeierlichkeiten Hindenburgs, die Greven offenbar nicht mit dem gebührenden Respekt verfolgte. Einer seiner Mitarbeiter hatte beobachtet, wie Greven während einer gemeinsamen Andacht den Raum verlassen und Zeitung gelesen hatte. Alle Angestellten hörten dagegen in der Kantine des Film-Ateliers in Grunewald vor einem blumen- und flaggengeschmückten Altar andächtig der Rundfunkübertragung der Beisetzungsfeier zu. Dieser Mitarbeiter denunzierte Greven bei dem Leiter der Reichsfachschaft Film, Carl Auen. In seinem Schreiben betonte er, es habe in Deutschland sicherlich niemanden gegeben, der sich so verhalten habe; zumindest seien dies keine Nationalsozialisten „und vor allem keine Amtsverwalter"[177] gewesen. Aus diesem Vorfall ist allerdings nicht zu schließen, bei Greven habe es sich etwa um einen Gegner des Nationalsozialismus gehandelt; er verdeutlicht vielmehr Grevens Eigenwilligkeit. Dieser erhielt eine Warnung des Präsidenten der RKK, gegen die er ohne Erfolg Beschwerde erhob. Greven mußte seine Funktion als Obmann der Sparte Produktionsleiter abgeben, durfte aber weiterhin Mitglied der Beirats der Reichsfachshaft Film bleiben[178]. Greven verlor außerdem verschiedene Posten, die er erst kurz zuvor erhalten hatte; so war er im Juli 1934 von Goebbels zum Beisitzer der Filmprüfstelle ernannt worden[179]. Trotzdem machte Greven während der dreißiger Jahre innerhalb des deutschen

175 Ibid.

176 BAB (ehemals BDC), Akte Alfred Greven, von Greven ausgefüllter Fragebogen der Reichsfachschaft Film, in die er am 28. 9. 1933 eintrat. BAB, 50.01–832, Schreiben der Sipo-SD an RMVP, Berlin 1. 12. 1942; von der vermutlich dreiseitigen Beurteilung zu Grevens Person sind nur zwei Seiten überliefert.

177 BAB (ehemals BDC), Akte Alfred Greven, O. Wehner an Carl Auen, Leiter der Reichsfachschaft Film, 8. 8. 1934.

178 Ibid. Präsident der RKK an Leiter der Reichsfachschaft Film, 31. 10. 1934; ibid. Reichsfachschaftsleiter Film an Präsident der RFK, 2. 11. 1934.

179 Ibid. Greven an den Führer der Reichsfachschaft Film, Auen, 5. 8. 1934. Nach einem sehr persönlich gehaltenen Brief Grevens an Auen zu urteilen protegierte dieser Greven grundsätzlich bzw. hatte zumindest ein gutes Verhältnis zu ihm (Ibid. Greven an Auen, 2. 2. 1934.)

Films Karriere und war als Produktionsleiter sehr angesehen. Bei einem Presse-Tee zu seinen Ehren, der im September 1935 in Budapest aus Anlaß der Dreharbeiten zu einem Marika Rökk Film gegeben wurde, stellte die Presse ihn als Produktionsleiter vieler erfolgreicher Filme, darunter „Der alte und der neue König" (1935) von Hans Steinhoff mit Emil Jannings, dar[180]. Im Geschäftsjahr 1938/39 wurde Greven Mitglied des Vorstandes der Ufa, aus dem er im darauffolgenden Jahr jedoch wieder ausschied[181].

Es gibt Hinweise darauf, daß Greven in die Unstimmigkeiten zwischen Goebbels und dessen Staatssekretär Karl Hanke verwickelt war, als im Sommer 1939 Hankes Verhältnis mit Goebbels Ehefrau Magda bekannt wurde. Hanke sammelte als Verbündeter Magdas unter anderem Material, um Goebbels Position zu gefährden, der wiederum eine langjährige Liebesaffäre mit der tschechischen Schauspielerin Lida Baarova unterhielt. Magda Goebbels wandte sich schließlich mit dem Wunsch nach einer Scheidung an Hitler. Aus politischen Gründen verordnete dieser jedoch eine Versöhnung der Eheleute. Goebbels verlor zeitweise bei Hitler an Ansehen[182]. In einem Brief von Friedrich Merten, einem ehemaligen Bankier und wichtigen Vertrauten Winklers, heißt es, Greven sei damals, also 1939, „aus mehr oder weniger politischen Gründen (Affaire Dr. Goebbels/Hanke) gemaßregelt"[183] worden. Greven selbst erwähnt in einem Schreiben ebenfalls den „unerledigten Vorfall Hanke"[184], der dazu geführt habe, daß er aus der deutschen Filmproduktion ohne eigenes Verschulden habe ausscheiden müssen. Daß es sich hier tatsächlich nur um eine sogenannte Maßregelung gehandelt haben muß, zeigt die Tatsache, daß Greven im Spätsommer 1940 von Goebbels als Reichsbeauftragter für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich nach Paris geschickt wurde. Goebbels soll Greven vor allem als Fachmann und weniger als Person geschätzt haben[185]. Diese Einschätzung legt auch eine Tagebucheintragung des Propagandaministers vom 12. Februar 1939 nahe. Goebbels schreibt in knappen Worten, er sei sich nun über die Neuordnung des deutschen Films im klaren: „Jannings Ufa, Demandowski Tobis, Greven Terra, alles andere bleibt"[186]. Greven übernahm schließlich die Lei-

[180] Ein anderer Film, den Greven produzierte, war „Heißes Blut" mit Marika Rökk von Georg Jacoby. In einem Interview hieß es, er hoffe, „daß es ihm trotz seiner deutschen Abstammung gelingen werde, seinen sehnlichsten Wunsch erfüllt zu sehen, die ungarische Seele, die ungarische Eigenart und den ungarischen Charakter im Film einzufangen" (BAB, ehemals BDC, Akte Alfred Greven, Zeitungsartikel, Pressetee zu Ehren Alfred Grevens, Pester Lloyd, Budapest, 18. 9. 1935).

[181] BA-KO, R109 I/1046, Geschäftsbericht der Universum Film AG zu Berlin für das Geschäftsjahr 1939/40; ibid. Bericht für das Geschäftsjahr 1937/38.

[182] Anna Maria SIGMUND, Die Frauen der Nazis, Wien 1998, S. 92–95; auch bei REUTH, Goebbels, S. 363f., 388f. MOELLER, Der Filmminister, S. 50.

[183] BA-KO, R109 I/1524, Schreiben von Friedrich Merten (Bonn) an Dr. Max Winkler (Düsseldorf) 25. 4. 1955.

[184] BA-KO, R109 I/2720, Greven (Badgastein) an Winkler, Cautio, 31. 1. 1944.

[185] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 723.

[186] Goebbels, Tagebücher, hg. von REUTH, Bd. 3, S. 1307, Eintragung vom 12. 2. 1939;

tung der Ufa-Produktion. Angeblich aufgrund der von ihm verfolgten Programmpolitik, die Goebbels deutlich mißfiel, wurde er nur wenige Monate später wieder abgelöst[187]. Vor dem Hintergrund der sogenannten Maßregelung Grevens sowie dessen streitbarer Persönlichkeit sind auch die Unstimmigkeiten zwischen Greven und Goebbels über dessen Tätigkeit im besetzten Frankreich zu sehen. Er stritt zudem heftig mit Vertretern der französischen Filmindustrie.

Greven vertrat als Reichsbeauftragter für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich im Auftrag von Goebbels in diesen Ländern offiziell die Filminteressen des Reiches. In der Praxis handelte es sich hierbei um den Erwerb von Firmen in fast allen Branchen der französischen Filmwirtschaft, worauf im Rahmen der Ausführungen zur Inbesitznahme der französischen Filmindustrie noch ausführlicher einzugehen sein wird[188]. Zu Grevens Aufgaben gehörte außerdem die Leitung der am 3. Oktober 1940 gegründeten Produktionsfirma Continental Films S.A. in Paris, die mit deutschem Kapital französische Filme herstellte. Die notwendigen finanziellen Mittel für den Aufkauf der französischen Filmwirtschaft und die Arbeit der Continental erhielt Greven von der Cautio Treuhandgesellschaft mbH in Berlin, die von Dr. h.c. Max Winkler geleitet wurde.[189] Der Finanzexperte Winkler soll geschickt und verschwiegen gewesen sein. Goebbels hatte er entscheidend bei der Übernahme der deutschen Filmindustrie geholfen[190]. Offenbar war Winkler mit Greven gut befreundet[191]. Er nahm diesen im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre immer wieder gegen Angriffe in Schutz. Ein weiterer Vertrauter Grevens war auch der oben erwähnte Fried-

gemeint waren Emil Jannings und Ewald von Demandowsky – bei Goebbels oft Demandowski geschrieben.

187 Siehe bei MOELLER, Der Filmminister, S. 140, 202.

188 Siehe Kapitel II. 2.3. dieser Arbeit.

189 BA-KO, R109 III/34, Cautio an Greven, Continental, 17. 12. 1940. Siehe auch BA-KO, R109 I/2919, Cautio, Winkler an Regierungsrat Masserer, Reichswirtschaftsministerium, Abschrift, 28. 10. 1942. Bis zum Oktober 1942 stellte die Cautio demnach der Continental ein Kapital von 12,5 Millionen RM zur Verfügung.

190 Der Wirtschafts- und Medienfachmann Winkler war seit 1933 Direktor der Filmkreditbank und während des Krieges leitete er die genannte Treuhandstelle; Goebbels ernannte ihn 1937 zum Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft; Drewniak bezeichnet Winkler als die graue Eminenz des deutschen Films (DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 988); siehe bei KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 303–306; auch REUTH, Goebbels, S. 365. Winkler benutzte die von ihm bereits 1929 gegründete Cautio nach 1933 zur sogenannten Nationalisierung der deutschen Filmwirtschaft. Zu Winkler und der Cautio siehe auch Wolfgang BECKER, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda, Berlin 1973, S. 133–146, zur Continental Films S. 218f.

191 BA-KO, R109 I/2720, RMVP, Der Leiter des Ministeramtes, Ministerialdirektor Dr. Naumann an Winkler, Brief eilt, 17. 1. 1944; darin heißt es unter anderem: „Da ich weiß, welches Interesse Sie persönlich an Greven haben".

rich Merten. Dieser bezeichnete Greven einmal als „Haus-Panther“[192] der Cautio. In einem Schreiben Grevens, das Merten weiterleitete, fügte er die Notiz „voll Aggression wie immer“[193] hinzu.

Für die Continental arbeiteten zeitweise Aurelius Bischoff, Hans-Jürgen von Eicke als Sekretär und Dolmetscher sowie Rudolf-Hans Bauermeister als Produktionsleiter[194]. Greven traf in Paris während der wöchentlichen Besprechungen beim Referat Film der Propaganda Abteilung regelmäßig die Vertreter der Deutschen Botschaft, der französischen Filmorganisation und der deutschen Verleihfirmen Ufa/ACE und Tobis[195]. Er war auf unterschiedliche Art und Weise mit nahezu sämtlichen Angelegenheiten der Filmindustrie in Frankreich sowie des deutschen Filmexports befaßt. Grevens Verhältnis zu seinen Kollegen von der Propaganda Abteilung gestaltete sich verhältnismäßig reibungslos. Dagegen geriet er mit den Mitarbeitern der Deutschen Botschaft mitunter heftig aneinander[196]. Grundsätzlich hatte Greven zu Knothe, dem Sachverständigen des RMVP bei der Deutschen Botschaft, kein angespanntes Verhältnis. Dennoch schätzte er wie oben bereits erwähnt die Bedeutung Knothes für die deutsche Filmpolitik in Frankreich im Gegensatz zu seiner eigenen Rolle als eher gering ein und sah in ihm zu Beginn seiner Tätigkeit einen Konkurrenten[197].

Mit den Produktionen der Continental verfolgte Greven ausgeprägte persönliche Ambitionen. Diese offiziell französische Firma stellte während der Okkupation 30 französische Filme mit deutschem Kapital her. Bei einer Gesamtzahl von 220 französischen Filmen, die in den Jahren 1940–1944 im besetzten und unbesetzten Gebiet entstanden, handelte es sich hier immerhin um fast ein Siebtel der gesamten Produktion[198]. Die Continental-Filme soll-

[192] BA-KO, R109 I/1524, Friedrich Merten (Bonn) an Dr. Max Winkler (Düsseldorf), 25. 4. 1955.

[193] BA-KO, R109 I/2720, Greven an Merten, Ufa, 5. 6. 1944; siehe die Bleistiftnotiz Mertens.

[194] BA-KO, R109 III/34, Cautio, Winkler an Eggerth, RMVP, 29. 9. 1941. Siehe auch ibid. R109 III/22, Greven an v. Eicke, 10. 1. 1945; Greven erwähnt in diesem Brief zum weiteren Verbleib der Mitarbeiter nach der Flucht aus Paris auch die Namen Conradi, Linke und Grell, doch nennt er mit Lucht und Derichsweiler auch Angehörige der Propaganda Abteilung.

[195] Die Ufa errichtete mit der ACE bereits 1926 eine Pariser Verleihfiliale. Die Tobis Films wurde am 31. August 1940 gegründet. Gesellschafter war die Tobis Filmkunst GmbH in Berlin, die durch Ewald von Demandowsky und Karl Julius Fritzsche vertreten war. Am 30. Dezember 1942 wurden die Anteile der Tobis auf die Ufa und die ACE übertragen. Siehe dazu R109 I/522, Tobis Films, Bericht über das Geschäftsjahr 1941/42; ibid. R109 I/2719, Überblick über die Geschichte der Tobis Film, 14. 10. 1952.

[196] Zu Grevens Streitigkeiten mit der Botschaft siehe Kapitel III. 2.2. dieser Arbeit.

[197] BAB (ehemals BDC), Akte Wilhelm Knothe, Continental, Greven an Winkler, Cautio, 29. 12. 1943.

[198] Zur Continental siehe bei BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 23, 27–32, COURTADE, Die Continental, S. 195–210 und DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 726–728. Siehe auch den Aufsatz von Georges STURM, UFrAnce 1940–1944. Kolla-

ten der deutschen Filmexportpolitik in französischsprachigen Ländern als sogenannte Zugpferde dienen. So ließen sich die deutschen, französisch synchronisierten, Filme besser verleihen[199]. Die Bedingungen, unter denen die Continental produzieren konnte, waren verglichen mit denen französischer Produktionsfirmen sehr gut. Zunächst war die gesamte Filmproduktion im besetzten Paris eingestellt. Erst im Frühjahr 1941 wurde sie wieder aufgenommen. Bis dahin hatte die Continental einen Teil der Pariser Filmateliers für sich reservieren können. Sie erhielt die Exklusivrechte für die Nutzung von fünf Ateliers in Boulogne-Bilancourt, den damals bedeutendsten französischen Studios, sowie einen exklusiven Mietvertrag für die Studios in Neuilly[200]. Im September 1941 stellte das französische Finanzministerium fest, die französische Wirtschaft sehe sich momentan leider außerstande, die französischen Produktionsfirmen gegen die große Konkurrenz der Continental zu unterstützen. Die Gründe für die Probleme der französischen Firmen, lägen neben den finanziellen Umständen auch im guten Programm der Continental sowie in den besseren Verdienstmöglichkeiten der technischen wie künstlerischen Mitarbeiter dieser Firma[201].

Greven war vor allem daran gelegen, qualitativ gute Filme zu produzieren und hierfür die besten französischen Schauspieler und Regisseure zu engagieren; tatsächlich sollen die von der Continental produzierten Filme allgemein gute Erfoge erzielt haben[202]. Zu nennen wären hier allein unter den Produktionen des Jahres 1941 Christian-Jaques „L'Assassinat du père Noël", Maurice Tourneurs „Péchés de jeunesse" und Henri Decoins „Premier rendezvous" (1941). Guy de Carmoy, der französische Filmbeauftragte der Vichy-Regierung in Paris, ist der Ansicht, Greven habe sein Metier verstanden und sei sehr ambitioniert gewesen: „Ce qui l'intéressait essentiellement c'était de créer sa société en France, de pouvoir produire en France des films de bonne qualité"[203]. Dies läßt sich auch durch Aussagen Raoul Ploquins, dem Leiter des COIC, des Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, bestätigen. Jener erinnert sich, Greven um Fürsprache bei Diedrich wegen der Kontingentierung von Material gebeten zu haben, worauf dieser geschrien

boration und Filmproduktion in Frankreich, in: Das Ufa-Buch, hg. von Hans-Michael BOCK, Michael TÖTEBERG, Frankfurt am Main 1992, S. 408–415.

199 BA-KO, R109 I/2025, Ufa, Vorläufiger Bericht zu dem Abschluß der Greven-Betriebe in Frankreich und Belgien für das Jahr 1943, 6. 6. 1944. Der Bericht betont, Greven habe zu diesem Zweck den Auftrag erhalten, die Continental Films zu gründen.

200 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 31 f. COURTADE, Die Continental, S. 200.

201 AN, F37 2, Ministère de l'Économie nationale et des Finances, DGRE, M. Terray, Note sur l'industrie du Cinéma, 11. 9. 1941.

202 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsberichte, 24. 10.–31. 10. 1941; 13. 6.–20. 6. 1942; 3. 7. 1942. Im Jahre 1941 stellte die Continental auch fünf Kurzfilme her: „Paris sur Seine", „Buttes-Chaumont", „Porcelaines de Sèvres", „Les Enfants s'amusent" und „De l'Étoile à la Place Pigalle"; siehe dazu BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 10.–10. 10. 1941.

203 Interview mit Guy de Carmoy, 1. 7. 1992, Fontainebleau.

habe: „C'est moi qui fais les meilleurs films et qui ai les meilleurs metteurs en scène"[204].

Trotz des im Laufe der Besatzungszeit zunehmenden Mangels an Materialien, bestand Greven gegenüber dem COIC darauf, über alles zu verfügen, was er für die Produktionen benötigte. Die französische Berufsorganisation COIC war unter anderem für die Materialzuteilung zuständig; sie setzte zudem – in Absprache mit der Besatzungsmacht – die Höchstzahl der jährlichen Filmproduktionen fest[205]. Die Streitigkeiten zwischen Greven und Ploquin nahmen im Herbst 1941 zu. Obgleich die Continental keineswegs vom COIC benachteiligt worden war, schrieb Greven am 10. Oktober 1941 einen Beschwerdebrief an Ploquin. Er warf ihm vor, die Arbeit der Continental zu behindern, obwohl er wisse, daß die Continental-Filme die qualitativ besten der französischen Produktion seien. Greven hielt Ploquin und seinem Mitarbeiterstab sogar Korruption und die Benachteilung der Firmen, mit denen die Continental zusammenarbeite, vor. Greven drohte, er habe sich in der Angelegenheit an die Deutsche Botschaft gewandt[206]. In der Folge verschlechterte sich Ploquins Verhältnis zu Greven trotz seiner Bemühungen um Bereinigung der Angelegenheit noch mehr[207]. Greven wandte sich schließlich mit seinen Anträgen für Materialzuteilung nicht mehr an das COIC, sondern an den Nachfolger de Carmoys, Louis Emile Galey. Ploquin beschwerte sich darüber bei der Deutschen Botschaft[208], trat jedoch schließlich im Frühjahr 1942 auf Drängen der Besatzungsmacht zurück. Greven hatte ihn durch sein aggressives Verhalten systematisch angeriffen, seine Position geschwächt und zerstört.

Mit der Produktion qualitativ möglichst guter französischer Filme durch die Continental stieß Greven bei seinem Auftraggeber Goebbels keineswegs auf Zustimmung. In einem Bericht vom April 1942 meint das Referat Film, Greven werde voraussichtlich in Zukunft nach den Anweisungen von Goebbels weniger französische und stattdessen auch deutsche Spielfilme herstellen[209]. Dieser bemerkte wenig später in seinem Tagebuch, nachdem er den Continental-Film „Annette et la dame blonde" (Jean Dréville, 1941) gesehen hatte: „Wir müssen bei den Franzosen aufpassen, damit sie nicht unter unserer Führung eine neue starke Filmkunst aufbauen, die uns auf dem europäischen Markt allzu starke Konkurrenz macht"[210]. Am 15. Mai 1942 notierte er

[204] Raoul Ploquin in einem Interview mit Bertin-Maghit, Paris 1979, zit. n. BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 51.

[205] Zum COIC und zur Organisation des französischen Filmbetriebes siehe Kapitel II. 2.1. dieser Arbeit.

[206] AN, F60/1487, Continental, Greven an Ploquin, COIC, Abschrift, 11. 10. 1941.

[207] Ibid. Ploquin an Greven, Abschrift, 15. 10. 1941; ibid. Ploquin an Galey, Service du cinéma, 15. 10. 1941; ibid. Vice Présidence du Conseil, Service du cinéma, Galey an de Brinon, DGTO, 17. 10. 1941.

[208] PA-AA, 1217, Kult 12 Nr. 4 I, COIC, Ploquin an DBP, 9. 5. 1942.

[209] BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 18. 4.–25. 4. 1942.

[210] LOCHNER, Goebbels Tagebücher, S. 199.

verärgert zu dem Continental-Film „La Symphonie fantastique" (Christian-Jaque, 1941), er sei qualitativ ausgezeichnet und nationalistisch geprägt; deshalb kritisierte er, die deutschen Dienstellen, gemeint war hier Greven, würden in Paris den Franzosen die Darstellung des Nationalismus beibringen:

Diese politische Instinktlosigkeit ist kaum noch zu überbieten. Aber so sind wir Deutschen. Wenn wir in ein wenn auch uns fremdes oder gar feindliches Land kommen, so besteht unsere Aufgabe zuerst darin, dieses Land in Ordnung zu bringen, ohne Rücksicht darauf, ob es vielleicht in einigen Jahren oder Jahrzehnten uns gegenüber zum Kriege antreten wird. Die politische Instinktlosigkeit der Deutschen ist eine Folge ihres Arbeitseifers und ihres ideellen Enthusiasmus. Hier muß man dauernd vorbeugen, damit nicht außerordentlich üble und negative Folgen entstehen. Ich bestelle Greven von Paris aus nach Berlin, um ihm hier ganz klare und eindeutige Richtlinien zu geben, und zwar dahingehend, daß für die Franzosen im Augenblick nur leichte, seichte, womöglich kitschige Unterhaltungsfilme erwünscht sind. Wahrscheinlich wird das französische Volk auch damit zufrieden sein. Es unsererseits national aufzupäppeln liegt keine Veranlassung vor[211].

In seiner Tagebucheintragung vom 19. Mai 1942 berichtet Goebbels, er habe in Berlin mit Greven eine lange Auseinandersetzung über dessen Tätigkeit geführt. Goebbels betont erneut, in Frankreich dürfe auf keinen Fall eine nationale Filmindustrie als zukünftige Konkurrenz zur deutschen entstehen und die besten französischen Schauspieler und Regisseure sollten eher für deutsche Filmproduktionen gleichsam wegengagiert werden. Abschließend konstatiert er: „Greven sieht auch nach langem Zureden die Richtigkeit dieses Kurses ein und wird in Zukunft nach ihm verfahren"[212]. Daß sich Greven von Goebbels nur zögernd von der Richtigkeit eines Kurswechsels überzeugen ließ, deutet schon auf eine beachtliche Eigenständigkeit seiner Tätigkeit im besetzten Paris hin. Goebbels Reaktion auf die Continental-Filme steht im Widerspruch zu dem Zweck, den diese Filme zu erfüllen hatten: Während die Continental-Filme einerseits der deutschen Filmexportpolitik als Zugpferde dienen sollten, durften sie doch andererseits laut Goebbels paradoxerweise keine zu hohe Qualität aufweisen.

Greven hat sich in der Folge keineswegs an Goebbels Anweisungen gehalten. In den Jahren 1942 bis 1944 produzierte er insgesamt noch 19 französische Filme und nicht etwa kitschig seichte Werke. Darunter waren Produktionen wie der bereits erwähnte „Le Corbeau" (1943, Henri-Georges Clouzot), Maurice Tourneurs „La Main du Diable" (1942) und „Le Val d'enfer" (1943) sowie André Cayattes „Au Bonheur des dames" (1943)[213]. Goebbels wollte Greven dazu zwingen, mit der Continental in Paris deutsche statt

211 Ibid. S. 201.
212 Ibid. S. 205f.
213 Siehe bei Siclier die Liste der 1940–1944 produzierten französischen Filme; Produktionen der Continental sind mit einem C markiert, SICLIER, La France de Pétain, S. 260–265 sowie detaillierte Angaben zu jedem Film S. 269–436; „Au Bonheur des dames" war nach dem gleichnamigen Roman Emile Zolas gedreht worden, „La Main du diable" nach „La Main enchantée" von Gérard de Nerval.

französische Filme zu produzieren. Der Grund hierfür lag vor allem auch darin, daß die Kapazitäten der deutschen Filmproduktion im Verlaufe des Krieges immer mehr abnahmen. In seinem Tagebuch notierte der Propagandaminister am 20. Juli 1943: „Sind wir in den deutschen Ateliers und mit den deutschen Kräften nicht in der Lage, hundert Filme zu schaffen, so sollen dafür Ausweichproduktionsmöglichkeiten in Paris gesucht werden"[214]. Die Continental bleibe zwar unter der Führung Grevens, doch solle sie nun hauptsächlich deutsche Filme herstellen. Die französische Produktion müsse Greven nebenbei erledigen. Weiter schrieb Goebbels: „Greven wird sich zwar mit Händen und Füßen sträuben, aber trotzdem muß das geschehen"[215]. Tatsächlich versuchte Greven in der Folge alles, um eine Produktion deutscher Filme zu vermeiden. Im November 1943 beschwerte sich der Leiter des Ministeramtes im RMVP, Ministerialdirektor Dr. Werner Naumann bei Winkler über Grevens Arbeit, mit der Goebbels höchst unzufrieden sei. Der Minister sei der Ansicht, Greven wolle sich „um die Gründung einer deutschen Filmproduktion herumdrücken"[216], denn er habe noch keine Anfangsergebnisse melden können. Greven wehrte sich mit unterschiedlichsten Argumenten gegen die Produktion deutscher Filme. Unter anderem führte er sein offizielles Ausscheiden aus der deutschen Filmproduktion an, zu dem, wie oben erwähnt, der „Vorfall Hanke"[217] geführt hatte. Zudem war es nach Meinung Grevens zu schwierig und aufwendig, in Paris in zwei Sprachen zu produzieren, weshalb Winkler ihm vorschlug, auf die französische Produktion zu verzichten. Greven betonte, daß er trotz der Schwierigkeiten während des Krieges in Paris Filme zu produzieren, von der Bedeutung gerade der französischen Produktionen durch die Continental überzeugt sei. Gerade diese Filme seien in den Filmtheatern des Reiches, im Ausland und in den neutralen Ländern sehr gut einsetzbar. Im Herbst 1943 erhielt Greven trotzdem nur wenige Wochen Aufschub, um konkrete Vorarbeiten für eine deutsche Filmproduktion in Paris zu leisten. Ende Dezember 1943 schlug er Goebbels sieben Filmstoffe vor, wovon dieser auf Anraten des Chefdramaturgen des Reichsfilmintendaten, Kurt Frowein, zwei genehmigte. Es handelte sich um den Operettenfilm „Die Zwei Töchter Michu", nach der Operette „Les Petites Michu" von Messager und einen ernsteren Stoff mit dem Titel „La Rose de la mer"[218].

Der auf Greven ausgeübte Druck nahm zu, während jener weiterhin auf seine Verzögerungstaktik setzte und damit an seiner Weigerung gegenüber Goebbels festhielt. Am 13. Januar 1944 drängte der Leiter der Abteilung Film im RMVP, Dr. Peter Gast[219], er müsse Goebbels dringend die Grün-

[214] zit. n. MOELLER, Der Filmminister, S. 98.
[215] Ibid.
[216] BA-KO, R109 I/2720, RMVP, Naumann an Winkler, Cautio, 17. 1. 1944.
[217] Ibid. Greven (Badgastein) an Winkler, Cautio, 31. 1. 1944.
[218] Ibid.
[219] Die Leitung der Abteilung Film wechselte häufig; 1939 übernahm diesen Posten

dung einer deutschen Filmproduktion nachweisen und Greven solle ihm hierzu Unterlagen senden. Auf Grevens Weigerung hin machte Gast Andeutungen, dieses Verhalten könne unangenehme Folgen für ihn haben. Noch Ende Januar oder Anfang Februar müsse er mit den Dreharbeiten in Paris beginnen[220]. Während Gast zwar auf Greven Druck ausübte, nahm er ihn Goebbels gegenüber jedoch in Schutz und versicherte, er habe Greven nun noch einmal darauf hingewiesen, daß die baldige Gründung einer deutschen Filmproduktion in Paris absolut notwendig sei und daß sämtliche französische Filmvorhaben zurückzustehen hätten[221]. Zu Grevens Bemühungen meint er in seinem Bericht an Goebbels, dieser werde jetzt bestimmt aktiv werden: „Ich halte es also für richtig, wenn man ihn einstweilen weiterarbeiten läßt und später seine Arbeit nach den Ergebnissen beurteilt. Er weiß, daß von dieser Beurteilung seine ganze weitere Zukunft im deutschen Film abhängig sein wird"[222]. Nach dieser Fürsprache setzte Goebbels Greven ein Ultimatum. Bis zum 12. Februar 1944 sollte er die Gründung einer deutschen Filmproduktion in Paris nachweisen. Ansonsten würde Goebbels ihn entlassen[223]. In dieser Situation reiste Greven zu einer Erholungskur nach Badgastein und betonte Winkler gegenüber, daß er auf diese Weise nicht weiterarbeiten könne: „Ich bat Herrn Merten, Ihnen mitzuteilen, daß ich meine Zusage, deutsche Filme herzustellen nicht halten könne und zurückziehe, da ich dem seelischen Druck, der seitens der Dienststelle des Ministeriums auf mich ausgeübt wird, nicht gewachsen bin"[224]. Merten entschuldigte Greven gegenüber dem RMVP, er könne aus gesundheitlichen Gründen die Frist für den Bericht nicht einhalten. Auch würden die Arbeitsbedingungen in Paris immer schwieriger. Allein durch die Stromeinschränkungen, so Merten, sei die Arbeitskapazität um die Hälfte gesunken. Oft sei Nachtarbeit notwendig und die Filmproduktion werde beispielsweise durch die wechselnden Polizeistunden beeinträchtigt. Merten bat um eine einmonatige Fristverlängerung für Greven[225].

Das RMVP gestand Greven diese Frist zu, denn dieser wurde in der Folge nicht entlassen. Ende Februar sandte er einen Situationsbericht an Wink-

Fritz Hippler (auch Reichsfilmintendant), im Juni 1943 Dr. Peter Gast, im Februar 1944 kurzzeitig Karl Fries, ab März 1944 Kurt Parbel und ab April 1944 Hans Hinkel; siehe dazu Moeller, S. 125–132.

220 BA-KO, R109 I/2720, Greven (Badgastein) an Winkler, Cautio, 31. 1. 1944.

221 Ibid. RMVP, Abt. Film, Gast an Goebbels, Betr.: Produktion deutscher Filme in Paris, 13. 1. 1944.

222 Ibid.

223 Ibid. RMVP, Naumann an Winkler, 17. 1. 1944; Gast bekräftigte gegenüber Greven, von der Einhaltung dieses Termins hänge dessen Zukunft ab, siehe ibid. RMVP, Gast an Greven, Continental, 27. 1. 1944.

224 Ibid. Greven (Badgastein) an Winkler, Cautio, 31. 1. 1944.

225 Ibid. Ufa, Merten an Naumann, RMVP, Betr.: Gründung einer deutschen Filmproduktion in Paris, 10. 2. 1944.

ler[226]. Daraus geht hervor, daß Greven sechs französische Filme für die Saison 1944/45 vorbereitete. Für die Saison 1943/44 waren sechs Filme bereits fertiggestellt, während an zwei Produktionen noch gearbeitet wurde. Außerdem liefen laut Greven die Vorbereitungen für zwei deutsche Filme. Einer davon war tatsächlich „Die zwei Töchter Michu". Greven betonte jedoch, erst Ende April könne mit den Dreharbeiten begonnen werden, da nach einer Überarbeitung der Dialoge noch der gesamte musikalische Teil im Playback aufgenommen werden müsse. Die Filmschauspieler sollten ihre Rollen nicht selbst singen. Das Drehbuch war in Arbeit und für die Besetzung liefen Verhandlungen mit Paul Hörbiger, Annie Rosar, Oskar Sima, Kurt Meisel, Paul Hubschmid bzw. Hans Holt. Greven hielt es für sehr schwierig, eine erstklassige Besetzung zu finden. Die Musik von Messager sollte eventuell von Werner Eisbrenner[227] oder Hans-Otto Borgmann[228] überarbeitet werden. Wie problematisch für Greven die Herstellung deutscher Filme in Paris war, zeigt sich auch darin, daß er die Regie für diesen Film selbst übernehmen wollte. Er sah dafür keinen geeigneten französischen Regisseur. Der zweite Film, an dessen Drehbuch gearbeitet wurde, war „Die Frau mit dem Samtkollier", ein Film über E.T.A. Hoffmann, nach Aufzeichnungen von Alexandre Dumas und in einer Bearbeitung des französischen Drehbuchautors Jean Aurenche[229]. Greven selbst arbeitete daran gemeinsam mit Aurenche und war der Ansicht: „Ich glaube, wir schaffen damit wirklich einen interessanten, großen deutschen Film"[230]. Außerdem, so Greven, suche er noch nach leichten Unterhaltungsstoffen für deutsche Filme, was sehr schwer sei. Es sei geplant, daß die Continental in Zukunft sechs französische und vier deutsche Filme im Jahr herstelle, falls die Bedingungen des Krieges dies zuließen. Produktionsleiter sei Herr Conradi[231].

Greven wollte also trotz der ihm auferlegten offiziellen Aufgabe, nur Filme mit leichten Unterhaltungsstoffen zu produzieren, auch weiterhin gehaltvollere Produktionen herstellen. An Winkler schrieb er nicht nur, daß er sich viel von dem Hoffmann-Film verspreche, sondern auch, daß er be-

226 Ibid. Continental, Greven an Winkler, Cautio, Situationsbericht, 24. 2. 1944.
227 Der deutsche Komponist Eisbrenner (1908–1981) schrieb die Musik zu mehr als 100 Filmen und komponierte Orchestermusik auch für Rundfunk und Fernsehen.
228 Professor Borgmann (1907–1977) war deutscher Komponist und Kapellmeister; seit den dreißiger Jahren komponierte er die Musik zu etlichen Spiel- und Dokumentarfilmen.
229 Jean Aurenche arbeitete übrigens heimlich mit dem jüdischen Autor und Regisseur Le Chanois, dessen wahrer Name Dreyfus war, an dem Drehbuch „Huit Hommes dans un château" für die Firma Sirius (BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 175).
230 BA-KO, R109 I/2720, Continental, Greven an Winkler, Cautio, Situationsbericht, 24. 2. 1944.
231 Ibid. Continental, Greven an Winkler, Situationsbericht, 24. 2. 1944.

fürchte, der Reichsdramaturg, könne „die Geschichte nicht richtig ins Filmische übersetzen“[232] und deswegen den Stoff ablehnen. Hierzu meinte er:

Dann werde ich den Film selbstverständlich in Französisch machen. Die Stoffsuche ist sehr schwer, denn Filme wie „Die Hochstaplerin“ oder „Fritze Bollmann“ möchte ich hier nicht machen. Ich möchte mein Renommée nicht verderben, und abgesehen davon hat die deutsche Produktion auch nichts davon[233].

Greven wollte in Zukunft vertraglich den Leitern der deutschen Produktionen in Prag und Wien gleichgestellt sein, da er seine Situation in Paris als gefährdet ansah. Er bat Winkler, ihn vor weiterem Druck zu schützen. Sarkastisch fügte er hinzu, falls man in Berlin weniger Wert auf seine Filme lege, dann könne er auch nach fertigen, aus Berlin geschickten Drehbüchern und Besetzungen wie in einer Fabrik eine größere Anzahl an Filmen herstellen. Unter Verzicht auf die Qualität sei die Filmproduktion wesentlich einfacher[234].

Goebbels hatte von Greven verlangt, daß die französischen Filme der Continental in Zukunft eher kitschig sein sollten. Die Vorgabe, auch in den deutschen Produktionen nur leichte Stoffe zu verarbeiten, stand aber keineswegs fest, als Goebbels ihn mit der Produktion deutscher Filme beauftragte. In einem Schreiben Froweins heißt es: „Der Aufbau einer Produktion, in der Franzosen und Deutsche zusammen arbeiten und spielen sollen, stellt uns vor große Aufgaben. Zunächst mußte an Hand der von Greven angebotenen Stoffauswahl der kulturpolitische Standort dieser Produktion ermittelt werden“[235]. Dieser sogenannte kulturpolitische Standort wurde also erst im nachhinein festgelegt und war nicht Grundlage von Goebbels Auftrag. Die Motivation für Goebbels Handeln lag in einer besseren Kontrolle Grevens, um die weitere Produktion qualitativ guter französischer Filme durch die Continental zu verhindern. Außerdem bedingte die kriegswirtschaftliche Mangelsituation, daß in der deutschen Filmproduktion Arbeitskräfte, Materialien und Rohstoffe fehlten und somit immer weniger Filme hergestellt werden konnten. Eine Produktion deutscher Filme in Frankreich war daher auch aus pragmatischen Gründen vorteilhaft. Die erst nachträglich im März 1944 festgelegte inhaltliche Linie für die deutschen Filme der Continental war folgende:

Die Grevensche Produktion deutscher Filme wird sich in erster Linie dem leichten Stoff, dem mit französischem Geschmack behandelten Operetten-, Schwank- und Komödienthema zuzuwenden haben. Die Produktion gewichtigerer Stoffe wird – wenn sie von französischen Autoren ausgeht – aller Wahrscheinlichkeit nach sich nicht im Rahmen des kulturpolitisch Erwünschten bewegen, wie sich schon an Hand der von Greven zur Auswahl vorgelegten Stoffe zeigt. Wir würden zwangsläufig dazu kommen,

232 Ibid. Continental, Greven an Winkler, Cautio, 24. 2. 1944.
233 Ibid.
234 Ibid.
235 BA-KO, R109 I/2720, Der Reichsfilmintendant, Der Chefdramaturg, Frowein an Winkler, Cautio, 10. 3. 1944.

Stoffe des späten französischen Naturalismus verfilmen zu müssen, Stoffe (wie z.B. „La bête humaine"), die die negative Einstellung eines kranken und politisch toten Volkes zum Leben und zur Welt offenbaren würden. Stoffe also, die wir dem europäischen Publikum nicht zumuten wollen[236].

Die Continental sollte also mit sogenanntem typisch französischem Geschmack leichte deutsche Komödien oder Operettenfilme herstellen, wofür offenbar die angeblich dekadenten Franzosen als besonders geeignet erschienen[237]. Der bereits erwähnte Continental-Film „Le Corbeau" fiel hingegen mit seinem Naturalismus genau in die Kategorie von Filmen, die demnach in keinem Fall produziert werden sollten. Grevens Vorschläge wie der Film über E.T.A. Hoffmann entsprachen den Vorgaben der Reichsfilmintendanz in keinem Fall, wobei „Die Töchter Michu" die gestellten Bedingungen eher erfüllte. Die Reichsfilmintendanz betonte gegenüber Winkler, mit der Entscheidung für leichte Stoffe sei nun die Hälfte aller Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt. Gleichwohl seien noch weitere Fragen zu klären, etwa ob Greven für die deutschen Filme französische Regisseure engagieren wolle, ob er für alle Hauptrollen deutsche Schauspieler beanspruche und in welcher Weise diese mit ihren französischen Kollegen zusammenarbeiten könnten. Weiter heißt es: „Oder will er Filme machen wie beispielsweise den Bertram-Film ‚Symphonie eines Lebens', der einen französischen Darsteller (Harry Baur) fast stumm in einer Hauptrolle zeigte"[238]? Fraglich war laut Frowein vor allem, in welchem Ausmaß die ohnehin knappen deutschen Schauspielkräfte auch noch in Paris arbeiten sollten und inwiefern umgekehrt die deutsche Filmindustrie von den Kräften des französischen Films profitieren könnte. Das RMVP erhoffe sich von der deutschen Filmproduktion in Paris jedoch „vor allen Dingen die Werbung der besten französischen Regisseure und Schauspieler für den deutschen Film (zunächst für den deutschen Film in Paris, später auch für den deutschen Film in Deutschland)"[239]. Greven dürfe sich keinesfalls mehr, wie bereits geschehen, von sich aus an die begehrtesten männlichen Darsteller des deutschen Films, Ferdinand Marian und Paul Hubschmid, wenden.

Langfristig sollte die französische Filmproduktion demnach ihre guten Schauspieler und Regisseure an die deutsche Filmwirtschaft gleichsam abtreten. Hier zeigt sich einerseits die sehr rigorose Haltung Goebbels, nach der

236 Ibid.

237 Die Vorgabe, möglichst nur leichte deutsche Filme zu produzieren ist auch im Zusammenhang mit der sogenannten Durchhalte-Funktion dieses Mediums zu sehen, die Goebbels dem Film in Deutschland beimaß. Unterhaltungsfilme sollten die Zuschauer entspannen und sie die Realität des Krieges vergessen lassen; Propagandafilme wie „Kolberg" (1945) von Veit Harlan sollten den Durchhaltewillen der Bevölkerung stärken. Allg. zu Goebbels Auffassung von der Kunst als Dienerin der Diktatur siehe bei MATHIEU, Kunstauffassungen, S. 88–91.

238 BA-KO, R109 I/2720, Der Reichsfilmintendant, Der Chefdramaturg, Frowein an Winkler, Cautio, 10. 3. 1944.

239 Ibid.

die französische Filmproduktion möglichst gering und konkurrenzlos gehalten werden sollte und andererseits beinhaltete dieses Vorgehen gleichzeitig eine Anerkennung der Qualität französischer Regisseure und Schauspieler. Freilich entsprach dies kaum den nationalsozialistischen Vorstellungen von der angeblichen deutschen Nationalkultur, zu der auch die deutsche Filmproduktion gehören sollte[240]. Das Vorhaben, französische Kräfte für die deutsche Filmproduktion zu gewinnen, entsprang zudem den pragmatischen Erfordernissen der deutschen Filmproduktion, die sich seit 1943 im Zuge der Auswirkungen des Krieges in einer immer schwierigeren Lage befand[241].

Trotz der nun festgelegten Richtlinien sträubte Greven sich weiterhin dagegen, seine bisherige Handlungsfreiheit zu verlieren. Er richtete Mitte März 1944 einen Beschwerdebrief an Winkler und betonte, die Reichsfilmintendanz lasse ihm zu wenig Freiheit und wolle die Besetzung der Filme von Berlin aus kontrollieren. Greven kritisierte vor allem, daß die Reichsfilmintendanz ihm verbot, eigenständig Kontakt zu deutschen Schauspielern aufzunehmen. Er könne nicht jeden Monat nach Berlin fahren, um über die Besetzungen zu beraten. Weiter schrieb er: „Wir kannten früher eine solche Stelle wie den Reichsfilmintendanten nicht, wir haben gute Filme gemacht und gute Besetzungen gehabt"[242]. Greven bat Winkler, sich bei Goebbels für ihn einzusetzen und diesen um mehr Handlungsfreiraum zu ersuchen. Als Argument führte er die kriegsbedingte schwierige Lage, die sich für seine Tätigkeit in Frankreich ergebe, an. Er und seine Mitarbeiter würden aufgrund der sogenannten Invasionsvorbereitungen ständig zu militärischen Übungen einberufen. Das französische Drehbuch zu „Les Petites Michu" liege vor; die deutschen Dialoge sowie die musikalische Überarbeitung durch Werner Eisbrenner seien in Arbeit. Greven beklagte vor allem den Mangel an Deutsch und Französisch sprechenden Mitarbeitern. Für die beiden weiblichen Hauptrollen, die Töchter Michu, wollte er zwei italienische Schauspielerinnen engagieren, die gut Deutsch sprechen. Falls die Widerstände in Berlin überwunden würden, könne mit den Dreharbeiten spätestens am 1. Mai 1944 begonnen werden. Die technischen Mitarbeiter seien die sonst fest bei der Continental verpflichteten französischen Kräfte[243]. Zehn Tage später war allerdings die Besetzungsfrage für den Operettenfilm immer noch nicht geklärt. Greven wollte die Hauptrollen mit Otto Wernicke (General), Auguste Pünkösdy (Mutter Michu) und Oskar Sima (Vater Michu) besetzen; die Italienerinnen konnte er noch nicht verpflichten. Ferner hatte Greven vor, für andere Rollen Paul Hubschmid, Hans Holt oder Kurt Meisel zu engagieren. Falls dies nicht möglich wäre, sollte eine Auswahl aus der jüngeren Schauspielergeneration getroffen werden. Alle Nebenrollen wollte Greven mit

[240] Zu diesem Aspekt siehe bei KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 309–312.
[241] Dazu siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 56–63.
[242] BA-KO, R109 I/2720, Continental, Greven an Winkler, Cautio, 14. 3. 1944.
[243] Ibid.

jungen deutschen Schauspielern in Paris besetzen[244]. Winkler trug diesen Stand der deutschen Filmproduktion im März 1944 Goebbels mündlich vor[245].

Abgesehen davon, daß Greven im Grunde eine Produktion deutscher Filme in Paris ablehnte, waren die Voraussetzungen für dieses Vorhaben gerade gegen Ende 1943 und zu Beginn 1944 denkbar ungünstig. Hindernisse waren zum einen die oben genannte wachsende Materialknappheit, die Stromschwierigkeiten in Paris und zum anderen die Probleme, die sich für Greven aus der zentralen Lenkung des deutschen Films ergaben; vor allem seine Möglichkeiten in der Auswahl der Besetzung der Filme waren sehr eingeschränkt. Greven beschwerte sich zudem im April 1944 darüber, daß die Einreisegenehmigungen für deutsche Schauspieler drei Wochen dauerten und jene somit Gefahr liefen, nicht rechtzeitig in Paris zu den Dreharbeiten einzutreffen. Das umständliche bürokratische Genehmigungsverfahren, das Greven in einem Beschwerdebrief an Winkler beschreibt, zeigt, daß unter diesen Bedingungen eine Produktion deutscher Filme in Paris fast unmöglich war[246]. Anfang April 1944, nur zwei Monate vor der Landung der Alliierten in der Normandie, verlieh Goebbels der deutschen Filmproduktion durch Greven noch den gleichen vertraglichen Status, den auch die deutschen Produktionsfirmen in Berlin, Wien, München und Prag hatten. Dies galt „insbesondere für das Arbeitsverhältnis zur Reichsfilmintendanz und Reichsfilmdramaturgie"[247]. Greven sollte in jedem Fall inhaltlich an die Vorgaben der zentralen Stellen im Reich gebunden sein[248]. Der Propagandaminister hatte nun den eigenwilligen Funktionsträger Greven wieder fest im Griff, doch zu den Dreharbeiten für „Les Petites Michu" sollte es nicht mehr kommen. Mit „Les Caves du Majestic" von Richard Pottier war am 18. Februar 1944 die letzte Produktion der Continental in den Pariser Kinos angelaufen.

Alfred Greven ist als ausgesprochen eigenwilliger Geschäftsmann zu sehen, der im besetzten Paris seine eigenen Ziele relativ rigoros und autonom verfolgte und sich mit den Vertretern der französischen Filmindustrie ebenso zerstritt wie mit Funktionsträgern der deutschen Dienststellen. Greven wollte vor allem qualitativ gute französische Filme herstellen und damit sein persönliches Renommee steigern. Dafür nahm er auch erhebliche Unstim-

[244] BA-KO, R109 I/2720, Continental (Büro Berlin) an Winkler, Cautio, Betr.: „Les petites Michu", 20. 3. 1944.
[245] Ibid. Cautio, Winkler, März 1944, Betrifft: Produktion deutscher Filme in Paris; eine Bleistiftnotiz lautet: Winkler am 21. 3. 1944 dem Herrn Minister mündlich vorgetragen.
[246] Ibid. Continental (Büro Berlin) an Winkler, Cautio, 4. 4. 1944. Die Continental mußte demnach das Befürwortungsschreiben solcher Reiseanträge für deutsche Künstler in zehnfacher Ausführung wegschicken. Bei Eisbrenner und Demel hatte das Verfahren fast drei Wochen gedauert.
[247] Ibid. Der persönliche Referent des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Oberregierungsrat Hamel an Winkler, 5. 4. 1944.
[248] Ibid. Continental, Greven an Winkler, Cautio, 21. 4. 1944. (Bleistiftnotiz)

migkeiten mit Goebbels in Kauf, der die Politik Grevens keineswegs befürwortete. In den Augen des Propagandaministers stellten die Continental-Filme aufgrund ihrer Qualität eine Konkurrenz für den deutschen Film dar. Goebbels zwang Greven deswegen im Herbst 1943 zu der eiligen Gründung einer deutschen Filmproduktion im besetzten Paris, zunächst ohne eine Entscheidung darüber zu treffen, welcher Art diese deutschen Filme sein sollten. Erst später erhielt Greven die Richtlinie, vor allem leichte deutsche Filme mit sogenanntem französischem Geschmack herzustellen. Die französischen Filme der Continental sollten ebenfalls eher kitschig und auf keinen Fall ernsthaft sein; die Reichsfilmintendanz befürchtete Filme des französischen Naturalismus, welche in ihren Augen die negative Einstellung eines angeblich verdorbenen französischen Volkes widergespiegelt hätten. Mit der deutschen Filmproduktion in Paris sollten langfristig französische Regisseure und Schauspieler für den deutschen Film gewonnen werden. Kurzfristig wollte man angesichts der kriegsbedingten schwierigen Lage der deutschen Filmproduktion die Kapazitäten der französischen Filmproduktion ausnutzen.

Im besetzten Paris herrschte also nicht nur ein Kompetenzgerangel zwischen der Deutschen Botschaft und der Propaganda Abteilung, sondern auch der sehr eigenständig arbeitende Greven sorgte für etliche Unstimmigkeiten und Probleme. Wie oben dargelegt, verfolgten die Hauptkontrahenten der Kompetenzstreitigkeiten im besetzten Paris letztlich die gleichen kulturpolitischen Ziele, die wiederum Teil der allgemeinen Besatzungspolitik waren. Während sich die Politik der Deutschen Botschaft vor allem auf Empfänge, Vorträge und Kontakte zu bekannten Persönlichkeiten des Pariser Kulturlebens konzentrierte, war es insbesondere der Apparat der Propaganda Abteilung und der Staffel, der sich mit der Kontrolle des Film- und Theaterbetriebes befaßte. Ganz im Sinne der deutschen Aufsichtsverwaltung versuchten Propaganda Abteilung und Propaganda Staffel, durch die Einflußnahme auf die französische Organisation des Film- und Theaterbetriebes den eigenen Apparat zu entlasten, worauf zu Beginn des folgenden Kapitels näher eingegangen werden soll. Abgesehen davon schienen die deutschen Funktionsträger in ihrem Ordnungsbestreben übrigens auch, wie Jäckel richtig bemerkt hat, „den doch allzu gemütlichen Franzosen deutsche Verwaltungspräzision“[249] einmal demonstrieren zu wollen.

[249] JÄCKEL, Frankreich, S. 65.

2. Kontrolle, „Säuberung" und wirtschaftliche *mainmise*

2.1. Organisation des Theater- und Filmbetriebs

Während der dreißiger Jahre hatte der französische Staat kaum in die Organisation der Filmbranche und noch weniger in jene des Theaterbetriebes eingegriffen. So existierten beispielsweise in beiden Bereichen keine übergeordneten Berufsorganisationen[250]. Insbesondere die französische Filmindustrie befand sich gleichsam in einem Zustand der Anarchie. Sie war weder wie in den westlichen Demokratien, den USA und England, selbständig zu einer eigenen Reglementierung gelangt, noch war ihr wie in Deutschland, Italien und der Sowjetunion eine Organisation staatlich auferlegt worden[251]. Diese Situation änderte sich während der Okkupation, die zu grundlegenden Eingriffen des französischen Staates in den Bereichen der Wirtschaft, des sozialen und auch des kulturellen Lebens führte[252]. Neben einem mehr oder weniger stark ausgeprägten Ordnungswillen der deutschen Dienststellen waren hierfür hauptsächlich zwei Faktoren verantwortlich: Zum einen machte die wirtschaftliche Ausbeutung des Landes durch die Besatzungsmacht sowie die damit verbundene Knappheit an Materialien und Rohstoffen eine verstärkte Organisation notwendig, zum anderen war diese Politik Teil der Ideologie des autoritären Vichy-Regimes. Nach der Devise „Arbeit, Familie, Vaterland", verfolgte dieses eine *Révolution nationale*, eine nationale wie soziale Erneuerung des französischen Staates. Wichtige Funktionsträger um Pétain waren Militärs und Technokraten, die zumeist aus den Reihen der rechtsextremem Action Française stammten[253].

Wenige Monate nach Beginn der Besatzung traf die Vichy-Regierung die ersten Maßnahmen zu einer neuen korporativen Organisation sämtlicher Industrie- und Handelszweige, mit der sie die Position der größeren Unternehmen und der Arbeitgeber konsolidieren wollte. Durch das Gesetz vom 16. August 1940 (Loi concernant l'organisation provisoire de la production industrielle) griff der Staat wesentlich in die Angelegenheiten der französischen Wirtschaft ein. In sämtlichen Branchen, also auch in der Filmindustrie, sollten in Zukunft Berufsorganisationen, die Comités d'organisation, gebildet werden, an deren Führung die Vertreter der wichtigsten Firmen der je-

250 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 18f. ADDED, Le Théâtre, S. 141.
251 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 18.
252 Henri ROUSSO, L'impact du régime sur la société: ses dimensions et ses limites, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 573–600.
253 Ibid. S. 577; zu Vichy und der *Révolution nationale* siehe Olivier WIEVIORKA, Vichy 1940–1944, Paris 1997; Olivier WORMSER, Les Origines doctrinales de la Révolution nationale (Vichy 10 juillet 1940 – 31 mars 1941, Paris 1971; GUILLON, La philosophie politique, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 167–183; Gérard BRUN, Technocrates et technocratie en France, 1918–1945, Paris 1985; siehe auch die Studie von PAXTON, La France de Vichy; ebenso die Untersuchun von COINTET-LABROUSSE, Vichy et le fascisme.

weiligen Wirtschaftszweige zu beteiligen waren[254]. Dieses Gesetz war zunächst Anlaß einer ersten Machtdemonstration von seiten der Besatzungsmacht. Da die Vichy-Regierung trotz der Demarkationslinie die Verwaltungseinheit und somit die juristische Einheit des Landes aufrechterhalten wollte, verzichtete sie generell darauf, etwa nur für die unbesetzte Zone eine offizielle Gesetzgebung zu verabschieden. Stattdessen nahm sie in Kauf, daß der MBF sämtliche Gesetze kontrollierte; diese besaßen in beiden Zonen Gültigkeit. Strittig war jedoch zunächst der Zeitpunkt der Kontrolle. Der Miltärbefehlshaber bestand darauf, daß ihm die Gesetze bereits vor ihrer Publikation im *Journal Officiel* (*J.O.*) vorgelegt würden. Das Vorhaben der französischen Regierung, das obige Gesetz vom 16. August erst anschließend dem MBF zu übermitteln, scheiterte an einem Ultimatum desselben. Der MBF kontrollierte nun faktisch die französische Gesetzgebung für beide Zonen[255].

Sowohl im Bereich des Theaters als auch in dem des Films gingen die ersten Initiativen zu einer Organisation zunächst von deutscher Seite aus. Bereits im Juli 1940 wurden auf Initiative Diedrichs, dem Leiter des Referats Film der Propaganda Abteilung, für die ZO zunächst sechs korporative Gruppierungen gebildet. An deren Spitze standen Vertreter der jeweiligen Zweige, wie etwa des Filmvertriebs und der filmtechnischen Industrie. Diese Persönlichkeiten waren zumeist bereits während der dreißiger Jahre mit der deutschen Filmindustrie in Kontakt gewesen und dienten nun gleichsam als Mittelsmänner zwischen den einzelnen Groupements und den Untergruppen des Referats Film[256]. Beispielsweise leiteten sie die Anträge auf Wiedereröffnung von Filmvertriebsfirmen und Filmtheatern an das Referat weiter[257]. Eine französische Studie zur Lage der Filmindustrie im September 1940 bezweifelt die Unabhängigkeit der Vertreter dieser Groupements und empfiehlt dringend, von seiten der Vichy-Regierung auf eine eigene Neuorganisation der Filmbranche zu drängen, um den deutschen Einfluß in diesem Bereich einzudämmen. Diese Studie verwies zudem neben der Bedeutung des Filmes als Propagandainstrument erneut ausführlich auf die Mängel der französischen Filmindustrie während der dreißiger Jahre hin und betonte die Wichtigkeit einer Neuordnung[258].

254 Michel MARGAIRAZ, L'État et la décision économique, in: AZÉMA, BÉDARIDA,Vichy, S. 329–344; zudem wurden die Gewerkschaften aufgelöst und mit der Charte du travail im Oktober 1941 ein offizieller, staatlicher Syndikalismus ins Leben gerufen.

255 BARUCH, Servir, S. 71 f.

256 Zur Organisation der französischen Filmbranche siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 34–69; auch allg. LÉGLISE, Histoire, Bd. 2; zu den Vertretern der Groupements gehörten André Debrie als Vertreter der filmtechnischen Industrie, Adolphe Trichet für die Filmtheaterbesitzer, Jean Bachelet für die techniciens d'art, Jean Galland für die Schauspieler, M. Caval für den Filmvertrieb (BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 291.).

257 AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 7. 10.–13. 10. 1940.

258 Siehe die umfangreiche Studie zur Situation des französischen Kinos im September

Erst nach langen Verhandlungen mit Diedrich gelang es den Vertretern der Vichy-Regierung, die Groupements corporatifs durch eine andere Organisation zu ersetzen. Mit einer Verordnung vom 2. Dezember 1940 wurde schließlich das bereits erwähnte COIC, das Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, gegründet, welches die Angehörigen sämtlicher Professionen im Bereich des Filmes organisierte[259]. Zu den Hauptaufgaben des COIC gehörten die Reorganisation und Reglementierung der Branche sowie deren „moralische Gesundung". Außerdem sollte die Wiederaufnahme der Filmproduktion sichergestellt werden. Seine Kompetenzen erstreckten sich auf ganz Frankreich, was das Streben Vichys nach der Aufrechterhaltung eines einheitlichen französischen Filmmarktes zum Ausdruck brachte. Innerhalb des COIC waren die verschiedenen Berufsgruppen durch zwanzig Repräsentanten in einer Commission consultative vertreten. Die Rolle dieser Kommission war in der Praxis jedoch ausgesprochen gering und in der Folge vermochten die Vertreter der Berufsgruppen kaum Einfluß auf die Politik des COIC zu nehmen. Geführt wurde die Berufsorganisation von einem mehrköpfigen Comité de direction, an dessen Spitze der Leiter des COIC stand. Auf Diedrichs Wunsch hin wurden die von ihm ins Leben gerufenen Groupements corporatifs in den COIC in Form von mehreren Groupements d'exécution integriert. Diese sollten in ihrem jeweiligen Sektor die Ausführung der vom COIC getroffenen Maßnahmen überwachen und dem COIC über Probleme innerhalb der Branche zu berichten. Um die Zustimmung Diedrichs zur Bildung des COIC zu verstärken, übernahm es zudem alle Repräsentanten der alten Groupements.

Weder die Vertreter der Commission consultative noch die Posten innerhalb des Comité de direction wurden von den Angehörigen der einzelnen Professionen gewählt, was deutlich macht, wie wenig es sich hier tatsächlich um eine unabhängige Berufsorganisation handelte. Alle Persönlichkeiten wurden vom Regierungsbeauftragten für Filmfragen in Paris, dem Leiter des Service du cinéma, vorgeschlagen und für ihre Posten von dem für Information zuständigen Minister besetzt. Der Service du Cinéma unterstand direkt dem Secrétariat général à l'Information, dem Generalsekretariat für Information in Vichy, das im Frühjahr 1941 zum Secrétariat de l'Information et de la Propagande wurde. Zu Beginn der Besatzung wurde Jean-Louis Tixier-Vignancour als Secrétaire général adjoint à l'Information mit den Bereichen Film und Rundfunk betraut[260]. In seinen Kompetenzbereich fielen nun Auf-

1940 mit einem Rückblick auf die dreißiger Jahre: AN, F60 1487, S.E.R.C., Paveau an de Brinon, DGTO, Reprise de l'industrie cinématographique en France, Étude, Paris, 5. 9. 1940.

[259] Zu Aufbau und Aufgaben des COIC siehe auch die ausführliche Aufstellung in BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941.

[260] Der noch junge Jurist hatte während der dreißiger Jahre mit rechtsextremistischen Bewegungen sympathisiert. Er war ein Freund Jacques Doriots und wurde in Vichy

gaben, die während der dreißiger Jahre von sieben verschiedenen Ministerien wahrgenommen worden waren, was erheblich zum Scheitern der vorherigen Reorganisationsversuche beigetragen hatte.

Der Leiter des Service du cinéma sollte als Vetreter der Vichy-Regierung in Paris bei den Verhandlungen über die französische Filmwirtschaft wichtigster Ansprechpartner für die Besatzungsmacht sein. Zudem war seine Nominierung ein Versuch der Regierung, die eigenen Interessen im Filmbereich effektiver wahrzunehmen, zumal ein Großteil der wichtigsten Akteure der Filmbranche auch weiterhin in der französischen Hauptstadt lebte. Pierre Laval, Pétains Stellvertreter, betraute zunächst Guy de Carmoy mit dem Posten des Leiters des Service du cinéma. De Carmoy hatte während der dreißiger Jahre eine Studie zur Reorganisation der französischen Filmbranche erstellt und unter seinen Reformvorschlägen hatte sich bereits zu diesem Zeitpunkt die Gründung einer dem COIC entsprechenden Berufsorganisation befunden[261]. Als Leiter des Service du cinéma kam ihm generell eher eine planende Funktion zu. Vor allem hatte er den Standpunkt der Regierung zu vertreten und gegenüber den Entscheidungen des COIC besaß er ein Vetorecht. Das COIC wiederum war als ausführendes Organ gedacht und eigentlich eine reine Berufsorganisation. Allerdings waren die Kompetenzen zwischen beiden Stellen nicht eindeutig abgegrenzt. Das COIC war durch den Service du cinéma eng mit dem Staat verbunden. Diese Konstellation machte, so Bertin-Maghit, aus dem Filmwesen eine Art öffentlichen Dienst, den das Vichy-Regime zur Verbreitung seiner Ideen und somit als Propagandainstrument, nutzen wollte. Aus diesem Grunde war die Regierung besonders daran interessiert, den Filmbetrieb zu organisieren und ihn unter staatliche Kontrolle zu bringen. So förderte Vichy in der Folge beispielsweise propagandistische Spiel- und Kurzfilme, die *films d'intérêt national*[262]. Außerdem war Vichy an einer möglichst guten Reputation des französischen Filmes interessiert.

Daß die Einflußnahme der deutschen Dienststellen auf die Besetzung verantwortlicher Positionen innerhalb der französischen Filmorganisation auch indirekt geschehen konnte, zeigt das Beispiel Raoul Ploquins. Im Sommer 1940 hatte de Carmoy ihn als Leiter des COIC vorgeschlagen. De Carmoy erinnert sich an die Gründe hierfür:

Raoul Ploquin offrait l'avantage d'avoir longtemps travaillé avec l'industrie allemande, et par conséquent il avait une connaissance de l'allemand très supérieure a la mienne. Il avait été à Berlin où il avait travaillé dans l'industrie du film. Il était donc connu des per-

Vertreter von dessen Parti populaire français (PPF); siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 35.

261 AN, F 60 303, Présidence du Conseil, Conseil national économique, l'industrie cinématographique, Conclusions adoptées par le Conseil national économique dans sa session du 17. 7. 1936 et rapport presenté par M. de Carmoy, inspecteur des finances.

262 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 60, 134–143; siehe auch die Untersuchung von GARÇON, De Blum.

sonnalités allemandes du cinéma et son nom a été accepté par la Propaganda Abteilung[263].

Ploquin war in den dreißiger Jahren in Berlin bei der Ufa für deutsch-französische Koproduktionen zuständig gewesen und besaß gute Kontakte zur deutschen Filmindustrie[264]. So erschien er als ideale Besetzung für die Leitung des COIC, denn immerhin war dieses laufend auf die Zusammenarbeit mit dem MBF, also dem Referat Film der Propaganda Abteilung, angewiesen. Für sämtliche Gesetzesvorlagen oder Maßnahmen war die Zustimmung des MBF notwendig. In der Praxis stimmte Ploquin, wie die Tätigkeitsberichte des Referats Film zeigen, in der Regel sämtliche Schritte vorher mit diesem ab, um ein nachträgliches Veto von deutscher Seite zu vermeiden. Einmal wöchentlich fand er sich zu Besprechungen mit Greven, Diedrich und manchmal auch mit Vertretern der deutschen Filmverleihfirmen Ufa/ACE und Tobis beim Referat Film ein; auch de Carmoy und später dessen Nachfolger Louis-Émile Galey waren hier anwesend. Im Frühjahr 1942 trat Ploquin schließlich zurück, da sich sein Verhältnis zu Greven mehr und mehr verschlechtert hatte. Ab Mai 1942 wurde das COIC von einem Comité directeur, bestehend aus drei Mitgliedern, geführt: Es waren André Debrie, Marcel Achard und Roger Richebé[265].

Die Besatzungsmacht ließ während der ersten Verhandlungen über die Reorganisation des Filmbetriebes, die verzögerte Wiederaufnahme der Filmproduktion und über die Gründung einer deutsch-französischen Wochenschau keinen Zweifel daran, wie stark ihr Interesse an einer Ausnutzung und Kontrolle der französischen Filmindustrie war. Angesichts der von deutscher Seite so deutlich vertretenen Interessen, versuchten de Carmoy und Tixier-Vignancour, die Interessen der französischen Regierung soweit als möglich durch einen Kollaborationskurs zu wahren. So berichtete das Referat Film beispielsweise im November 1940 über Verhandlungen Diedrichs mit de Carmoy, es herrsche nun auf beiden Seiten Einigkeit darüber, daß die Herstellung einer gemeinsamen Wochenschau zweckmäßig sei. Weiter hieß es: „Rein stimmungsmäßig trat in dieser Verhandlung auf französischer Seite ein besonders lebhafter Geist deutsch-französischer Verständigung zugunsten einer für beide Länder fruchtbaren Zusammenarbeit hervor"[266]. Diese von Tixier-Vignancour und de Carmoy verfolgte Politik stieß unter anderem auch auf Kritik von französischer Seite. Ein scharfer Kritiker war beispielsweise Charles Delacommune, seit Oktober 1940 Leiter des Service cinémato-

[263] Interview mit Guy de Carmoy am 1. 7. 1992 in Fontainebleau.

[264] Siehe Kapitel I. 1. dieser Arbeit; zu Ploquins Tätigkeit im COIC siehe auch BAB, 49.02–9126, Jean LAFFRAY, Où en est l'organisation du cinéma?, in: L'Œuvre, 22. 1. 1941.

[265] Siehe dazu BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 51, 57f. Albert Debrie hatte den schon nach kurzer Zeit aus gesundheitlichen Gründen demissionierten Albert Trarieux ersetzt.

[266] AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 28. 10.–3. 11. 1940.

graphique d'État, der die Aktivitäten der unterschiedlichen Ministerien auf dem Gebiet der Herstellung von Propagandafilmen und in anderen Bereichen koordinieren sollte. Delacommune warf de Carmoy vor, er verkaufe den französischen Film an die Deutschen, führte seine Kritik sogar in einem Vermerk aus und äußerte sie gegenüber Dritten, was Tixier-Vignancour ihm in einem Schreiben besonders vorwarf[267]. Weiter erhob beispielsweise im Frühjahr 1941 der Verwaltungschef der Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio (CCCR) in Paris, L. Jacquemin, in einem allerdings generell sehr tendenziösen Schreiben den Vorwurf, Tixier-Vignancour und de Carmoy hätten einen starken Aufkauf der französischen Filmindustrie durch die Deutschen unterstützt. Jacquemin empörte sich weiter darüber, sie hätten ihm in einer Besprechung Diedrich als den „Reorganisator der französischen Filmindustrie"[268] vorgestellt. Hintergrund für diese Kritik waren allerdings vor allem Unstimmigkeiten zwischen der CCCR und den staatlichen Vertretern der Filmbranche über die Wiedereröffnung der katholischen Salles familiales, die allein sogenannte moralisch gesunde Filme zeigen sollten. Letztere wollten den streng moralischen Einfluß der Kirche auf den französischen Film unter Hinweis auf die künstlerische Freiheit und die Qualität desselben möglichst gering halten. Jacquemin warf ihnen jedoch vor, sie seien Diener Lavals[269], würden die Arbeit des CCCR behindern und somit Verrat an dem Werk Pétains zu einer „moralischen Gesundung" Frankreichs begehen. Offenbar hatte de Carmoy zeitweise die angeblich fehlende Zustimmung des Referats Film als Argument gegen die Wiedereröffnung der katholischen Filmtheater vorgeschoben. Jacquemin empörte sich daraufhin, die Schwierigkeiten für den CCCR rührten eher von französischer Seite her und nicht von der Besatzungsmacht. Zudem brüstete er sich damit, er habe mit zur Entlassung von Tixier-Vignancour beigetragen[270].

Tatsächlich erfuhr das Informationsministerium zu Beginn des Jahres 1941 einen Umbruch. Laval, der in Vichy einen stärkeren Kollaborationskurs als viele seiner Kollegen verfolgte, wurde aufgrund von Pétains Mißtrauen am 13. Dezember 1940 seiner Ämter enthoben und festgenommen[271]. Tixier-Vignancour blieb auch danach zunächst noch als einer der wenigen im Informationsministerium auf seinem Posten, den er erst im Januar 1941 verlor. Als

[267] AN, F60 1019, Présidence du Conseil, radiodiffusion, livre et cinéma, Tixier-Vignancour an Delacommune, 27. 12. 1940.
[268] Ibid. CCR, L. Jacquemin an Direction du cinéma, Vichy, Rapport moral sur l'Action des Allemands dans le cinéma français, et qu'il ne peuvent réaliser qu'avec la complicité gratuite ou onéreuse du personnel du Service du cinéma et du COIC, ohne Datum (etwa Mai 1941).
[269] Ibid. CCR, Paris, L. Jacquemin an Direction du cinéma, Vichy, Histoire chronologique de démêles de la CCR avec la direction du cinéma à Vichy, le Commissariat et le COIC à Paris, 17. 5. 1941.
[270] Ibid.
[271] Im Frühjahr 1942 kehrte Laval jedoch in die Regierung zurück; siehe bei DUROSELLE, L'abîme, S. 429–436.

schließlich Admiral Darlan Anfang Februar 1941 zu Pétains Stellvertreter ernannt wurde und das Außen-, Innen- und Informationsministerium übernahm, bewirkte dies auch einige Monate später die Entlassung Guy de Carmoys[272]. So informierte de Carmoy im April 1941 Diedrich darüber, er werde sein Amt gemäß einer Entscheidung Admiral Darlans niederlegen. Diedrich berichtete, er habe von Raoul Ploquin, dem Leiter des COIC, erfahren, daß hierfür auch de Carmoys zu nachgiebige Haltung in der Frage einer rein französischen bzw. deutsch-französischen Wochenschau verantwortlich gewesen sei[273].

Anfang Januar 1941 wurde Paul Marion zum Generalsekretär für Information und Propaganda ernannt, als Nachfolger de Carmoys wählte er im September 1941 Louis-Émile Galey, während der dreißiger Jahre ein Anhänger der extremen Linken, der mit dem Waffenstillstand zum Pétainisten geworden war. Aus dem Service du cinéma wurde nun die Direction générale du cinéma und Galeys Position war weit einflußreicher als die seines Vorgängers[274]. Vor Galeys Ernennung nahm die Propaganda Abteilung hierzu Stellung und der MBF stimmte zu; im Oktober machte Galey schließlich seinen Antrittsbesuch bei Diedrich[275]. Einen Monat vorher hatte auch die Deutsche Botschaft an Fernand de Brinon, den Generalbeauftragten der französischen Regierung im besetzten Gebiet, geschrieben, sie würde es begrüßen, wenn Galey die Nachfolge de Carmoys antreten würde, da er für diesen Posten als besonders geeignet erscheine[276].

Die Besatzungsmacht hatte vor allem deswegen ein Interesse an der Gründung der französischen Berufsorganisationen, weil dadurch die eigenen Dienststellen entlastet werden konnten. Als Beispiel wäre hier die Carte d'identité professionelle (CIP) zu nennen, die im Oktober 1940 vom COIC eingeführt wurde. Ohne diese Arbeitserlaubnis durfte offiziell niemand in der Filmbranche tätig sein. Neben ihrer generellen Kontrollfunktion kann sie vor allem als ein Mittel zur Exklusion von Juden und Freimaurern gesehen werden[277]. Zudem war es für die Besatzer auf diese Weise möglich, unpopu-

272 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 48.

273 BA-MA, RW4 v.218, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 7. 4.–14. 4. 1941; gemeint waren hier die Verhandlungen über eine französische bzw. eine gemeinsame deutsch-französische Wochenschau; siehe dazu Kapitel III. 2.2. dieser Arbeit.

274 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 56f. Im Oktober 1941 wurde Galey zum Commissaire général du gouvernement pour le cinéma.

275 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 17. 10.–24. 10. 1941.

276 AN, F60 1481, DBP, Dr. Lierau an de Brinon, DGTO, 22. 9. 1941; allerdings schrieb die Botschaft irrtümlich, Galey solle de Carmoys Nachfolger an der Spitze des COIC werden.

277 Unter anderem wurde durch dieses Gesetz das bisher übliche doppelte Filmprogramm, also das Vorführen von jeweils zwei abendfüllenden Spielfilmen pro Vorstellung, abgeschafft; in den dreißiger Jahren soll das doppelte Filmprogramm mit für die wirtschaftliche Krise der französischen Filmindustrie verantwortlich gewesen sein. Auf die CIP wird im Rahmen der Ausführungen zur „Säuberung" des kulturellen Lebens noch näher einzugehen sein.

läre Maßnahmen durch französische Stellen durchführen zu lassen. Das COIC war beispielsweise zuständig für die Zuteilung der in der Filmindustrie benötigten Rohstoffe und Materialien wie Kohle, Chemikalien, Rohfilm sowie Elektrizität, die vom MBF kontingentiert und im Laufe der Besatzungszeit immer knapper wurden. Trotzdem kann diese Berufsorganisation nicht als ein reines Instrument der deutschen Besatzer angesehen werden, zumal Vichy über den Service du cinéma bzw. die Direction générale du cinéma ebenfalls starken Einfluß auf das COIC hatte[278].

Während das COIC relativ schnell ins Leben gerufen worden war, ließ sich Vichy mit einer Berufsorganisation im Bereich des Theaters weit mehr Zeit; erst ab dem Sommer 1941 begann man, die Bildung eines Comité d'organisation des entreprises de spectacle (COES) zu planen[279]. Dies war unter anderem darin begründet, daß das Theater nicht wie der Film als Industrie angesehen wurde und das Gesetz vom 16. August 1940 zur Gründung von Berufsorganisationen hatte sich schließlich auf die französische Industrie bezogen. Ein anderer Grund lag auch darin, daß Vichy, wie Serge Added herausgearbeitet hat, generell relativ wenig Interesse an einer Reglementierung im Bereich des Theaters hatte[280]. Immerhin wurde das Theater nicht wie der Film als bevorzugtes Propagandainstrument gesehen. Dieses teilweise Desinteresse Vichys war ein Grund dafür, daß hier bei der Bildung von Berufsorganisationen die Einmischung von deutscher Seite zumindest zu Beginn der Besatzungszeit weit größer war als im Bereich des Filmes. Gleich zu Beginn der Okkupation wurden „auf deutsches Bestreben"[281] hin die Association des directeurs de théâtres de Paris (ADTP), in den Akten auch Theaterdirektorenverband genannt, und die Association des directeurs de tournée (ADT; Tourneeleiterverband) im Herbst 1940 gegründet[282]. Leiter des ADT war Raoul Audier; der ADTP wurde von Oktober 1940 bis zum April 1941 von Robert Trébor geleitet, es folgte ein sogenanntes Triumvirat bestehend aus Charles Dullin, Gaston Baty und Pierre Renoir, welches offiziell im November 1941 seine Demission einreichte, praktisch aber noch bis zur Gründung des COES im Amt blieb[283]. Das Hauptmotiv der Besatzer für die Gründung von ADT und ADTP war die bereits erwähnte Entlastung der deutschen Dienststellen; immerhin war das Theaterreferat nur mit einem Referenten

[278] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 60.
[279] Zur Organisation des Theaterbetriebes siehe grundlegend ADDED, Le Théâtre, S. 139–225.
[280] ADDED, Le Théâtre, S. 30–94.
[281] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, März 1943.
[282] Zum ADTP siehe ADDED, Le Théâtre, S. 141–161; Added konstatiert: „L'ADTP n'était pas un organisme d'État, aucune loi ne contraignait les directeurs. En fait, derrière cette astreinte, se profilait le pouvoir allemand et, par conséquent, une dépendance de l'ADTP envers lui" (Ibid. S. 142).
[283] Ibid. S. 150–161. Carcopino, der Minister des Ministère de l'Éducation nationale, hatte die drei gebeten, mit ihrem Weggang bis zur Gründung einer neuen Berufsorganisation, dem COES, zu warten.

und einigen Helfern besetzt. Man hatte nun in den Leitern dieser Verbände konkrete Ansprechpartner und mußte sich nicht in jeder Angelegenheit etwa an die einzelnen Theaterdirektoren wenden. Abgesehen davon, daß wie im Bereich des Filmes auch hier fast sämtliche Schritte der Berufsverbände vorher mit dem Theaterreferat abgestimmt wurden, waren die Besatzer unter anderem darauf bedacht, unliebsame Theaterdirektoren im Zweifelsfalle vom ADTP ausschließen zu können[284].

Offenbar war das Pariser Theaterreferat mit seiner Einflußnahme auf die Bildung von Berufsorganisationen nach Ansicht des RMVP über das Ziel hinausgeschossen, denn im September 1941 wurde es von der Berliner Abteilung Theater zu weniger Einmischung ermahnt, da es nicht Aufgabe der deutschen Seite sein dürfe, „den Franzosen zu einer analog im Reich aufgebauten Theatergesetzgebung zu verhelfen"[285]. Die Aufmerksamkeit der Besatzungsmacht müsse sich darauf beschränken, „keine Opposition gegen die deutschen Gesichtspunkte aufkommen zu lassen" und Einfluß auf die Besetzung der leitenden Stellen zu nehmen. Die Posten sollten Personen erhalten, mit denen eine gute Zusammenarbeit möglich sei. Dies sollte dem Theaterreferat die Kontrolle des Theaterbetriebs erleichtern. Wie sehr die deutschen Funktionsträger von ihrer Organisationsfähigkeit überzeugt waren, wird in einem Bericht des Theaterreferenten Frank vom Februar 1942 deutlich:

> Die Franzosen, zunächst überrumpelt und in dem Zustand gelähmter Willenskraft der ordnenden Hilfe nicht abgeneigt, fingen an, aus der deutschen Organisationsfähigkeit Vorteile zu ziehen. Sie sahen im Deutschen den Herkules, der dazu dienen sollte, ihren Augiasstall auszuräumen. Die Anträge, die Besuche auf der Dienststelle häuften sich, die Staffel wurde als eine Art „Mädchen für alles" in Anspruch genommen. Da es indessen nicht unsere Aufgabe sein konnte, Organisation und Ordnung nach deutschem Muster frei Haus zu liefern (Nationalsozialismus ist kein Exportartikel), ging das Referat dazu über, sich von der funktionellen Mitwirkung vorsichtig zurückzuziehen und nach dem Grundsatz „divide et impera" eine nach Maßgabe der deutschen Interessen beobachtende, beratende und kontrollierende Haltung einzunehmen[286].

Der Widerstreit dieser beiden Aspekte, nämlich des Wunsches nach Entlastung einerseits und der Angst vor einer allzu guten Organisation des Theaterbetriebes andererseits spiegelt sich auch in dem langwierigen Entstehungsprozeß des COES wieder.

[284] AN, AJ40 1002–3, Prop.St., Gr.Kult.Th., „Bemerkungen zu dem Entwurf: Genossenschaft der Direktoren der Pariser Theater", November 1940. Darin heißt es unter anderem: „Die deutsche Besatzungsmacht behält sich hierbei vor, ihr nicht genehme Genossenschaftsmitglieder auszuschließen, oder Direktoren, die neu zutreten wollen, den Zutritt zur Genossenschaft zu versagen, falls die Betreffenden nicht den Voraussetzungen der kulturpolitischen Bestrebungen der deutschen Besatzungsmacht entsprechen [...]".

[285] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz über eine Besprechung mit den Vorgesetzten Dr. Schlösser und Dr. Lang (RMVP, Berlin) in Paris, 25. 9. 1941.

[286] Ibid. ohne Titel, 3. 2. 1942.

Seit dem Sommer 1941 plante Vichy diesen Berufsverband, der erst im April 1942 gegründet wurde und sämtliche Professionen im Bereich des Theaters organisierte[287]. Die verzögerte Gründung des COES war unter anderem auch darin begründet, daß Theaterreferent Baumann Einspruch erhoben hatte. Die Gründe hierfür erschienen dessen Nachfolger Frank als undurchsichtig. Jener berichtet in einer Aktennotiz vom Oktober 1941, angeblich habe Fernand de Brinon den Referenten Baumann um eine Unterredung bezüglich des Theatergesetzes zur Bildung des COES gebeten. Aus unerfindlichen Gründen habe diese jedoch niemals stattgefunden. Frank betont ferner, als allgemeine Richtlinie sei vom RMVP nun festgelegt worden, der französischen Seite solle bei der Abfassung des Theatergesetzes grundsätzlich freie Hand gelassen werden[288]. In einem Bericht Franks von Ende Oktober 1941 wird deutlich, daß das Theaterreferat die Bildung des COES grundsätzlich befürwortete, gleichzeitig aber keine zu gute Organisation des Theaterbetriebes wollte:

> Es ist nicht unsere Aufgabe, den Franzosen zu einer der Handhabung im Reich angeglichenen administrativen Ordnung zu verhelfen. Andererseits haben wir ein Interesse daran, daß die Franzosen von sich aus zu einer Organisation finden, die den deutschen Dienststellen die Ausübung ihrer Tätigkeit erleichtert[289].

Gruppenleiter Lucht teilte im Dezember 1941 der Abteilung Film des RMVP mit, das Theaterreferat sei gemeinsam mit dem französischen Ministerium darum bemüht, ein Theatergesetz zur Bildung des COES in die Wege zu leiten; in jedem Falle dürfte also das Interesse an der Gründung einer solchen Organisation trotz aller Zweifel überwogen haben[290]. Obgleich das Theaterreferat auf die Bildung des COES möglichst keinen Einfluß etwa nach dem Vorbild der im Dritten Reich existierenden Berufsverbände nehmen sollte, forderte es beim RMVP in Berlin „propagandistisches Material über den Aufbau der deutschen Kulturorganisationen, die Künstleraltenhilfe usw."[291] an. Das RMVP betonte, das Theaterreferat dürfe in bezug auf die Gründung

[287] Zum COES siehe grundlegend ADDED, Le Théâtre, S. 163–192. An dieser Stelle ist anzumerken, daß im April 1942 die Famille professionelle du spectacle (FPS) gegründet wurde. Diesem Dachverband waren COES und COIC beigetreten; für die Zukunft war auch die Aufnahme anderer Verbände etwa aus den Bereichen Sport und Musik geplant. Während COES und COIC vorwiegend ökonomische und technische Fragen bearbeiten sollten, kam der FPS die Aufgabe einer Regelung sozialer Belange zu. Auf diese Organisation soll im folgenden nicht näher eingegangen werden, da die Arbeit der FPS als relativ unbedeutend und ineffektiv angesehen werden kann. Siehe dazu ADDED, Le Théâtre, S. 193–201. Added konstatiert: „Ayant brassé, en un peu plus d'un an, beaucoup d'énergie et quelques deniers publics, la FPS n'eut finalement aucune prise sur la réalité" (Ibid. S. 199f.).

[288] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz, 18. 10. 1941.

[289] Ibid. Tätigkeitsbericht, 10. 10.–31. 10. 1941.

[290] AN, AJ40 1002–2, Prop.St., Gr.Kult.Th., Schreiben Gruppenleiter Lucht an Lang, RMVP, 11. 12. 1941.

[291] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz, Betr.: Telefongespräch mit Herrn Dr. Lang, 8. 11. 1941.

des COES grundsätzlich frei agieren. Es ist fraglich, inwieweit nun diese Materialien oder allgemein deutsche Änderungsvorschläge für eine angeblich bessere Berufsorganisation tatsächlich in das Theatergesetz zur Bildung des COES mit einbezogen wurden. In einem Bericht des Theaterreferats heißt es lediglich allgemein über den deutschen Einfluß auf das Theatergesetz: „Bei allen diesbezüglichen Aussprachen war bisher seitens der Franzosen ein großes Interesse für den deutschen Standpunkt und eine loyale Behandlung unserer Anregungen zu beobachten"[292]. Hieraus läßt sich allerdings nicht etwa schließen, die deutsche Einflußnahme sei sehr groß gewesen. Das Theaterreferat war vor allem darauf bedacht, seine Wünsche in bezug auf die Besetzung der führenden Positionen innerhalb des COES durchzusetzen.

Die Leitung des COES sollte nach dem Vorschlag Jérôme Carcopinos, dem Minister des zuständigen Ministère de l'Éducation nationale, durch einen sogenannten Sechs-Männer-Ausschuß geleitet werden. Dessen Leiter sollte Jacques Rouché, der 80jährige Direktor der Pariser Oper sein. Gegen Rouché meldete das Theaterreferat in einer Unterredung mit Louis Hautecœur, dem Leiter des für Theaterangelegenheiten zuständigen Secrétariat général des Beaux-Arts, Bedenken an. Es wollte auf dieser Position einen jüngeren Mann sehen[293]. Außerdem hatte Minister Carcopino die Liste mit den vorgeschlagenen Personen entgegen der ursprünglichen Abmachung mit dem Referat nicht abgesprochen, bevor sie dort zur Prüfung offiziell eingereicht wurde. In einem Bericht des Referats heißt es empört, Carcopino habe „eigenmächtig eine selbständige Auswahl getroffen"[294]. Es beschwerte sich darüber, daß die Namen der vorgeschlagenen Personen der Propaganda Staffel teilweise völlig unbekannt waren, während die Männer, mit denen das Theaterreferat bisher über die ADTP zusammengearbeitet habe, in dieser Liste kaum berücksichtigt waren. Für die Leitung des COES hatte Carcopino neben dem umstrittenen Rouché auch Gaston Baty, Eugène Bigot, René Chauvet, Paul Derval und Sacha Guitry vorgeschlagen[295]. Der Letztgenannte erregte ebenfalls den Unwillen des Referats. Der Grund hierfür lag in den zeitweisen Problemen Guitrys, seine arische Abstammung nachzuweisen. Das Theaterreferat bat bei der Abteilung Theater des RMVP telefonisch um eine Stellungnahme zu Rouché und Guitry. In einer Aktennotiz heißt es allerdings zur Position Berlins, es könne nicht im Interesse der Besatzungsmacht liegen, den Franzosen zu einer „zuverlässigen Standesorganisation nach deutschem Muster"[296] zu verhelfen: „Infolgedessen legen wir keinen Wert darauf, daß starke Persönlichkeiten in Fragen der Organisation zum

[292] Ibid. Tätigkeitsbericht, 31. 10.–14. 11. 1941.
[293] Ibid. Aktennotiz, Betr.: Französisches Theatergesetz, 18. 10. 1941; zu Struktur und Leitung der Direction générale des Beaux-Arts, die erst 1941 zum Sécretariat général des Beaux-Arts wurde, siehe Joubert, S. 46–51.
[294] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 27. 12. 1941–12. 1. 1942.
[295] Ibid. Aktennotiz, Betr.: COES, 19. 1. 1942.
[296] Ibid. Aktennotiz, Betr.: Telefonat mit Dr. Lang, 22. 1. 1942.

Ansatz kommen, vielmehr sind uns die unfähigsten Männer am meisten willkommen"[297]. Das RMVP sah in dem 80jährigen Rouché deshalb anders als das Theaterreferat der Staffel keine Gefahr. Letzteres blieb für dessen Ablehnung und betonte, er sei trotz seines hohen Alters ernst zu nehmen. Wenig später teilte es Carcopino mit, Rouché werde offiziell abgelehnt, gegen Guitry bestünden jedoch keine Bedenken[298]. Schließlich wurde René Rocher im April 1942 zum Leiter ernannt. Die Diskussion um die Leitung des COES zeigt, daß dieses sich bereits in seiner Gründungsphase zumindest zum Teil dem Zugriff des deutschen Einflusses zu entziehen vermochte. Minister Carcopino hatte bei seinen Personalvorschlägen in den Augen des Theaterreferats zu selbständig gehandelt. Zwar war die Nominierung Rouchés verhindert worden, doch war die deutsche Seite mit Carcopinos Entscheidung letztlich nicht ganz zufrieden. Im März 1942, kurz vor der Gründung des COES, berichtete das Theaterreferat, auch in französischen Theaterkreisen sei die Auswahl der Personen zu dessen Leitung umstritten. Persönlichkeiten, die sich seit Beginn der Besatzungszeit um eine gute Zusammenarbeit mit den Deutschen bemüht hätten, fühlten sich nun zurückgesetzt. Weil sie an der Spitze des COES nicht berücksichtigt seien, vermuteten sie „nicht mit Unrecht hierin eine bewußte Revanche für ihr deutschfreundliches Verhalten"[299]. Zudem war der Zuständigkeitsbereich des COES nicht genau abgegrenzt und das zukünftige Führungskomitee hatte mit den Leitern der vorhandenen Berufsorganisationen ADTP und ADT noch keine Verbindung aufgenommen[300]. Die Namensliste Carcopinos wurde bis auf Rouché vom Theaterreferat letztlich akzeptiert. In der Folge gelang es dem COES noch einige Male, sich dem Willen des Theaterreferats zu widersetzen. Grundsätzlich schwankte die Haltung des Referats auch weiterhin zwischen leichter Behinderung und Unterstützung der Maßnahmen des COES. Letzteres verhalf generell diesem Verband, der seinen Sitz übrigens in Paris hatte, gegenüber der Regierung in Vichy zu einer relativen Autonomie, wie Added herausgearbeitet hat[301].

In den Akten des Theaterreferats lassen sich etliche Hinweise auf eine gute Zusammenarbeit der deutschen Behörden mit dem COES finden. Rittmei-

[297] Ibid.

[298] Ibid. Aktennotiz, Betr.: COES, 19. 1. 1942; Bleistiftnotiz vom 24. 1. 1942.

[299] Ibid. Tätigkeitsbericht, 27. 2.–12. 3. 1942. Zwischen ADTP/ADT und dem COES existierten etliche Spannungen und Kompetenzgerangel, die zugunsten des COES endeten. Im Juni 1943 trat der ADTP dem COES schließlich bei (Ibid. Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 6. 1943). Das Theaterreferat hatte sich in diese Streitigkeiten kaum eingemischt. In einem Bericht vom März 1943 heißt es dazu: „Zu einer endgültigen Bereinigung der schwebenden Fragen kam es indessen noch nicht, da dem Referat wohl an einem gut funktionierenden Apparat in Sachen der Zensur und Verwaltung gelegen ist, nicht aber an einer straffen Organisation nach deutschem Muster" (Ibid. Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, März 1943).

[300] Ibid. Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht vom 27. 2.–12. 3. 1942.

[301] ADDED, Le Théâtre, S. 190.

ster von Heyden-Linden lobte Ende August 1941, dieser Verband entwickele sich mehr und mehr zu einer tatkräftigen Vereinigung, ähnlich einer Reichstheaterkammer. Allerdings stand dieses Lob im Gegensatz zur Position des RMVP, das gerade so eine Organisation hatte verhindern wollen[302]. Im Dezember desselben Jahres beklagte sich das Theaterreferat generell über eine mangelnde Bereitschaft zur Kollaboration in Theaterkreisen, betonte jedoch, daß vor allem die Zusammenarbeit mit dem COES zufriedenstellend sei[303]. Die Zuteilung der vom MBF kontingentierten Rohstoffe und Materialien gehörte zu den Aufgaben des Verbandes. Die deutschen Dienststellen ließen derartig unliebsame Maßnahmen vorzugsweise direkt von den französischen Berufsverbänden durchsetzen, obgleich das COES sich zeitweise gegen diese unbequeme Rolle wehrte. Im Mai 1943 berichtete das Theaterreferat über die sich mehr und mehr verschlechternde Elektrizitätslage und fügte hinzu: „Der Versuch, die Verantwortung für unangenehme Maßnahmen (Relève, Stromkontingentierung usw.) der Propaganda-Abteilung Frankreich zuzuschieben, wurde dadurch unterdrückt, daß alle offiziellen Verlautbarungen des COES in Zukunft zur Zensur vorgelegt werden müssen"[304]. Eine weitere Aufgabe des COES bestand in der Ausgabe der Arbeitsgenehmigungen, der Cartes professionelles. Anders als im Bereich des Filmes, wurde für das Theater diese Arbeitsgenehmigung erst relativ spät, im März 1943, eingeführt. Die Initiative hierzu war von Lucht, dem Leiter der Gruppe Kultur ausgegangen, der auf der Einführung der Arbeitsgenehmigungen im Zusammenhang mit dem verstärkten Abzug französischer Zwangsarbeiter nach Deutschland bestand[305]. Anders als die CIP im Bereich des Filmes wurden diese Karten beim Theater nicht vorwiegend als Mittel zum Ausschluß von Juden, Freimaurern und politischen Gegnern eingesetzt.

Mit der Einflußnahme der deutschen Dienststellen auf die Organisation des Film- und Theaterbetriebes gleich zu Beginn der Besatzungszeit sollte eine Entlastung der deutschen Funktionsträger sowie eine bessere Kontrolle der französischen kulturellen Aktivität erreicht werden. Außerdem wurden sofort nach der Besetzung des Landes Maßnahmen zur „Säuberung", d.h. zum Ausschluß von jüdischen Künstlern, Freimaurern und politischen Gegnern vom kulturellen Leben eingeleitet. So betonten beispielsweise deutsche Zeitungsartikel im Zusammenhang mit Berichten über die Neuordnung der französischen Filmindustrie immer auch gleichzeitig die rigorose Ausschaltung des sogenannten jüdischen Einflusses in diesem Bereich[306]. Besonders

[302] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 31. 8. 1942, Rittmeister von Heyden-Linden.
[303] Ibid. Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 30. 12. 1942.
[304] Ibid. Tätigkeitsbericht, Frank, 26. 5. 1943.
[305] Siehe ADDED, Le Théâtre, S. 185–189.
[306] BAB, 49.02–9126, Frankreichs Filmindustrie, Ausschaltung jüdischen Einflusses – Umfassende Organisationsmaßnahmen – Deutsch-französische Zusammenarbeit, in: Nachrichten für Außenhandel, 1. 10. 1942; ibid. Die Lage der französischen Filmindu-

betroffen von der „Säuberung" waren die Juden, weshalb die Maßnahmen zur Arisierung im Vordergrund der folgenden Ausführungen zu diesem Themenkomplex stehen. Im Bereich des Filmes ging damit häufig der Ankauf von Filmtheatern und Filmstudios einher, die ehemals in jüdischem Besitz gewesen waren; sie sollten die Grundlage für die deutsche Filmexportpolitik nach Frankreich bilden. Freilich wurden solche sogenannten Investitionen von den Deutschen zu günstigen Konditionen getätigt. Die Situation der Besatzung und des Krieges nutzten die Besatzer zu einer wirtschaftlichen *mainmise*, zu einer teilweisen Inbesitznahme, Beherrschung und Ausnutzung der französischen Filmindustrie.

2.2. Zur Arisierung von Bühne und Leinwand

Jeder Jude, der in Europa wirkt, ist eine Gefahr für die europäische Kultur. Wenn man mir den Vorwurf machen würde, daß ich aus dieser Stadt, die einst die europäische Metropole des Judentums gewesen ist, Zehntausende von Juden ins östliche Ghetto abgeschoben habe, muß ich antworten: Ich sehe darin einen aktiven Beitrag zur europäischen Kultur[307]. (Baldur von Schirach, 15. 9. 1942)

In Deutschland propagierten die Nationalsozialisten unter anderem immer wieder den Vorwurf, die so zahlreichen jüdischen Kulturschaffenden wären schuld an einem kulturellen Leben, das von ökonomischen Interessen dominiert würde, wobei die Kultur allmählich zur Ware verkommen sei[308]. Ähnliches wurde während der Okkupation auch in Frankreich verbreitet, wo wie in anderen Ländern ein Antisemitismus auch schon vorher existiert hatte und ganz besonders in den dreißiger Jahren mit der wachsenden Anzahl jüdischer Emigranten sowie nach der französischen Niederlage von 1940 wieder neu aufgekommen war. Gleichwohl richtete sich dieser vorwiegend gegen ausländische Juden und unterschied sich in seiner Form von dem radikalen Rassismus der Nationalsozialisten. Es handelte sich hier eher um eine extreme Xenophobie gekennzeichnet durch eine allgemeine Angst vor sogenannter Überfremdung[309]. Die wohl bekannteste anti-jüdische Schrift der Okkupa-

strie, in: Westdeutscher Beobachter, 10. 9. 1942; ibid. Der Neuaufbau der französischen Filmwirtschaft, in: Frankfurter Zeitung, 18. 7. 1942.

307 Rede des Wiener Reichsstatthalters Baldur von Schirach am 15. 9. 1942; hier zit. n. WULF, Theater und Film, S. 7. Zu Schirachs Kunstauffassung und kulturpolitischen Vorstellungen siehe bei MATHIEU, Kunstauffassungen, S. 244–261.

308 Siehe dazu WULF, Theater und Film, S. 255–277, 429–436. Jutta KUHLMANN schrieb in ihrem Artikel „Das war jüdisches Theater", in: Die Bühne, 1943, S. 244: „Es ist eine, angesichts der jüdischen Mentalität durchaus erklärliche Tatsache, daß der Jude wohl kaum in einer Kunstgattung so festen Fuß fassen konnte, wie beim Theater und später beim Film. Mit seiner starken Intellektualität und kalten Berechnung erkannte er hier schon früh ein weites Wirkungsfeld für seine finanzielle Unternehmungs- und Ausbeutungsgabe und zugleich für seine politischen Machenschaften" (zit. n. WULF, Theater und Film, S. 259).

309 Siehe dazu PAXTON, MARRUS, Vichy et le juifs, S. 35–78; die Untersuchung von Ralph SCHOR, L'Antisémitisme en France pendant les années trente, Brüssel 1992; spe-

tion, „Les Décombres" (1942), stammt von Lucien Rebatet alias François Vinneuil. Derselbe Autor veröffentlichte 1941 das Buch „Les Tribus du cinéma et du théâtre". Rebatet zeichnet darin das Bild eines französischen Theater- und Filmbetriebes, der in der Vergangenheit vollständig von Juden, genauer gesagt von einer *invasion juive*[310], beherrscht worden sei; diese, so wird behauptet, hätten aus dem kulturellen Leben enormen wirtschaftlichen Profit gezogen. Sowohl finanziell als auch geistig hätten sie die Franzosen bestohlen: „Quand vous n'avez rien à vous faire voler, il s'en prend à votre cervelle"[311]. Rebatet beschwert sich ferner, die Juden wollten sich angesichts der neuen Situation der Besatzung nun nicht einmal geschlagen geben:

> Les Juifs du cinéma, à l'heure où j'achève ce petit tableau de leur espèce, ont l'audace et l'inconscience de ne pas s'avouer encore battus. Quelques-uns, à l'aide de passeports truqués, ont eu le front de regagner Paris, de s'afficher dans les coulisses, d'organiser mêmes des spectacles de théâtre. La plupart ont pris leurs quartiers sur la Côte d'Azur. Tandis que les Parisiens se serrent le ventre, ces pirates festoient au soleil avec leur butin. Ils se prélassent dans les plus belles villas[312].

Rebatet ist der Ansicht, der französischen Film müsse ebenso wie das Theater von allen Juden befreit werden und konstatiert abschließend: „Quoi qu'il arrive, la France est perdue pour les Juifs"[313]. Abgesehen von der seit 1940 sowohl von der Besatzungsmacht und als auch der Vichy-Regierung betriebene Exklusion von Juden beinhaltete die Politik der „Säuberung" des kulturellen Lebens auch einen Ausschluß von Freimaurern[314] und politischen Gegnern, vor allem Kommunisten[315].

Schon kurz nach Beginn der Besatzungszeit wurden sowohl vom MBF als auch von der Vichy-Regierung erste Maßnahmen zur Arisierung eingeleitet[316]. Noch vor der ersten Verordnung des MBF ergriff hier Vichy unter-

ziell zur Publikation anti-jüdischer Schriften im Bereich des Filmes während der dreißiger Jahre siehe THALMANN, La Mise au pas, S. 150; Thalmann zitiert unter anderem den Regisseur Jacques Feyder, der 1938 in einem Interview mit Ciné-France sagte: „Les envahisseurs juifs ont mis la main sur le cinéma français" (Ibid.).

310 Lucien REBATET, Les Tribus du cinéma et du théâtre, Paris 1941, S. 9.

311 Ibid. S. 79.

312 Ibid. S. 94.

313 Ibid. S. 124.

314 In den Freimaurern sah Hitler eine Art Handlanger der Juden. 1925 schrieb er in „Mein Kampf" zum „Werdegang des Judentums": „Zur Stärkung seiner politischen Sicherheit versucht er, die rassischen und staatsbürgerlichen Schranken einzureißen, die ihn zunächst noch auf Schritt und Tritt beengen. Er kämpft zu diesem Zwecke mit aller ihm eigenen Zähigkeit für die religiöse Toleranz – und hat in der ihm vollständig verfallenen Freimaurerei ein vorzügliches Instrument zur Verflechtung wie aber auch zur Durchschiebung seiner Ziele. Die Kreise der Regierenden sowie die höheren Schichten des politischen und wirtschaftlichen Bürgertums gelangen durch maurerische Fäden in seine Schlingen, ohne daß sie es auch nur zu ahnen brauchen" (Ibid. S. 345).

315 Zur „Säuberung", vor allem zur Arisierung im Bereich von Film und Theater siehe insbesondere THALMANN, La Mise au pas, S. 145–153; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 70–75; ADDED, Le Théâtre, S. 71–76.

316 Zur Politik der Besatzungsmacht sowie der Vichy-Regierung im Bereich der Arisie-

schiedliche gesetzliche Maßnahmen, die sich zum Teil direkt oder auch indirekt gegen Juden richteten. Zu dem vorher häufig angeführten Argument, die Besatzer hätten Vichy gleichsam zu einer anti-jüdischen Gesetzgebung gezwungen, konstatierten Marrus und Paxton in ihrem Standardwerk zu Beginn der achtziger Jahre, jedwede Idee eines einfachen Diktats der Deutschen in diesem Bereich könne ausgeschlossen werden[317]. Die Haltung Vichys war unter anderem in der Vorstellung begründet, die Niederlage von 1940 sei auch eine Folge „Dekadenz" der Dritten Republik sowie eines Komplotts von Juden, Ausländern, Freimaurern und Kommunisten. Eine sogenannte Gesundung des Landes durch die *Révolution nationale* machte demnach einen Ausschluß dieser Vertreter eines sogenannten Anti-Frankreich notwendig[318].

Nach der Verordnung des MBF über „Maßnahmen gegen Juden" vom 27. September 1940 und dem von Vichy am 3. Oktober 1940 erlassenen Gesetz „Loi portant statut des juifs" galt in Frankreich jede Person als Jude, die der jüdischen Konfession angehörte bzw. angehört hatte oder von mehr als zwei jüdischen Großelternteilen abstammte[319]. Juden wurden in der Verordnung des MBF aufgefordert, sich bis zum 20. Oktober 1940 bei den Unterpräfekturen des jeweiligen Arrondissements zu melden, denn in Frankreich war die Bevölkerung bisher nicht getrennt nach ihrer Religion registriert worden. Das von Vichy erlassene Gesetz vom 3. Oktober schloß die Juden von der Ausübung öffentlicher Ämter und einer Reihe weiterer Tätigkeiten aus; darunter befanden sich auch Berufe im Bereich von Film und Theater. Außerdem mußten nach einer Verordnung des MBF alle sogenannte jüdische Unternehmen, also auch Filmfirmen oder Theater, bei den Präfekturen ge-

rung siehe grundlegend PAXTON, MARRUS, Vichy et les juifs; Serge KLARSFELD, Vichy-Auschwitz: le rôle de Vichy dans la solution finale. 2 Bde. Paris 1983 und 1985; zum Verhalten der französischen Polizei in diesem Bereich siehe KASTEN, Gute Franzosen, S. 95–104, 166–175.

317 PAXTON, MARRUS, Vichy et les juifs, S. 19, siehe auch S. 17f.

318 Siehe zusammenfassend Denis PESCHANSKI, Exclusion, persécution, répression, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 209–234; auch Denis PESCHANSKI, Vichy 1940–1944, Contrôle et exclusion, Brüssel 1997.

319 BA-MA, RWD 19/1 (1940–41), Verordnung über Maßnahmen gegen Juden vom 27. 9. 1940, in: VOBIF (Verordnungsblatt des Militärbefehlshabers in Frankreich), 30. 9. 1940; auch BA-MA, RWD 19/1 (1942–44), Siebente Verordnung über Maßnahmen gegen Juden vom 24. 3. 1942, in: VOBIF, 15. 4. 1942; „Loi portant statut des juifs", 3. 10. 1940, in: JO (Journal Officiel), 18. 10. 1940, auch abgedruckt in: PAXTON, MARRUS, Vichy et les juifs, S. 399f. Eine kommentierte Edition der Gesetze der Vichy-Regierung liefert das Buch von Dominique RÉMY, Les Lois de Vichy. Actes dits „lois" de l'autorité de fait se prétendant „gouvernement de l'État français", Paris 1992; insbesondere zur antisemitischen Gesetzgebung siehe: Le Statut des juifs de Vichy. Documentation, hg. und bearbeitet von Serge KLARSFELD, Les Fils et Filles de déportés Juifs de France (FFDJF), Paris 1990. Zu den Verordnungen des MBF siehe Philippe HÉRACLÈS, La Loi nazie en France, Paris 1974.

meldet werden[320]. Ein weiteres französisches Gesetz vom 4. Oktober 1940 sah die Möglichkeit vor, ausländische Juden in Lagern zu internieren. Dieses Gesetz bildete die Grundlage für die Errichtung von Lagern auch in der ZNO, in denen die französische Regierung seit 1940 ausländische, oft aus Deutschland geflohene Emigranten, internierte und seit dem Frühjahr/Sommer 1942 an das nationalsozialistische Deutschland zur Deportation auslieferte[321].

Die ersten Maßnahmen zur Arisierung des Theaterlebens unternahm die Propaganda Staffel Paris offenbar bereits vor Inkraftsetzung der oben genannten Gesetze gegen Juden. So schreibt das Theaterreferat in einem Bericht vom Oktober 1940, bei etwa 20 Bühnen sei bei der Wiedereröffnung den Theaterdirektoren die „Säuberung" der Theater zur Bedingung gemacht worden:

> Anfangs widerstrebend und zum Teil unwillig fügten sich die Theaterleiter, paßten sich jedoch der neugeschaffenen Lage nach dem Erscheinen des Erlasses durch den Chef der Militärverwaltung vom 27.9.40 bereitwillig an, und nachdem in Vichy der Judenstatus erschien, sind unsere bisherigen Maßnahmen anerkannt und auf das bereitwilligste durchgeführt worden[322].

Diese Maßnahmen würden jedoch dadurch erschwert, daß eine sogenannte rassische Trennung in diesem Lande nicht bestanden habe. Viele Juden hätten sich mit Hilfe von Taufscheinen zu Katholiken gemacht, was eine Prüfung durch die deutschen Dienststellen erschwere. Außerdem sei die katholische Kirche auch in der aktuellen Situation gerne dazu bereit, Taufscheine auszustellen. Auf Verlangen des Beweises einer katholischen Abstammung, seien dem Theaterreferat in vielen Fällen neue Taufscheine, die aus unterschiedlichen Gegenden stammten und aktuell datiert waren, vorgelegt worden. Weiter heißt es: „Den Franzosen ist nur die einfachste Formulierung des Zwecks, mit der eine Judenausschaltung befolgt wird, begreiflich; wenn man ihnen den Anspruch auf das Vorrecht eines französischen Bewerbers vor den Juden vorhält"[323]. Trotzdem betonte das Theaterreferat, daß zu diesem Zeitpunkt 27 Pariser Theater unter sogenannter judenfreier Führung waren, wobei zu Beginn der Besatzungszeit angeblich etwa 80 Prozent der Theater jüdische Besitzer gehabt hatten. Die Direktoren mußten dem Theaterreferat eine schriftliche Erklärung zukommen lassen, nach der sie erklärten, keine Juden im Sinne der Verordnung vom 27. 9. 1940 zu sein; andernfalls waren sie ge-

320 BA-MA, RWD 19/1, Zweite Verordnung über Maßnahmen gegen Juden, 18. 10. 1940, VOBIF, 20. 10. 1940.

321 Zu den Lagern siehe Anne GRYNBERG, Les camps de la honte, Paris 1991.

322 AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Tätigkeitsbericht der Gruppe IV: Kultur, Arbeitsgebiet Theater, ohne Datum. Aus dem Text geht hervor, daß der ADTP, der am 5. 10. 1940 gegründet wurde, zu dem Zeitpunkt noch in Planung war. Ferner wird ein Erlaß der Militärverwaltung vom 27. 9. 1940 erwähnt. Dem Inhalt nach ist der Bericht also vermutlich zwischen dem 27. 9. und dem 5. 10. 1940 verfaßt worden.

323 Ibid.

zwungen, das Theater an einen kommissarischen Verwalter zu übergeben und zu verkaufen[324]. Im August 1941, so Thalmann, war die Arisierung des Theaterlebens weitgehend abgeschlossen[325]. Später wurden die Theaterdirektoren dazu verpflichtet, monatlich einen Fragebogen des Referats ausfüllen. Darin mußte auch die Frage beantwortet werden, ob sich unter den Mitarbeitern des jeweiligen Theaters Juden befänden[326].

Unterstützt wurden die Maßnahmen zur Arisierung unter anderem auch durch Hinweise von französischer Seite. In dem oben erwähnten Bericht vom Oktober 1940 heißt es: „Durch Denunziationen, die in galantesten Nebenbemerkungen eingeflochten werden, geben die Franzosen gern Hinweise auf noch getarnt beschäftigte Juden, Anzeigen mit voller Verantwortung sind selten"[327]. SS-Sturmbannführer Helmut Knochen, Beauftragter des Chefs der Sipo-SD in Paris, sandte an die Propaganda Staffel Paris im November 1940 in deutscher Übersetzung einen anonymen französischen Brief über „das Wirken gewisser Juden, Halbjuden und Freimaurer im französischen Theater oder Kabarett"[328]. Dessen Autor gab an, durch einen anti-jüdischen Artikel im *Paris Soir* inspiriert worden zu sein[329]. Er begann mit den Worten:

> es ist ein Franzose, der Ihnen schreibt. Ein nationaler Franzose. Der von jeher die Juden und Maurer verabscheut. [...] Und doch gibt es Tatsachen, die Euch entgehen, weil Ihr nicht alles wissen könnt. Namentlich in der Welt der Schauspiele, die doch ihre große Bedeutung hat, wegen der dort zur Zeit gegen Euch betriebenen Propaganda der Maurer und Juden, die Ihr habt durchgehen lassen ohne es zu wissen[330].

Allein 23 Namen von angeblich jüdischen bzw. freimaurerischen Schauspielern, Sängern und Theaterdirektoren finden sich in diesem Brief. Grundsätzlich wurden die Maßnahmen zur Arisierung zum Teil über die französische Berufsorganisation, das COIC, umgesetzt. Im Dezember 1940 versandte die-

[324] AN, AJ40 1002–3, Prop.St., Gr. Kult.Th., Brief vom 14. 10. 1940 von Herrn Trébor, des Direktors der ADTP (Association des directeurs de théâtres de Paris) an Theaterreferenten Baumann.

[325] THALMANN, La Mise au pas, S. 146. Thalmann konstatiert an anderer Stelle folgendes: „Dans la pratique, hormis les opérations de prestige de l'ambassade l'influence de l'occupant se limite presque exclusivement à la ‚déjudaison' de la scène et à la censure" (Ibid. S. 180f.).

[326] Siehe AN, AJ40 1003–1.

[327] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Tätigkeitsbericht der Gruppe IV: Kultur, Arbeitsgebiet Theater, ohne Datum. (Oktober 1940)

[328] AN, AJ40 1004–1, Schreiben vom 8. 11. 1940 des Beauftragten des Chefs der Sipo-SD für Belgien und Frankreich, Dienststelle Paris, SS- Sturmbannführer Dr. Knochen, an die Propaganda Staffel Paris.

[329] Der Artikel im Paris Soir vom 16. 10. 1940 trug nach einer Übersetzung des Sipo-SD den Titel „Laßt uns die Parasiten vernichten"; darin hieß es: „Die Judenfrage steht allen anderem voran. Mit ihr die Frage der Freimaurerei. Gibt es da keine Abhilfe so werden sie weiterhin frei ihr seit Jahrhunderten bestehendes Schmarotzertum ausüben können" (Ibid.).

[330] AN, AJ40 1004–1, Prop.St., Gr.Kult.Th., deutsche Übersetzung eines französischen Briefes von „Lambert" an „den Herrn Direktor der Nationalsozialistischen Partei", ohne Datum. (Oktober/November 1940)

ses ein Rundschreiben an Produktions- und Distributionsfirmen, in welchem man die Mitglieder der Profession daran erinnerte, daß gemäß dem von Vichy erlassenen Gesetz vom 3. Oktober 1940 Juden fast sämtliche Berufe im Bereich des Filmes nicht mehr ausführen dürften. Da ebenso wie im Bereich des Theaters nicht immer bekannt war, ob es sich etwa bei den Filmtheatern und Filmstudios um sogenannten jüdischen Besitz handelte, setzten die deutschen Dienststellen auch hier auf Hinweise. So notierte das Referat Film im Juni 1941, häufig hätte es durch anonyme Anzeigen von Firmen erfahren, die als arisch gegolten hatten, obwohl sie Juden gehörten. Weiter heißt es dort: „Die rege und wertvolle Mitarbeit des Comité d'Organisation in dieser Frage läßt erkennen, daß man sich auch in den führenden französischen Kreisen entschlossen hat, das Judentum aus dem Filmwesen nunmehr völlig auszuschalten"[331]. Kooperationsbereitschaft leistete das COIC auch bei der Exklusion von Juden durch die Einführung der CIP, der Carte d'identité professionelle im November 1940. Diese Arbeitserlaubnis war Voraussetzung für jede berufliche Tätigkeit im Bereich des Filmes[332]. Das COIC, bei dem sie beantragt werden mußte, vergab die CIP grundsätzlich nur an sogenannte Arier und ging somit sogar weiter als das Gesetz vom 3. Oktober, das nur einen Teil der Professionen im Bereich des Filmes für Juden ausgeschlossen hatte[333]. Der Grund hierfür wird wohl darin zu suchen sein, daß der MBF einer Arbeitserlaubnis für die jeweilige Person noch vor Ausgabe der CIP zustimmen mußte.

Offenbar wurde diese Kontrolle mitunter vom COIC umgangen, denn in Berichten des Referats Film vom August/September 1941 wird die Klage laut, das COIC habe die Karte auch dann ausgeteilt, wenn noch keine Arbeitsgenehmigung vom MBF vorgelegen habe. Außerdem mußte das Referat bei wiederholten Kontrollen feststellen, daß Produktionsfirmen auch Arbeiter einstellten, die keine CIP vorweisen konnten. Kurzzeitig durfte daraufhin die Berufsorganisation keine Karten mehr ausgeben und sämtliche Personen, die im Besitz einer CIP waren, wurden überprüft. Für die Zukunft drohte das Referat jedem Arbeiter, der ohne CIP beschäftigt wurde, Bestrafung und Arbeitsentzug an, einzelnen Firmen wurde mit Schließung gedroht. Im Oktober sandte das Referat ein Rundschreiben an sämtliche Produktionsfirmen, um sie an die herrschenden Bestimmungen zu erinnern[334]. Diese Kontrolle war trotzdem nicht immer wirksam, vor allem dann nicht, wenn es sich beispielsweise bei der Produktion von Filmen um Statisten handelte, die Juden

[331] BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 5. 6.–11. 6. 1941. Zu anonymen Denunziationen siehe auch den Tätigkeitsbericht vom 11. 4.–16. 4. 1941 (BA-MA, RW35 220).

[332] Siehe BA-MA, RWD 19/1, Verordnung über die Betätigung auf dem Gebiet des Filmwesens, 26. 11. 1940, VOBIF, 7. 12. 1940.

[333] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 71.

[334] BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsberichte, 22. 8.–29. 8. 1941; 19. 9.–26. 9. 1941; 3. 10.–10. 10. 1941.

waren. So hat die Schauspielerin Simone Signoret davon berichtet, wie sie trotz ihres jüdischen Vaters, der im Londoner Exil lebte, unter falschem Namen unter anderem auch als Statistin in einigen Filmen mitwirken konnte, ohne im Besitz einer CIP zu sein[335].

Filmbetriebe und Theater, deren jüdische Besitzer oder Pächter oft in die ZNO oder ins Ausland geflohen waren, mußten zunächst von französischen kommissarischen Verwaltern treuhänderisch geleitet werden. Diese waren ausschließlich den deutschen Dienststellen verantwortlich. In einem Bericht des Referats Film vom März 1941 heißt es, inzwischen würden etwa hundert Filmfirmen solchen Treuhändern unterstehen. In den Fällen, wo die Besitzer von sich aus die betreffende Firma an einen Arier verkaufen wollten, so das Referat Film, würden solche Verhandlungen gefördert. Im Falle der Weigerung sei der kommissarische Verwalter angewiesen worden, die Betriebe einfach dementsprechend zu verkaufen. Wenn im Rahmen der französischen Wirtschaft kein Bedarf am Fortbestand des betreffenden Unternehmens bestehe, solle sie geschlossen werden[336].

Die Arisierung betraf aber nicht nur direkt Persönlichkeiten wie Theaterdirektoren oder Schauspieler. Nach den deutschen Zensurbestimmungen waren Theaterstücke und Filme von Autoren, die Juden, Freimaurer, politische Gegner oder Angehörige der Feindstaaten waren bzw. dafür gehalten wurden, verboten. Ältere französische Filme wurden im Zuge einer sogenannten Bereinigung des Filmmarktes von den Besatzern eingezogen. Außerdem mußten jüdische Schauspieler ebenso wie in das Ausland emigrierte, als angeblich deutschfeindlich bekannte, französische Künstler in der Presse totgeschwiegen werden.

Seit dem Sommer 1941 verschärfte sich der Prozeß des Ausschlusses, der Verfolgung und der Unterdrückung von Juden, Freimaurern und Kommunisten[337]. Im März 1941 war das Commissariat général aux questions juives eingerichtet worden, das unter der Leitung von Xavier Vallat die Arisierungspolitik der Vichy-Regierung umsetzte. Gleichzeitig wurde der Polizeiapparat reformiert und unter anderem die Police aux questions juives gegründet[338]. Vichy verfolgte damit eine Strategie, die die Souveränität des französischen Staates in bezug auf das gesamte französische Gebiet bekräftigen sollte; der Verwaltungs- und Polizeiapparat diente hier als wesentliches Instrument. Im Juni 1941 erließ die Vichy-Regierung ein zweites Statut des juifs, das die Verbote des ersten Statuts noch verstärkte. Gleichzeitig begannen die französischen Behörden im Süden des Landes mit einer Zählung der jüdischen Bevölkerung. Obersturmführer Theodor Dannecker, sogenannter

335 SIGNORET, Nostalgie, S. 59–70.

336 BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 13. 3.–19. 3. 1941.

337 Zu der im folgenden überblickshaft dargelegten Entwicklung siehe den Aufsatz von PESCHANSKI, Exclusion.

338 Außerdem wurde der Service de police anticommuniste (SPAC) sowie eine Police des sociétés secrètes ins Leben gerufen.

Judensachbearbeiter bei der Sipo-SD in Paris, erreichte im August 1941 die Einrichtung eines Konzentrationslagers in Drancy, in der Nähe von Paris, das später gleichsam zum Durchgangslager für die Deportation der ausländischen und auch französischen Juden wurde. Auf deutschen Druck hin organisierten französische Behörden und Polizei in Paris am 14. Mai, am 20.–23. August sowie am 12. Dezember 1941 die ersten drei *rafles*, die Massenverhaftungen von Juden. Bei der letzteren wurden auch französische Juden festgenommen. Die starke Beteiligung französischer Stellen an solchen Maßnahmen war ganz im Sinne der deutschen Dienststellen, die damit negative Reaktionen der französischen Bevölkerung verhindern wollten. Zudem war die Besatzungsmacht aufgrund des eigenen Personalmangels auf den umfangreichen Apparat der französischen Polizei und Verwaltung angewiesen. Zusammen mit den Kommunisten waren es wiederum die Juden, die als erste von den Geiselerschießungen – den sogenannten deutschen Sühnemaßnahmen für die Attentate auf einzelne deutsche Soldaten – betroffen wurden. So waren unter den 471 Geiseln, die von September 1941 bis Mai 1942 in Frankreich erschossen wurden, vor allem inhaftierte Kommunisten und Juden; bis zur Libération wurden insgesamt 725 französische Geiseln erschossen[339].

Das Frühjahr 1942 markierte in Frankreich den Beginn der Maßnahmen zur sogenannten Endlösung der Judenfrage. Am 27. März 1942 verließ der erste *convoi de déportation* Frankreich in Richtung Auschwitz. Auf deutscher Seite erhielt die SS gegenüber dem MBF die Oberhand; im März 1942 wurde Carl Oberg zum Höheren SS- und Polizeiführer für Frankreich berufen. Er war dem MBF nur nominell unterstellt und hatte als persönlicher Vertreter Himmlers ein starke Position. Auf französischer Seite war Laval seit April zurückgekehrt und von Pétain in das neu geschaffene Amt des Regierungschefs mit Verantwortung für die Innen- und Außenpolitik berufen worden. Er kontrollierte fortan die Verhandlungen mit der Besatzungsmacht um die sogenannte Judenfrage. Überzeugt von einem zukünftigen Sieg der Deutschen unterstellte er diese ebenso wie seine allgemeine Politik der Prämisse der erhofften Verhandlungen mit Hitler, in denen er einen privilegierten Platz Frankreichs in einem „Europa neuer Ordnung" erreichen wollte. So stellte Laval auf Drängen der Besatzungsmacht den französischen Verwaltungs- und Polizeiapparat für die Maßnahmen zur Judenverfolgung in Frankreich zur Verfügung. Die Zusammenarbeit zwischen deutscher und französischer Polizei regelte das sogenannte Oberg-Bousquet-Abkommen vom August 1942[340].

Vom kulturellen Leben ausgeschlossen wurden im Zuge dieser Entwicklung ab dem Sommer 1942 nicht nur die Juden, die in den Theatern oder in der Filmindustrie arbeiteten. Nach einer Verordnung des MBF vom 8. Juli

339 PESCHANSKI, Exclusion, S. 220f.

340 Siehe dazu KASTEN, Gute Franzosen, S. 69–73; René Bousquet war Secrétaire général à la police; zu seiner Person siehe allg. Jean-Pierre HUSSON, L'itinéraire d'un haut fonctionnaire: René Bousquet, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 287–301.

1942 wurde allen Juden das Betreten von Theatern, Filmtheatern und anderen kulturellen Veranstaltungsorten verboten. In einem Telegramm von Otto Abetz an das Auswärtige Amt vom 5. Juni 1942 heißt es dazu:

Gleichzeitig mit der Einführung Judenkennzeichnung mit gelbem Stern am 7. Juni beabsichtigt höherer SS- und Polizeiführer und Militärbefehlshaber für Juden ein Verbot, Betreten öffentlicher Einrichtungen und Teilnahme an öffentlichen Veranstaltungen herauszugeben. Verordnung soll etwa folgendermaßen heißen:
1a) Juden ist der Besuch aller öffentlicher Einrichtungen wie Gaststätten, Lichtspieltheater, Theater, Konzerte, Varietés verboten.
b) Ausgenommen sind rein jüdische, besonders gekennzeichnete Betriebe, Veranstaltungen und Einrichtungen.
2. Juden ist jegliche Teilnahme an öffentlichen Veranstaltungen verboten[341].

Im Sommer 1942 folgten umfangreiche Massenverhaftungen, die sich gegen Juden und Kommunisten richteten. So verhaftete allein am 16. und 17. Juli 1942 die städtische Polizei mehr als 13000 Juden in Paris. Rund 11000 andere, die noch in der ZNO lebten, wurden zwischen Mai und Oktober desselben Jahres inhaftiert. Gleichwohl konnten etwa drei Viertel der Juden in Frankreich den Deportationen entkommen[342]. Insgesamt wurden in Frankreich etwa 80000 Männer, Frauen und Kinder deportiert, davon sind weniger als 3000 später zurückgekehrt; rund 50000 waren ausländische Juden und allein 57 Prozent wurden im Jahr 1942 verhaftet und deportiert[343].

Bei der Verfolgung von Schauspielern und anderen bekannten Persönlichkeiten des kulturellen Lebens spielte in den Augen der deutschen Dienststellen neben der tatsächlichen – oder auch nur vermuteten – jüdischen Abstammung auch eine Rolle, inwieweit sie das Interesse der französischen Öffentlichkeit auf sich zogen. So dienten beispielsweise die vom Referat Film erstellten Listen von „in Frankreich tätig gewesenen jüdischen Filmschaffenden"[344] sowie von sogenannten deutschfeindlichen „nichtjüdischen Filmschaffenden" vor allem dem Zweck, deren Nennung in der französischen Presse zu unterbinden. Dagegen hielt das Referat die Ausarbeitung solcher Listen für die Persönlichkeiten, die in der Filmindustrie wirtschaftlich oder organisatorisch tätig waren, nicht für notwendig: „An diesen Personen ist die Öffentlichkeit weniger interessiert, so daß insoweit nichts zu befürchten ist"[345]. Befürchtet wurde hier vor allem, eine Nennung der in den Augen der Besatzungsmacht unerwünschten und gleichzeitig sehr bekannten Künstler könne in der französischen Presse gleichsam als Schwäche und mangelnde Kontrolle der deutschen Dienststellen ausgelegt werden.

341 CDJC, LXXI-97; siehe auch Europa unterm Hakenkreuz, Bd. 3, S. 213, Dok. 114.
342 PESCHANSKI, Exclusion, S. 226.
343 KLARSFELD, Vichy-Auschwitz, Bd. 2, S. 393f.
344 BA-MA, RW 35 223, Prop.Abt., Ref. Film, Tätigkeitsbericht 5. 9.–12. 9. 1941; siehe im Anhang des Tätigkeitsberichts die Liste der nichtjüdischen Filmschaffenden und die Liste, der in Frankreich tätig gewesenen jüdischen Filmschaffenden.
345 Ibid.

Aufgrund ihrer Präsenz innerhalb der französischen Öffentlichkeit liefen bekannte Schauspieler und Regisseure mitunter Gefahr, von den Maßnahmen zur Arisierung besonders betroffen zu sein. Auf die in der Presse geäußerten Vermutungen hin, sie seien Juden, beeilten sich beispielsweise der Regisseur Abel Gance, die Schauspielerin Viviane Romance sowie der Regisseur und Schauspieler Sacha Guitry, dieses durch die Vorlage eines Ariernachweises beim Referat Film zu entkräften[346]. Auch im Falle Maurice Lehmanns, Direktor des Théâtre du Châtelet, war die in Presse und Öffentlichkeit geäußerte Meinung, er sei Jude, nicht ohne Bedeutung. Die Deutsche Botschaft schrieb im Dezember 1941 über Lehmann, der während der Okkupation nur unter Schwierigkeiten zeitweise seinen Beruf ausüben konnte, dieser habe auch in früheren Jahren in Pariser Theaterkreisen als Jude gegolten. Als die jüdische Abstammung in diesem Milieu noch von Vorteil gewesen sei, habe Lehmann sich zum Judentum bekannt, was er nun allein aufgrund der veränderten Umstände nicht mehr getan habe[347]. Auch das Referat Theater der Propaganda Staffel Paris notierte im August 1942, Lehmann werde „in der Öffentlichkeit als Jude angesehen"[348]. Außerdem hätten weitere Nachforschungen ergeben, daß Lehmanns Vater Jude sei und seine Mutter den Jungen erst im Alter von fünf Jahren getauft habe. Lehmann, der bisher als sogenannter Halbjude eingestuft worden sei, müsse in Zukunft jedwede öffentliche Tätigkeit untersagt werden.

Trotzdem konnte der Bekanntheitsgrad der Künstler auch ein Argument für eine zeitweise Vernachlässigung der anti-jüdischen Gesetzgebung sein. Auf einen Vorschlag des Referats Film hin sollte beispielsweise die Deutsche Botschaft im August 1941 bei der französischen Regierung erwirken, diese möge vier der nach den USA emigrierten Schauspieler und Regisseure dazu überreden, nach Frankreich zurückzukehren. Es handelte sich um Michèle Morgan, Jean Gabin, René Clair und Julien Duvivier. Die letztgenannten Regisseure waren mit Jüdinnen verheiratet, für die sie, so die Vermutung des Referats, im Falle einer Rückkehr freies Geleit verlangen würden. Offenbar zogen die deutschen Dienststellen diese Möglichkeit durchaus in Betracht. Die Maßnahmen zur Arisierung standen hier hinter den Motiven für diese übrigens erfolglose Rückholung französischer Künstler zurück. Das Referat Film wollte dadurch vor allem verhindern, daß die genannten Personen in

346 THALMANN, La Mise au pas, S. 149; Romance und Gance kehrten aus der ZNO zurück, um dem Referat Film ihren Ariernachweis zu unterbreiten; zu Viviane Romance siehe BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 29. 8.–5. 9. 1941.

347 AN, F60 1481, DBP, Schleier an de Brinon, DGTO, 6. 12. 1941.

348 AN, AJ40 1001, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 22. 8. 1941. Paradoxerweise mußte sich übrigens Lehmann nach der Libération innerhalb der französischen Presse gegen den Vorwurf wehren, er habe an den Pforten seines Theaters gleichsam für die deutschen Besucher Parade gestanden. Siehe dazu AN, F21 5129–3, Maurice Lehmann an den Leiter der Zeitung Front National, 9. 9. 1944.

den USA bei der Produktion sogenannter amerikanischer Hetzfilme gegen das nationalsozialistische Deutschland mitwirkten[349].

Welche Bedeutung der Presse und Öffentlichkeit bei der Arisierung des kulturellen Lebens mitunter zukommen konnte, wird insbesondere am Beispiel des renommierten Film- und Theaterschauspielers Harry Baur deutlich. Eine eingehendere Darstellung seines Falles ist lohnenswert, weil sich hier die Bedeutung allein der vermuteten jüdischen Herkunft bei der Verfolgung der Künstler durch die deutschen Behörden zeigt. Der französische Schauspieler hatte seit 1909 in etlichen Stummfilmen mitgewirkt, nach 1930 spielte er unter anderem in Filmen von Julien Duvivier, Jean Dréville, Maurice Tourneur, Abel Gance, Marcel L'Herbier und Robert Siodmak[350]. Am 30. Mai 1942 nahm die Sipo-SD ihn zusammen mit seiner Frau Rika Radifé fest und inhaftierte beide. Baur wurde ebenso wie seine Frau verdächtigt, Jude zu sein. Nach Vernehmungen und mehreren Monaten Einzelhaft, in denen er schwer erkrankte, wurde er schließlich am 19. September 1942 aus dem Prison du Cherche-Midi entlassen, weil ihm keine jüdische Abstammung nachgewiesen werden konnte[351]. Seine Frau erlangte nach 115 Tagen Haft wieder ihre Freiheit. Am 8. April 1943 starb Baur im Alter von 63 Jahren in seiner Pariser Wohnung – wahrscheinlich an den gesundheitlichen Folgen der Inhaftierung, von der er sich nicht wieder erholt hatte.

Die Verhaftung Harry Baurs, die Vernehmungen sowie die Umstände seines Todes haben bisher Anlaß zu etlichen Spekulationen gegeben. So findet sich in der Sekundärliteratur unter anderem die Notiz, Harry Baur sei 1943 von den Nationalsozialisten deportiert und umgebracht worden[352]. Weiterhin wurde beispielsweise vermutet, Baur sei zum Verhängnis geworden, daß er zu eng mit der Besatzungsmacht kollaboriert habe. Der Schauspieler wirkte 1941 in zwei Produktionen der deutschen Continental Films in Paris mit. Kurz vor seiner Verhaftung hatte er 1942 in Berlin auf Goebbels Wunsch hin die Hauptrolle in Hans Bertrams Musikfilm „Symphonie eines Lebens" an der Seite von Henny Porten gespielt. Anläßlich der Vorbereitungen und Dreharbeiten zu diesem Film hatte sich Baur bereits seit Mitte September 1941 in Berlin aufgehalten. Laut Le Boterf waren vier weitere deutsche Filme

[349] BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 22. 8.–29. 8. 1941; vgl. THALMANN, La Mise au pas, S. 149.

[350] Baur übernahm beispielsweise die Rolle des Beethoven in „Un grand amour de Beethoven" von Abel Gance (1936), 1937 spielte er Justin Mollenard in Siodmaks „Mollenard", 1940 verkörperte er den Volpone in Maurice Tourneurs „Volpone" nach Theater-Dialogen von Jules Romains und Stefan Zweig, die Adaption einer Komödie Ben Jonsons.

[351] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, DBP, Knothe an Staatssekretär Leopold Gutterer, RMVP, 13. 10. 1942.

[352] Siehe Thomas ELSAESSER, Chacun au Monde a deux patries. Robert Siodmak und das Paris der 30er Jahre, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 87; die folgenden Ausführungen über die diversen Thesen zu Baurs Verhaftung beruhen auf der Biographie von Hervé LE BOTERF, Harry Baur, Paris 1995, S. 200–216, siehe auch S. 188–199.

mit Harry Baur geplant und nach Drewniak bezeichnete die NS-Kritik diesen als „größten Schauspieler des französischen Films“[353]. Diese Zusammenarbeit in Verbindung mit Gerüchten über Baurs jüdische Herkunft soll anschließend den Unmut der Nationalsozialisten hervorgerufen haben. Angeblich soll sogar Goebbels nach Ende der Dreharbeiten in Berlin Baur vorgeschlagen haben sogenannter Volksdeutscher zu werden, zumal dieser Sohn elsässischer Eltern war. Dessen Ablehnung habe dann zu seiner Inhaftierung geführt. Eine weitere nicht belegte These – vertreten von Robert Aron beinhaltete die Mitgliedschaft Baurs in der Résistance[354]. Als gesichert gilt jedoch nur, daß er das Engagement seines Sohnes in der Résistance befürwortete; jener war bereits 1940 nach London geflohen und hatte sich der *France Libre* de Gaulles angeschlossen. Weitere Spekulationen zu Baurs Verhaftung besagten schließlich, ein eifersüchtiger Schauspieler habe diesen denunziert.

Goebbels hatte die Festnahme Baurs keineswegs persönlich initiiert. Der Propagandaminister war zunächst nicht einmal über die Hintergründe der Anschuldigungen gegen den Schauspieler informiert. So sandte er kurz nach dessen Inhaftierung, am Morgen des 1. Juni 1942, ein Telegramm an die Deutsche Botschaft, das diese an die Sipo-SD weiterleiten sollte. Goebbels betonte, er erfahre seit einigen Tagen vage Beschuldigungen gegen Baur und verlange nähere Auskunft darüber, insbesondere ob sicheres Beweismaterial vorliege und wer diese Anschuldigungen erhebe. Nur wenige Stunden später sandte Goebbels an die Botschaft ein weiteres Telegramm, in dem er der Sipo-SD für die Beantwortung seiner Fragen ein Ultimatum bis zum Mittag des darauffolgenden Tages setzte[355]. In seiner Antwort schrieb Oberg, die Verhaftung von Baur sei bereits vor dessen Rückkehr aus Berlin geplant gewesen und vor allem aus zwei Gründen erfolgt. Demnach hatte ein Zeuge ausgesagt, daß sich Baur für 400000 Francs den Nachweis seiner arischen Abstammung gekauft hätte. Abgesehen von weiteren belastenden Aussagen war der Schauspieler gerade zu diesem Zeitpunkt verhaftet worden, weil mit der Einführung des Judensterns im besetzten Gebiet laut Sipo-SD nun die Gefahr einer Flucht Baurs in die ZNO bestanden habe[356].

Aus dem 29 Seiten umfassenden Abschlußbericht der Sipo-SD über den Fall Harry Baurs geht hervor, daß es nicht etwa einzelne Denunziationen wa-

[353] LE BOTERF, Harry Baur, S. 196; für die deutsche Continental Films spielte Baur 1941 in Christian-Jaques „L'Assassinat du père Noël“ sowie in Maurice Tourneurs „Péchés de jeunesse“. Zu Baur siehe auch THALMANN, La Mise au pas, S. 212; laut Thalmann wurde Baur von der Besatzungsmacht aus Angst vor einem Skandal wieder freigelassen, angeblich unter der Bedingung, die Kosten der mit ihm in Deutschland gedrehten Filme zurückzuerstatten. „Symphonie eines Lebens“ war aber der erste in Deutschland gedrehte Film Baurs und wurde nach einer Verzögerung letztlich doch aufgeführt. Siehe bei DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 434.

[354] ARON, Histoire, S. 231–233.

[355] PA-AA, 1217, Kult 12 Nr. 4 I, Goebbels an Knothe, DBP, Fernschreiben Nr. 2243 u. 2260, 1. 6. 1942.

[356] Ibid. Sipo-SD, Oberg an Goebbels, Fernschreiben, 2. 6. 1942.

ren, die zu seiner Verhaftung geführt hatten. Vielmehr liefert der Bericht eine Fülle von angeblichem Beweismaterial gegen den Schauspieler, das die deutschen Behörden lange vor seiner Verhaftung erhalten hatten. So sind dort beispielsweise zahlreiche Meldungen und Hinweise sogenannter Gewährs- oder Vertrauensmänner zu finden. Diese Hinweise waren, wie im folgenden zu zeigen sein wird, in Verbindung mit anderen Faktoren für das Vorgehen der Sipo-SD gegen Baur im Frühjahr 1942 verantwortlich[357]. Das RMVP hatte bereits während der dreißiger Jahre, im Februar 1936, bei der Deutschen Botschaft um Auskunft gebeten, ob Harry Baur Jude sei. Als Grund für diese Anfrage nannte das Ministerium den Golem-Film in Frankreich. Baur verkörperte in „Le Golem" (1935) von Julien Duvivier den Herrscher Rudolf II. Der Film erzählt die im jüdischen Ghetto in Prag spielende Geschichte des Golem, eine durch den Rabbiner Loew aus Lehm geschaffene Kreatur, welche die Juden vor dem Despoten retten sollte, jedoch zu einem grausamen Monster wurde[358]. Das RMVP übersandte der Botschaft zudem einen Zeitungsausschnitt aus der *Jüdischen Rundschau* vom 11. Februar 1936, in dem Baur genannt war, und betonte, der Schauspieler werde „immer wieder von jüdischen Kreisen als einer ihresgleichen in Anspruch genommen"[359]. Einen Monat später antwortete die Botschaft, sie habe aus Filmkreisen die Auskunft erhalten, Harry Baur sei jüdischer Herkunft[360]. Tatsächlich galt Baur unter den Pariser Künstlern und Intellektuellen während der dreißiger Jahre als jüdischer Schauspieler. Der gebürtige Pariser war allerdings nach eigenen Angaben Sproß einer katholischen Familie aus dem Elsaß[361]. Gleichwohl hatte Baur die Aussage, er sei Jude, während der dreißiger Jahre nicht ausdrücklich dementiert. Zudem trugen sein angeblich jüdisches Aussehen sowie einige seiner Filmrollen, in denen er Juden verkörperte, mit dazu bei, daß die Öffentlichkeit ihn für einen Juden hielt[362]. Die während der dreißiger Jahre in der Öffentlichkeit verbreitete Meinung, Baur sei Jude, sollte für diesen mit Beginn der deutschen Besatzung zu einem Problem werden.

[357] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942).

[358] Der Golem-Stoff war vorher in mehreren deutschen Stummfilmen verarbeitet worden: 1915 in Henrik Galeens „Der Golem", 1917 in „Der Golem und die Tänzerin" unter der Regie von Rochus Giese und Paul Wegener sowie 1920 in „Der Golem, wie er in die Welt kam" von Carl Boese und Paul Wegener; letzterer spiele in allen drei Filmen die Rolle des Golem.

[359] PA-AA, DBP, 2283, V11, Bd. 7, RMVP an DBP, Betr.: Golem-Film in Frankreich, 27. 2. 1936.

[360] Ibid. DBP, Kühn an RMVP, Betr.: Golem-Film in Frankreich, 19. 3. 1936.

[361] Auch seine Witwe – selbst Jüdin – betonte später, daß Baur weder Jude noch Kommunist, sondern ein „alter Katholik" gewesen sei; nach seinem Tode wurde der Schauspieler auf dem katholischen Friedhof Saint-Vincent de Montmartre begraben; siehe LE BOTERF, Harry Baur, S. 207.

[362] LE BOTERF, Harry Baur, Prologue. Baur spielte 1930 den Juden David Golder in dem gleichnamigen Film von Julien Duvivier; 1931 spielte Baur in „Le Juif polonais" von Jean Kremm den Mathias.

Bei dem Vorgehen der Besatzungsmacht gegen Baur im Frühjahr 1942 spielte die die öffentliche Meinung bzw. die Angriffe der Presse gegen ihn eine wesentliche Rolle. Das hierzu gesammelte Material nahm in dem Bericht der Sipo-SD einen großen Raum ein. Bereits im Dezember 1940 beschuldigte vor allem die Kollaborationspresse Baur, Jude und Freimaurer zu sein. Die Anschuldigungen erschienen in Artikeln zur Wiedereröffnung des Théâtre du Gymnase, wo Harry Baur in Marcel Pagnols „Jazz" die Hauptrolle spielte und Regie führte. Laut Bericht der Sipo-SD wurden zudem Theaterplakate, die Baurs Auftreten ankündigten, mit der Aufschrift „Sale Juif" versehen[363]. Obgleich die Direktorin des Theaters, Paule Rolle, ihn in Schutz nahm und die Journalisten sogar aufforderte, bei ihr deponierte Dokumente über die katholische Herkunft des Schauspielers einzusehen, blieb die Resonanz in der Presse weiterhin negativ[364]. Auch andere Versuche, den Schauspieler zu verteidigen, wendete die Presse in das Gegenteil. Die Zeitung *La France au travail* schrieb am 20. Dezember 1940, ihr sei von einer Verehrerin Baurs vorgeworfen worden, den größten tragischen Schauspieler Frankreichs an den Pranger gestellt zu haben. Diese Beschwerde nahm die Zeitung jedoch nur zum Anlaß, weiter zu betonen, daß Harry Baur Jude sei[365]. Der für seine kollaborationistische Haltung bekannte Kritiker Alain Laubreaux bezeichnete Baur in „Je suis partout" als sogenannten Neo-Arier. Nach Protesten des Schauspielers, die dieser mit Dokumenten über seine katholische Herkunft stützte, veröffentlichte Laubreaux zwar im November 1941 einen Artikel, der dies öffentlich bekräftigte, doch die Angriffe gegen Baur in der Presse waren damit nicht beendet[366].

Die Berichte französischer Vertrauensmänner, die zur Verhaftung des Schauspielers geführt hatten, gingen bereits 1941 bei mehreren deutschen Dienststellen ein. Alle schienen Harry Baur eindeutig als Juden zu identifi-

[363] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942. Die Zeitung *Le Cri du peuple* berichtete demnach am 17. Dezember 1940 über Harry Baur, man habe geglaubt, von nun an nur arischen Künstlern auf Pariser Bühnen applaudieren zu können. Über Baurs Herkunft schwebe jedoch ein Zweifel. Über sein jüdisches Aussehen hätten außerdem bereits jüdische Filmleute das beste Urteil getroffen, indem sie ihn für die Darstellung des David Golder ausgewählt hätten (Ibid.).

[364] Ibid. Die Zeitung *Le Cri du Peuple* berichtete zwar am 28. Dezember über die Initiative der Direktorin, betonte jedoch gleichzeitig, Baur bemühe sich spät um eine Richtigstellung seiner Herkunft, nachdem er zehn Jahre lang – während die Juden das Theater und den Film beherrscht hätten – die Presse ungehindert über seine jüdische Herkunft schreiben lassen.

[365] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942).

[366] Le Boterf, Harry Baur, S. 190; siehe PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942): Am 13. April 1942 äußerte Au Pilori in einem Artikel über Baur erneut Zweifel über dessen Herkunft und die Echtheit der Dokumente, die bewiesen, daß Baur katholisch sei; Mitarbeiter der Zeitung hätten diese zwar eingesehen, doch werde Baur in einer Ausgabe des Univers Israélite von 1911 als Jude aufgeführt.

zieren. So erklärte beispielsweise ein französischer Friseur namens Charles Guillaud der Propaganda Staffel, er habe Baur im Jahre 1936 in dem Friseursalon, in dem er arbeitete, sagen hören: „Wir jüdischen Artisten sind die besten der Welt"[367]. Bei einem späteren Verhör nach Baurs Verhaftung sagte er zudem aus, Baur habe diesen Ausruf zur Verteidigung der Juden getan, als in dem besagten Friseursalon unter mehreren Kunden eine Unterhaltung über die sogenannte Judenfrage entstanden sei. Die Geheime Feldpolizei berichtete am 4. März 1941 von einem französischen Vertrauensmann, der angab, Baur sei bekanntermaßen in den Kreisen jüdischer Künstler eindeutig als jüdischer Schauspieler anerkannt. Der Bericht wies ferner auf ein in der Presse veröffentlichtes Foto Baurs mit Heinrich George hin, das angeblich in der Bevölkerung große Beachtung fand und, so der Vertrauensmann, der Besatzungsmacht negativ ausgelegt worden sein soll, da es einen Juden zusammen mit einem deutschen Künstler zeigte[368]. Beide Schauspieler waren befreundet und laut Le Boterf soll George während der Inhaftierung Baurs versucht haben, diesem zu helfen[369]. Ein anderer Informant ging in seiner Mitteilung an die Sipo-SD am 7. Oktober 1941 auf die Anwesenheit Harry Baurs im Berliner Sportpalast während der Rede Hitlers anläßlich der Eröffnung des Winterhilfswerks 1941/42 ein. In der französischen Presse war am 5. Oktober ein Photo des Schauspielers, das ihn auf dieser Veranstaltung zeigte, erschienen, was die gaullistische Propaganda anschließend ausnutzte. Ferner berichtete er von einem Gerücht, Baur habe für seinen sogenannten Arier-Nachweis 400 000 Francs gezahlt. Daß Baur Filme in Deutschland drehen würde, werde als Beweis für die Inkonsequenz der Besatzungsmacht gesehen, die Juden dann bevorzugte, wenn sie gut zahlten. Nach Meinung des Informanten schadete der Fall Baur der deutschen anti-jüdischen Propaganda[370]. Unter den Vertrauensmännern war auch ein Schauspieler, der oft mit Baur zusammengearbeitet hatte. Im Mai 1942 hatte ihm in einem Pariser Restaurant angeblich die Filmschauspielerin Monique Joyce erzählt, Baur habe ihr gegenüber während der Dreharbeiten zu „Péchés de Jeunesse" erwähnt, daß er sich für 400 000 Francs falsche Geburtspapiere habe anfertigen lassen. Nun sei es ihm möglich, zu verbreiten, „daß er das Kind einer Nonne sei, die von einem Mönch vergewaltigt worden wäre"[371]. Nach Baurs Verhaftung bestätigte die Schauspielerin diese Darstellung während einer Vernehmung und fügte

[367] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942).
[368] Ibid.
[369] Le Boterf, Harry Baur, S. 211; George und Baur sollen sich bei den Dreharbeiten zu „Le Cap perdu" (1931) von Ewald André Dupont kennengelernt haben. Das Foto der beiden war anläßlich des Theatergastspiels des Schillertheaters am 25. und 26. Februar 1941 in Paris gemacht worden. Das Ensemble führte an der Comédie-Française Schillers „Kabale und Liebe" auf.
[370] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942).
[371] Ibid.

hinzu, daß nach Ansicht vieler Künstler die Ehefrau von Baur eine türkische Jüdin sei. Die im Bericht der Sipo-SD aufgeführten Hinweise zu Baurs Person betrafen jedoch nicht nur seine angeblich jüdische Abstammung, sondern auch antideutsche Äußerungen des Schauspielers. Gemäß der Aussage eines Pariser Arztes soll Baur in einem Restaurant laut ausgerufen haben, er werde sämtliche Kollaborateure erschießen. Am 30. Mai 1942 – also am Tag seiner Verhaftung – soll er sogar während eines Essens folgendes gesagt haben: „Ich habe in Berlin mit verschiedenen Boche-Generälen gespeist, und sie haben mir erklärt, daß der Krieg für Deutschland verloren wäre“[372]. Seine Frau soll gemäß einer weiteren Zeugenaussage bei ihrer Ankunft auf dem Pariser Bahnhof nach der Rückkehr aus Berlin erklärt haben, die Deutschen könne man nur durch eine Blockade oder eine Hungersnot fertig machen.

Auch wenn man dem Bericht der Sipo-SD keinesfalls ohne Einschränkungen wird Glauben schenken dürfen, so liest sich dieser dennoch nahezu wie eine Verleumdungskampagne innerhalb der Kollaborations-Presse und Teilen der französischen Öffentlichkeit, unterstützt von den Berichten der Vertrauensmänner. Die Anfeindungen gegen Baur waren vielschichtig und hatten ihren Ursprung bereits in den dreißiger Jahren. Zum einen wurde dem angeblich jüdischen Baur vorgeworfen, mit den Deutschen zu kollaborieren, zum anderen soll er deutschfeindliche Aussagen gemacht haben. Die Besatzungsmacht sah sich ihrerseits dem Vorwurf ausgesetzt, sie arbeite in aller Öffentlichkeit mit einem jüdischen Schauspieler zusammen und sei in ihrer anti-jüdischen Haltung somit inkonsequent. Vermutlich war es auch diese mehrdeutige Persönlichkeit des Schauspielers – man hielt ihn für einen Juden, einen Kommunisten oder einen Kollaborateur – die dazu beitrug, daß der renommierte Schauspieler nach seinem Ableben und nach Ende des Krieges nahezu in Vergessenheit geriet[373].

Aktueller Anlaß für die Verhaftung Baurs im Mai 1942, die vor allem im Kontext der Einführung des Judensterns in Frankreich im Juni 1942 zu sehen ist, war laut Bericht der Sipo-SD nicht allein das gegen ihn gesammelte Material, sondern auch die Befürchtungen der deutschen Dienststellen, es könne nach der Rückkehr Baurs aus Berlin zu negativen Reaktionen in deutschfreundlichen Kreisen der französischen Öffentlichkeit kommen. Baur hatte anläßlich der Dreharbeiten zu „Symphonie eines Lebens“ mehrere Monate in Berlin verbracht. Presseberichte über seine Rückkehr aus Berlin, wurden von den deutschen Dienststellen verhindert. Sipo-SD und Referat Film kamen nach seiner Verhaftung überein, die auf dem Markt befindlichen Filme mit Baur erst allmählich zurückzuziehen und die Aufführung neuer Filme zu unterbinden[374]. Baur wurde also auch seine enge Zusammenarbeit mit den Deutschen in Verbindung mit zahlreichen Gerüchten über seine jüdische

372 Ibid.
373 Le Boterf, Harry Baur, siehe den Prolog.
374 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbereicht, 13. 6. 1942.

Herkunft zum Verhängnis. Ausschlaggebend für seine Verhaftung war die allgemeine Entwicklung in Frankreich hinsichtlich der Verschärfung der Maßnahmen zur Arisierung.

Über Baurs Verhalten während der Vernehmungen durch die Sipo-SD ist bisher viel spekuliert worden, zumal dieser im Anschluß nur wenig über die schmerzliche Erfahrung der Inhaftierung und der Verhöre sprach[375]. Die Sipo-SD bezeichnete den Schauspieler während des ersten Verhörs als „sehr verschlossen und aufsässig"[376]. Baur wies alle Anschuldigungen gegen ihn strikt zurück und weigerte sich zudem, auf die Vorwürfe gegen ihn einzugehen und sie zu erklären: „Die ihn belastenden Äußerungen von Franzosen, die ihn persönlich kannten, bezeichnete er rundweg als Lüge"[377]. Nach einem ersten erfolglosen Verhör stellte die Sipo-SD weitere, intensive Nachforschungen an. Nach wie vor schien Harry Baur demnach aufgrund vieler Berichte als Jude zu gelten. Die Nachprüfungen ergaben zudem jedoch die Richtigkeit seiner katholischen Herkunft. Verhört wurden auch weitere sogenannte Zeugen, darunter der berühmte französische Filmschauspieler Muraire Raimu. Laut Bericht der Sipo-SD soll dieser auf Befragen erklärt haben, daß Harry Baur in Kreisen der Künstler als Jude angesehen werde. Zudem habe Raimu als Auskunftsperson die Schauspielerin Rosine Deréan angegeben, die ihm kürzlich erklärt habe, daß Baur sich nach den Dreharbeiten zu dem Film „Taras Bulba"[378] (1938) falsche Papiere besorgt habe, „um die Möglichkeit zu haben, diesen Film ungehindert in Deutschland erscheinen zu lassen"[379]. In einem Verhör bestätigte die Schauspielerin anschließend diese Aussage und gab an, sie habe davon wiederum durch Paulette Dorysse erfahren. Als die Sipo-SD diese verhörte, antwortete sie, sie habe ihrerseits die Geschichte um Harry Baurs Paßfälschung im Juni 1942 während einer „Gesellschaft, an der ausschließlich Filmschauspieler teilnahmen", gehört. Harry Baur wurde somit auch Opfer von Gerüchten, die innerhalb der französischen Film- und Theaterwelt kursierten. Zudem fand sich in den Verhören der französischen Zeugen immer wieder die Aussage, daß Baur bereits während der dreißiger Jahre für einen Juden gehalten worden sei oder sich

375 LE BOTERF, Harry Baur, S. 212f.

376 PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942).

377 Ibid. In dem Verhör übernahm Baur die Verantwortung für die Fälschung seines Familienbuches hinsichtlich des Mädchennamens seiner Frau, er war von Rebecca Behar in Refka Böhör Beyar umgeändert worden. Er erklärte jedoch, daß er nicht wisse, wer diese vorgenommen habe. Seine Frau erklärte später während eines Verhörs, daß ihr Sohn, Cecil Baur, diese Änderung vorgenommen habe, weil ihm auf dem Sekretariat an der Universität in Paris vorgehalten worden war, seine Mutter sei Jüdin.

378 In der englischen Filmproduktion „The Rebel son" bzw. „Taras Bulba" von Adrian Brunel und Albert de Courville nach einer Geschichte von Nikolai Gogol spielte Baur den Kosackenanführer Taras Bulba.

379 PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942).

angeblich selbst als Juden bezeichnet habe. Entlastend waren für Baur die Vernehmungen seiner Frau und vor allem die seines Neffen Antoine Marcel Barincou. Die Sipo-SD betonte, daß er zur Klärung vieler Fragen beigetragen und zudem einen glaubwürdigen Eindruck gemacht habe. Die Argumente, die Baur in den Augen der Sipo-SD zu entlasten schienen, zielten gleichsam auf eine Art Unzurechnungsfähigkeit seiner Person ab. So betonte Barincou, sein Onkel sei als Schauspieler sehr begabt, doch benehme er sich in Alltagsfragen wie ein Kind: „Er versteht vom praktischen Leben absolut nichts"[380]. Barincou zeigte sich über das belastende Material nicht verwundert, weil es vor dem Krieg in dessen beruflichem Interesse gelegen hatte als Jude zu erscheinen: „Ohne dies wäre es ihm unmöglich gewesen, eine so glänzende Karriere zu machen"[381]. Obwohl Baur zunächst alle Vorwürfe gegen ihn abgestritten hatte, änderte sich dieses Verhalten im Verlaufe der offenbar zermürbenden Verhöre. Nach einer „energischen Zurechtweisung und Vorhaltung"[382], daß der Tatbestand der Sipo-SD bekannt sei, gab Baur zu, daß sein Sohn den Vor- und Nachnamen seiner Frau in dem Familienbuch gefälscht habe. Auf die Aufforderung, eine abschließende Erklärung abzugeben, soll Baur angeblich spontan ausgesagt haben, er sehe ein, daß die deutschen Polizeibehörden angesichts der Fülle an Belastungsmaterial das Recht und die Pflicht zu einer Untersuchung seines Falles gehabt hätten. Angesichts der harten Haftbedingungen ist freilich undenkbar, daß Baur tatsächlich dieser Ansicht war. Vielmehr zeigt sich hier, daß die Inhaftierung ihre Auswirkungen auf den Widerstandswillen und den Allgemeinzustand des Schauspielers zeigte. Laut Le Boterf erlaubte man Baur während der gesamten Zeit seiner Haft nicht, seine Kleidung zu wechseln. Sein Gesundheitszustand litt besonders stark, weil ihm Medikamente, die er dringend brauchte, vorenthalten wurden. Zudem saß er in Einzelhaft und durfte keinerlei Besuch erhalten[383]. Vor diesem Hintergrund sind auch die folgenden Sätze zu sehen, die zu seiner angeblichen Abschlußerklärung gehörten:

Ich weiß, daß ich von Seiten meiner Landsleute als Jude betrachtet und verleumdet worden bin. Ich bin sogar beschimpft und bedroht worden. Anläßlich der Schließung des Theaters Gymnase habe ich tagtäglich anonyme Briefe und Drohbriefe erhalten, in denen ich als Jude bezeichnet wurde. Ich habe auch zahlreiche Telefonanrufe erhalten, in denen ich als Jude beschimpft worden bin. Die gegen mich geführte Hetze erreichte nach meiner Rückkehr aus Berlin den Höhepunkt.[...] Bei meiner Ankunft im Gefäng-

[380] Ibid.
[381] Ibid. Die Überzeugung der Öffentlichkeit, daß er Jude sei, führte Barincou vor allem auf den Namen Baurs zurück, der nicht sehr französisch klinge und in jüdischen Lexika zu finden sei, außerdem auf dessen Beziehungen zu Baron Rothschild sowie einflußreichen Juden aus dem Bereich des Theaters.
[382] Ibid.
[383] Le Boterf, Harry Baur, S. 200–216.

nis hörte ich, wie man vor meiner Zelle sagte: „Endlich haben sie ihn erwischt, den Juden aus der rue des Rosiers"[384]!

Damit sollte in dem Bericht der Eindruck betont werden, schuld an der Inhaftierung Baurs sei vor allem die französische Öffentlichkeit, die ihn als Juden bezeichnet und zum Teil beschimpft habe. Vollkommen unglaubhaft wirkt allerdings auch die abschließende Erklärung Baurs, er sei den deutschen Behörden dankbar, seinen Fall geklärt zu haben. Aus dem Bericht der Sipo-SD geht hervor, daß die Vorwürfe gegen Baur zwar nicht vollkommen entkräftet werden konnten, aber auch keine Beweise etwa für eine jüdische Herkunft erbracht werden konnten. Angeblich wurde Baur deswegen wieder freigelassen; hier ist jedoch der schlechte Gesundheitszustand Baurs anzuführen, der nach seiner Entlassung nicht wieder gesundete und seine Wohnung nicht mehr verließ. Seine Frau, deren jüdische Abstammung die Sipo-SD als erwiesen ansah, blieb nach ihrer Entlassung unbehelligt. Baur, der am 8. April 1943 vermutlich an den Folgen seiner Haft verstarb, sollte die Uraufführung seines letzten Filmes, der „Symphonie eines Lebens", am 21. April 1943 in Berlin nicht mehr erleben. Goebbels hatte sich kurz nach der Entlassung Baurs vorbehalten, über die Zulassung dieses Filmes in Deutschland erst nach Einsichtnahme des Abschlußberichtes der Sipo-SD zu entscheiden[385]. Ende Dezember 1942 hatte der Propagandaminister schließlich angeordnet, das Spielverbot Harry Baurs aufzuheben und diesen für die Continental-Films vertraglich zu verpflichten, damit keine andere Produktionsfirma ihn verpflichten konnte. Er wollte Baur unbedingt vertraglich binden „ohne Rücksicht darauf, ob und wann er verwendet werden kann"[386]. Die Entscheidung, ob Baur jemals wieder in einem Film spielen sollte, behielt er sich persönlich vor. Goebbels wollte damit jegliche weitere schauspielerische Aktivität Baurs allein bestimmen. Der hochrangige französische Schauspieler sollte für die deutsche Continental reserviert werden und nicht der französischen Filmproduktion, die als Konkurrenz gesehen wurde, von Nutzen sein.

Die Verhaftung Baurs bewirkte auf Seiten der deutschen Dienststellen in der Folge eine größere Vorsicht, wenn es darum ging, französische Schauspieler etwa für die Zwecke deutscher Kulturpropaganda einzuspannen. So mußten diese insbesondere vor offiziellen Reisen nach Deutschland nun bei der Sipo-SD einen Arier-Nachweis erbringen, unabhängig davon, ob sie dies bereits beim Referat Film der Propaganda Abteilung getan hatten. Davon betroffen waren im Juni 1942 der Schauspieler Sacha Guitry und seine Frau, die Ende Juni auf Goebbels Wunsch hin nach Berlin eingeladen werden sollten. Die Sipo-SD teilte dem Referat Film mit, aufgrund der Ermittlungen über

[384] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, SD, Betrifft: Harry Baur, ohne Datum (September 1942).
[385] Ibid. DBP, Knothe an AA, 11. 12. 1942.
[386] Ibid. DBP, Knothe an Greven, Continental-Films, 28. 12. 1942.

dessen angeblich jüdische Abstammung solle von einer Einladung Guitrys nach Berlin erst einmal abgesehen werden, bis sein Fall geklärt sei[387].

Auch bei kritischer Betrachtung des Berichtes der Sipo-SD über die Untersuchung des Falles Harry Baurs kann davon ausgegangen werden, daß die Diskussionen und Anschuldigungen innerhalb der französischen Presse und Öffentlichkeit sowie die Denunziationen für das Vorgehen der deutschen Behörden gegen diesen bekannten Schauspieler eine entscheidende Rolle gespielt haben. Der Bekanntheitsgrad Baurs und seine Tätigkeit für den deutschen Film führten einerseits zeitweise dazu, daß er wegen der Gerüchte um seine Abstammung nicht behelligt wurde, andererseits waren gerade diese Aspekte letztlich für seine Verhaftung ausschlaggebend. Baur wurde entlassen, obgleich die Sipo-SD weiterhin der Überzeugung war, er sei Jude, nur könne ihm dies nicht nachgewiesen werden. Da Goebbels auch nach dessen Freilassung noch auf die Arbeitskraft Baurs spekulierte, zeigt sich hier, daß trotz der rasseideologischen Gesichtspunkte in den Augen des Propagandaministers die Bedeutung Baurs für die deutschen Filminteressen im Vordergrund stand. Das Zusammenspiel rasseideologischer, wirtschaftlicher und propagandistischer Interessen der Besatzungsmacht kennzeichnet auch die Politik der wirtschaftlichen Inbesitznahme und Ausbeutung der französischen Filmindustrie.

2.3. Wirtschaftliche Inbesitznahme der französischen Filmindustrie

Die dargelegten Maßnahmen zur sogenannten Säuberung des kulturellen Lebens gingen im Bereich des Filmes einher mit einer Politik der wirtschaftlichen Inbesitznahme. Der Zusammenhang insbesondere zwischen *aryanisation* und wirtschaftlicher *mainmise* ist von der Besatzungsmacht gegenüber dem französischen Wirtschafts- und Finanzministerium immer wieder verneint worden. Arisierung bedeute nicht, daß die betreffenden Firmen in deutsche Hände fielen. Dennoch war sich die französische Seite dieser Verbindung sehr wohl bewußt[388]. Die Besatzungsmacht kaufte vor allem die kommissarisch verwalteten Filmtheater, die zuvor Juden gehört hatten. Nicht selten liefen diese Geschäfte über französische Strohmänner. Einige Filmtheater wurden als sogenannte Soldatentheater beschlagnahmt[389]. Das

[387] BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 13. 6. 1942; zu den intensiven Vorgesprächen Diedrichs mit Guitry siehe ibid. Tätigkeitsberichte, 9. 5. 1942, 23. 5. 1942, 1. 6. 1942. Die Einladung Guitrys ist im Kontext der vorangegangenen Reise französischer Schauspieler nach Berlin vom 18.–31. März 1942 zu sehen, die wie andere Reisen französischer Künstler und Intellektuellen nach Deutschland zu einem positiven Bild des nationalsozialistischen Deutschland in Frankreich hatte beitragen sollen.

[388] Siehe beispielsweise AN, F37 2, Ministère de l'Économie nationale et des Finances, de Montalembert, Note, Réunion des affaires juives du 30 octobre 1942, 2. 11. 1942.

[389] Siehe dazu vor allem DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 723–734 und BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 21–33 sowie den veröffentlichten Bericht der

französische Wirtschafts- und Finanzministerium berichtete von einem weiteren Vorgehen: In einigen Fällen hätten sich die Interessenten auch direkt an die Besitzer gewandt und diesen für die Filmtheater einen überhöhten Preis angeboten. Dies hätte den Erwerb der Theater durch französische Firmen völlig unmöglich gemacht[390]. Im Gegensatz dazu erwarb die Besatzungsmacht in Paris kein einziges Theater. Zwar hatte es von seiten des Pariser Theaterreferats Initiativen dazu gegeben, weil man hoffte, auf diese Weise vermehrt deutsche Werke in den angekauften Theatern spielen zu können, doch wurden solche Pläne nie verwirklicht. Die Gründe hierfür gehen aus den Akten des Referats nicht hervor. Es ist aber wahrscheinlich, daß der finanzielle Aufwand deswegen vom RMVP gescheut wurde, weil das propagandistische Interesse am Theater allgemein geringer war als am Film[391]. Das Theaterreferat betrieb allerdings das beschlagnahmte Théâtre des Champs-Elysées mit seinen Bühnen Studio und Comédie[392]. Ferner mußten in den Pariser Theatern auch einzelne Plätze für die Angehörigen der Besatzungsbehörden reserviert werden. Für KDF-Veranstaltungen beschlagnahmte die Besatzungsmacht häufig das Théâtre National du Palais de Chaillot[393].

Nach Goebbels Vorstellungen sollte der deutsche Film in der Zukunft den europäischen Markt vollständig beherrschen, wofür die Voraussetzungen schon während des Krieges geschaffen werden sollten. Die politische und militärische Situation wollte der Propagandaminister ausnutzen, um den deutschen Film auch über den Krieg hinaus in Frankreich zu etablieren. Vor allem in dem Ankauf von Filmtheatern sah er langfristig die einzige Möglichkeit, deutsche Filme in französische Lichtspieltheater zu bringen, da man somit auf die Kooperationsbereitschaft französischer Besitzer nicht angewiesen war[394]. Bei dem Erwerb von Filmtheatern verbanden sich also propagandistische, ökonomische und rasseideologische Interessen miteinander. Der Ankauf und Betrieb der Filmtheater gehörte zu den Aufgaben Alfred Grevens. Hierfür stellte die seit 1937 zum großen Teil verstaatlichte deutsche Filmin-

Commission Consultative des Dommages et des Réparations, CCDR, L'Emprise Allemande sur la Pensée Française, Paris 1947 (in BDIC einsehbar). Siehe auch KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 394; EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 43–46.

390 AN, F37 2, Ministère de l'Économie nationale et des Finances, DGRE, J. Terray, Note, Affaire Cinéma, 25. 4. 1941.

391 Siehe AN, AJ40 1001–7, Prop.St. u. Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsberichte, 30. 1.–6. 2. 1942; 30. 12. 1942; April 1943; 26. 5. 1943; Aktennotiz über die Besprechungen am 19., 20. und 21. 3. 1942 in Berlin mit den Herren Ministerialdirektor Dr. Schlösser, Dr. Lang und Herrn Bollert von der Auslandsabteilung RMVP, Paris, den 28. März 1942; Aktennotiz, 16. 4. 1942.

392 Ibid. Bericht über den Monat April 1943.

393 Siehe dazu beispielsweise zahlreiche Beschwerde-Briefe des Direktors des Théâtre National du Palais de Chaillot, Pierre Aldebert, an das Secrétariat des Beaux-Arts im Ministère de l'Éducation nationale, AN, F21/5272. Der Aspekt der Beschlagnahmungen zu KDF-Zwecken wird im folgenden nicht berücksichtigt werden.

394 Siehe beispielsweise Goebbels Rede vor den Filmschaffenden am 28. 2. 1942 in Berlin, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, Dokument 6, S. 486.

dustrie ganz erhebliche Geldbeträge zur Verfügung. In der Aufzeichnung einer Sitzung des Wirtschaftsausschusses der Ufa am 28. Oktober 1941 heißt es: „Für die aus politischen Gründen erstrebte Interessennahme der reichsmittelbaren Filmwirtschaft an der französischen Produktion und den westeuropäischen Theaterparks hat die Ufa zunächst einen Betrag von 10 Millionen Reichsmark bereitgestellt“[395]. Allein auf Frankreich entfielen davon 7 Millionen Reichsmark. 1,5 Millionen steuerte die Ufa zum Gründungskapital der Continental Films (3 Millionen) bei. Die restlichen 3 Millionen waren für ähnliche Geschäfte in Belgien und Holland bestimmt. In dem Protokoll wird weiter berichtet, die Terra Filmkunst GmbH werde demnächst 4 Millionen Reichsmark für derartige Investitionen bereitstellen. Verwaltet wurde dieses Geld von Max Winkler, dem Leiter der Cautio Treuhandgesellschaft mbH, der es wiederum an Greven weiterleitete[396]. Aus einem Bericht über die Greven-Gesellschaften im Jahr 1943 geht hervor, daß Greven 14 Millionen Reichsmark erhalten hatte, wovon 1,5 Millionen für Belgien bestimmt waren[397]. Gleich zu Beginn der Besatzung hatte Greven im Herbst 1940 in Paris sämtliche Filmtheater der sogenannten Siritzky-Kette für die vergleichsweise geringe Summe von einer Million Reichsmark gekauft; neben etlichen Filmtheatern in der Provinz war darunter vor allem auch ein Teil der größten Pariser Uraufführungstheater, der Salles d'éxclusivité. Offizieller Käufer war die von Greven gegründete Société de gestion et d'exploitation du cinéma (SOGEC)[398]. Gerade der Erwerb dieser Filmtheater war für die deutsche Filmpolitik im besetzten Frankreich von besonderer Bedeutung. Im September 1941 betonte das Referat Film, auf französischer Seite bestehe verständli-

[395] Aufzeichnung von einer Sitzung des Wirtschaftsausschusses der Universum Film AG am 28. Oktober 1941 über das Eindringen in die westeuropäische Filmwirtschaft, abgedruckt in: NESTLER, Europa unterm Hakenkreuz, Bd. 3, Dok. 75, S. 181. Siehe auch DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 724; laut Drewniak soll das RMVP insgesamt im Jahre 1941 30 Millionen Reichsmark für den Erwerb von Filmtheatern in Frankreich und den Umbau von Filmtheatern in anderen, vom Reich annektierten Gebieten, ausgegeben haben.

[396] Aufzeichnung von einer Sitzung des Wirtschaftsausschusses der Universum Film AG am 28. Oktober 1941 über das Eindringen in die westeuropäische Filmwirtschaft, abgedruckt in: NESTLER, Europa unterm Hakenkreuz, Bd. 3, Dok. 75, S. 181. BA-KO, R109 III/34, Cautio an Greven, Continental, 17. 12. 1940; ibid. R109 I/2919, Cautio, Winkler an Regierungsrat Masserer, Reichswirtschaftsministerium, Abschrift, 28. 10. 1942.

[397] BA-KO, R109 I/2025, Ufa, Vorläufiger Bericht zu dem Abschluß der Greven-Betriebe in Frankreich und Belgien für das Jahr 1943, 6. 6. 1944. Zusätzlich erhielt er 1,3 Millionen für Ankäufe in Holland; siehe auch KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 394.

[398] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 725, siehe die Liste der angekauften Filmtheater in Paris bis zum November 1940; siehe auch CCDR, L'Emprise allemande, spectacles, S. 9; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 28–31. Zu den günstigen Konditionen dieser Ankäufe siehe BA-KO, R109 I/2025, Ufa, Vorläufiger Bericht zu dem Abschluß der Greven-Betriebe in Frankreich und Belgien für das Jahr 1943, 6. 6. 1944; darin heißt es: „Da Herr Greven schnell handelte, sind diese Theater in der Mehrzahl der Fälle überaus günstig erworben worden“.

cherweise der Wunsch „für den Start französischer Filme der unabhängigen französischen Filmherstellung entsprechende Uraufführungstheater zu sichern"[399]. Zwei dieser Uraufführungstheater waren demnach als Soldatenkinos beschlagnahmt worden, eine Reihe anderer ebenfalls in deutschem Besitz, während auch die Italiener für den Start italienischer Filme Interesse angemeldet hatten. Referatsleiter Diedrich war der Ansicht, bis zu einer späteren Freigabe der Soldatenkinos könnten eventuell zwei einfache Filmtheater zu Uraufführungstheatern gemacht werden[400]. Dieser Vorschlag dürfte allerdings nur ein schwacher Trost für die französischen Filmproduzenten gewesen sein, die ihre neuen Filme praktisch überhaupt nicht mehr *en exclusivité* auf den Markt bringen konnten.

Sicherlich war auch dies mit ein Grund dafür, daß die französischen Behörden versuchten, Greven an dem weiteren Ankauf von Filmtheatern zu hindern. Im Juni 1941 vermerkte das Referat Film, daß es Greven in einigen Fällen nicht gelungen war, Pariser Filmtheater zu erwerben, obwohl er auf die französischen Verhandlungspartner starken Druck ausgeübt hatte. Das Referat vermutete hier eine Verzögerungstaktik der französischen Kommissare, welche die Filmtheater vorläufig verwalteten. Aus sogenannten vertraulichen Äußerungen der Verwalter ging hervor, daß die Regierung in Vichy die Anweisung erteilt hatte, die Verkaufsverhandlungen um vier bis sechs Wochen zu verschleppen, falls die Käufer auftauchten, die nun allmählich als Strohmänner Grevens bekannt waren[401]. Als Gegenmaßnahme entsandte Major Schmidtke ein Schreiben an das COIC, in dem er daran erinnerte, daß die Eröffnung eines Filmtheaters der Genehmigung des Referats bedürfe. In Zukunft sollte die Erlaubnis nur dann erteilt werden, wenn die deutsche Dienststelle noch vor Abschluß der Verkaufsverträge über den Käufer informiert wurde. Jedes bereits in Betrieb befindliche Filmtheater sollte die Genehmigung verlieren, wenn das Referat vor dem Verkauf nicht unterrichtet worden ist. Filmtheater, die nach dem 23. Mai 1940 arisiert wurden, verloren die Genehmigung, falls sich der Verkauf als sogenanntes Scheingeschäft herausstellte. Schmidtke ermahnte das COIC, diese Bestimmungen möglichst schnell den Filmtheaterbesitzern bekannt zu machen. Außerdem wurde dieser Brief in Kopie sämtlichen Staffeln und Außenstellen zugesandt. In dem Anschreiben hierzu heißt es unter anderem: „Die Regelung des anliegenden Schreibens ist daher eine Kampfmaßnahme, die jedoch französischen Stellen und Filmtheater-Besitzern gegenüber nicht als solche bezeichnet werden darf"[402]. Auf diese Weise versuchte das Referat Film, den Verkauf von Filmtheatern an andere französische Käufer als die Strohmänner Grevens zu ver-

[399] BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 29. 8.–5. 9. 1941. Im Gegensatz zu der unabhängigen französischen Filmherstellung liefen die Continental-Filme freilich ohne Probleme in den großen Uraufführungstheatern an.
[400] Ibid.
[401] BA-MA, RW35 221, Tätigkeitsbericht, 19. 6.–24. 6. 1941.
[402] Ibid.

hindern. Doch auch im Juli 1941 berichtete das Referat Film noch von Schwierigkeiten in Hinsicht auf Grevens Kaufpläne. Demnach wehrte sich die französische Seite gegen sogenannte Überfremdung, was laut Referat nicht für die Anzahl sondern die Bedeutung der von Greven angekauften Filmtheater zutraf. Deutsche Beteiligungen, an den Unternehmen ließen die französischen Verhandlungspartner eher zu, in einigen Fällen sogar Mehrheitsbeteiligungen. Dies reichte nach Ansicht des Referats Film aus, „weil hierdurch in jedem Falle die Führung des Theaters und besonders das Spielen deutscher Filme gewährleistet wird"[403].

Die französische Seite war jedoch nur wenig überzeugt von dem Erfolg der eigenen Versuche, eine deutsche Inbesitznahme der französischen Filmindustrie zu verhindern. So befand das Wirtschafts- und Finanzministerium im September 1941 angesichts der Aktivitäten der SOGEC und der Continental: „Il est certain qu'à l'heure actuelle le secteur ‚cinéma' est celui de toute l'économie française où la souveraineté française a pu être le moins bien sauvegardée"[404]. Bereits jetzt sei der Filmtheaterpark der SOGEC der wichtigste in Frankreich. In einem anderen Bericht des Ministeriums heißt es, die französische Filmwirtschaft befinde sich aufgrund der *mainmise* durch die Greven-Gesellschaften in einer schwierigen Situation. Das COIC und der Filmbeauftragte der Vichy-Regierung in Paris hätten zwar versucht, die von Greven anvisierten Filmtheater vorher durch französische Firmen ankaufen zu lassen, doch sei dies nicht gelungen. Es müßten möglichst schnell einige französische Firmen gegründet werden, welche mit der finanziellen Unterstützung des Staates diese Aufgabe übernehmen könnten. Diese Firmen müßten die Filmtheater, die noch übrig seien, oder eventuelle neue Filmtheater ankaufen[405]. Diese Gegenmaßnahmen hinderten Greven letztlich nicht daran, seinen Filmtheaterpark bis Ende 1942 weiter auszubauen. Zeitweise versuchte er sogar, Filmtheater in Algerien zu erwerben[406] und kaufte weiterhin Filmtheater in Paris und Umgebung, seit dem Sommer 1941 auch in der unbesetzten Zone. Im April 1941 waren 23 Filmtheater im Besitz verschiedener Gesellschaften, hinter denen die SOGEC stand[407]. In einem Bericht der Ufa über „Ergebnis und Bilanz der französischen Theaterbetriebe 1942"[408] heißt es, der Erwerb von Filmtheatern durch Greven sei in Frankreich in die-

[403] BA-MA, RW35 222, Tätigkeitsbericht, 18. 7.–25. 7. 1941.
[404] AN, F37 66, Ministère de l'Économie nationale et des Finances, DGRE, Compte rendu hebdomadaire Nr. 22, 12. 9. 1941.
[405] AN, F37 2, Ministère de l'Économie nationale et des Finances, DGRE, J. Terray, Note sur l'industrie du Cinéma, 11. 9. 1941. Zu weiteren Gegenmaßnahmen gegen den Ankauf der Filmtheater siehe auch ibid., J. Terray, Vermerke vom 19. 6., 6. 9. und 8. 9. 1941.
[406] AN, F37 66, Ministère de l'Économie nationale et des Finances, DGRE, Compte rendu hebdomadaire Nr. 22, 12. 9. 1941.
[407] Eine genaue Auflistung dieser Firmen liefert DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 729.
[408] R109 I/2025, Ufa, Ergebnis und Bilanz der französischen Theaterbetriebe 1942, ohne Datum.

sem Jahr zu einem Abschluß gekommen. Im Ergebnis standen der deutschen Filmwirtschaft 37 Filmtheater in Frankreich zur Verfügung, davon lagen allein 15 in Paris, die übrigen 22 Filmtheater waren auf weitere 10 Städte verteilt. Die in der ZNO gelegenen Filmtheater ließ Greven bis zur Besetzung ganz Frankreichs durch ein Büro in Marseille führen. Das Resümee der Ufa lautete: „Die deutsche Filmwirtschaft hat selbstverständlich die Theaterkette in Frankreich nicht aus wirtschaftlichem Selbstzweck durch Herrn Greven erwerben lassen, sondern um dem deutschen Film den gebührenden Einfluß in der französischen Filmwirtschaft zu verschaffen"[409]. Daß dieses Ziel jedoch noch keineswegs erreicht war, zeigen die in dem Bericht ebenfalls angeführten Einnahmen durch deutsche Filme, die weit hinter denen der französischen lagen, worauf in den Ausführungen zur deutschen Filmexportpolitik noch näher eingegangen werden soll[410]. 1942 wurden nahezu alle angekauften Theater von der SOGEC allein übernommen[411]. Grevens Imperium umfaßte von filmtechnischen Firmen einmal abgesehen, mit der Continental, den Exklusivrechten für Ateliers und dem umfangreichen Filmtheaterpark alle wichtigen Branchen der Filmindustrie[412].

Auch im Bereich der filmtechnischen Industrie kann von einer *mainmise allemande* gesprochen werden. Zuständig war hierfür seit dem 15. Oktober 1940 in Zusammenarbeit mit dem Referat Film Dr. Hofer als Deutscher Beauftragter für die filmtechnischen Betriebe im besetzten französischen Gebiet. Neben der Zuteilung von Rohstoffen war dieser auch für die Überwachung von 87 französischen Betrieben – beispielsweise von Geräteherstellern und Rohfilmproduzenten – zuständig. Die Firmen erhielten von ihm grundsätzlich nur dann eine Produktionserlaubnis, wenn sie deutsche Fertigungsaufträge für Rüstungsgüter akzeptierten, Aktienanteile an deutsche Firmen verkauften oder aber filmtechnische Geräte für die deutsche Filmindustrie produzierten[413]. In seinem Jahresbericht Ende 1941 betont Hofer, daß es ihm in allen Fällen gelungen ist, für die filmischen Unternehmungen der Propaganda Abteilung, des OKW/WPr und vieler anderer Stellen im Deutschen

[409] Ibid.

[410] Siehe Kapitel III. 2.1. der vorliegenden Untersuchung.

[411] R109 I/2025, SOGEC, Gewinn- und Verlustrechnung per 31. Dezember 1942; siehe Anlage 2, die Aufstellung der Theater und Theaterergebnisse 1942.

[412] Einen Überblick zu den Greven-Gesellschaften siehe in BA-KO, R109 I/2029, Greven, Vorläufiger Abschlußbericht, Lehnamühle in Thüringen, 30. 12. 1944; ibid. R109 I/2721, Ufa, Verzeichnis des Treugutes zum Stande vom 15. 1. 1944; demnach hielt Greven als Treuhänder einen Anteil von 199980000 Francs des Stammkapitals der Continental, seine Mitarbeiter Bauermeister und von Eicke hielten jeweils 10000 Francs; insgesamt waren es 200000000 Francs; ein französischer Rechtsanwalt namens Dairaines hielt treuhänderisch im Auftrag Grevens ein Stammkapitel von 13420000 Francs für vier weitere Gesellschaften, darunter die SOGEC mit 570000 Francs. Hinzu kamen unter anderem beispielsweise noch Aktien-, Obligationen- und Forderungsmajoritäten der Cineac S.A. in Athen; insgesamt belief sich das Treugut Grevens auf 250556653,40 Francs.

[413] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 32.

Reich die notwendigen technischen Mittel von Frankreich aus bereitzustellen: „Der deutschen Filmindustrie, einschließlich der Filmvorhaben der Wehrmachtsteile, entstand gegenüber den Normalverhältnissen in Frankreich, im abgelaufenen Jahr ein Vorteil von insgesamt etwa 20 Millionen Franken, im Vergleich zur entsprechenden französischen Industrie“[414]. Hauptzweck von Hofers Tätigkeit war vor allem die Koordinierung und Kontrolle einer größtmöglichen wirtschaftlichen Ausnutzung der französischen filmtechnischen Industrie zugunsten der deutschen Filmindustrie, die im Laufe des Krieges mehr und mehr mit der Herstellung von Rüstungsgütern beschäftigt war. So wurden erst in den Jahren 1943 und 1944 vermehrt technische Einrichtungen für die deutsche Filmindustrie in Frankreich erworben oder beschlagnahmt. Hierfür richtete man eine Außenstelle der Berliner Filmtechnischen Zentralstelle in Paris ein[415]. Hofer formulierte seine Aufgaben folgendermaßen:

- Bereitstellung der notwendigen Rohfilmmengen und Chemikalien für den deutschen und französischen Bedarf, insbesondere während des kommenden Winters [...]
- Begünstigung der deutschen Filmunternehmen in Paris in der Beschaffung von filmtechnischen Geräten zum Zweck der Propaganda in Frankreich [...]
- Ausrichtung der bisher stark nach Amerika orientierten Filmtechnik auf deutsche Vorbilder und Anbahnungen dauerhafter, guter Beziehungen.

Alle diese Aufgaben sind bereits in Angriff genommen[416].

Tatsächlich können die von Hofer genannten Aufgaben als wesentliche Grundsätze der in diesem Bereich verfolgten Politik der Besatzungsmacht gesehen werden. Wie sich die sogenannte Bereitstellung von Rohfilm für den deutschen bzw. französischen Bedarf in der Praxis gestaltete, zeigt eine Aufstellung Hofers vom Oktober 1941. Sein Ziel war es, den Mangel an Rohfilm in Deutschland bestmöglich zu beheben. Hofer legte in dieser Auflistung die Rohfilmproduktion der französischen Firma Kodak-Pathé so fest, daß im kommenden Jahr 3 050 000 Meter Rohfilm an deutsche Firmen ausgeliefert werden mußten. Lediglich 850 000 Meter Rohfilm waren für den französischen Bedarf bestimmt[417]. Die Kontingentierung an Rohfilm begrenzte die Möglichkeiten der französischen Filmproduktion erheblich. Gegen Ende des

414 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 7. 11.–14. 11. 1941; Jahresmeldung des Deutschen Beauftragten für die filmtechnischen Betriebe im besetzten französischen Gebiet, Dr. Hofer.

415 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 723. Zu dem Komplex der Beschlagnahmungen und Ankäufe im Bereich der filmtechnischen Industrie sowie zur Tätigkeit Hofers läßt sich in den Tätigkeitsberichten des Referats Film eine Fülle von Material finden. In den folgenden Ausführungen soll dieser Themenbereich jedoch nur überblicksartig umrissen werden, zumal es sich hier vor allem auch um die Durchsetzung wirtschaftlicher Interessen der Besatzungsmacht gehandelt hat.

416 Jahresmeldung des Deutschen Beauftragten für die filmtechnischen Betriebe im besetzten französischen Gebiet, Dr. Hofer, abgedruckt in: BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 7. 11.–14. 11. 1941.

417 Ibid. Tätigkeitsberichte, 17. 10.–24. 10. 1941; 13. 6.–20. 6. 1942.

Jahres 1942 wurde ein Teil der Aufgaben Hofers von der Filmprüfstelle der Propaganda Abteilung übernommen, weil sein Posten aufgelöst wurde[418].

Mit der von Hofer genannten Ausrichtung der filmtechnischen Ausrüstung französischer Ateliers auf deutsche Vorbilder, zielten die Besatzer langfristig auf eine wirtschaftliche Verflechtung von deutscher und französischer Filmindustrie ab, um letztere auch nach dem Kriege ökonomisch weiterhin beherrschen zu können. Kurzfristig hatte eine wirtschaftliche Kollaboration freilich den Zweck, die französische Filmindustrie zugunsten der deutschen ausnutzen zu können. In einem Bericht des Referats Film vom April 1941 werden unterschiedliche Filmstudios und Kopierwerke angeführt, die bereit waren, ihre meist amerikanischen Tonfilm-Aufnahme-Apparaturen durch deutsche zu ersetzen. Abschließend heißt es, mehrere französische Ateliers zeigten eine ernste Absicht, sich in Zukunft allein auf die deutsche Technik einzustellen. Diese Ateliers machten jedoch auch deutlich, daß sie im Gegenzug eine Bevorzugung erwarteten, wenn es um die Vergabe von Aufträgen deutscher Filmfirmen ging[419]. Die französischen Firmen, die in eine Umrüstung ihrer Anlagen einwilligten, waren demnach deshalb so kooperativ, weil sie sich von einer Zusammenarbeit mit deutschen Firmen in Zukunft Vorteile versprachen. Freilich entstand diese Kooperation nicht ohne Zwang oder Druck durch die Besatzungsmacht. Immerhin hielt der MBF mit der Verteilung von Rohstoffen und der Kontingentierung von Elektrizität ganz erhebliche Druckmittel in der Hand, so daß ein Großteil der französischen Filmindustrie zu einer wirtschaftlichen Kollaboration bereit war[420].

Die Kontingentierung von Rohstoffen und die Ausfuhrerlaubnis der in Frankreich hergestellten filmtechnischen Geräte wurden außerdem als Druckmittel benutzt, um eine Konzentration der Filmherstellung und deren vollständige Rückführung nach Paris zu erreichen; etliche ehemalige Pariser Filmproduzenten waren nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in die ZNO geflüchtet und dort weiterhin tätig gewesen. Eine Politik der Konzentration der Filmproduktion in Paris sollte mit Hilfe des COIC verwirklicht werden. Im Oktober 1941 berichtete das Referat Film: „Es wird versucht über die zuständigen französischen Stellen eine Konzentration der Filmherstellungsunternehmen des unbesetzten Gebietes und deren Umsiedlung nach Paris herbeizuführen"[421]. Die Besatzungsmacht konnte dann über die Genehmigung der Produktionsfirmen in der ZNO auch diese umgesiedelten

[418] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 21. 11.–28. 11. 1942.

[419] Ibid. RW35 220, Tätigkeitsbericht, 3. 4.–10. 4. 1941.

[420] Siehe dazu BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 153–166; zum Verhalten der Vertreter der Industrie während der Okkupation siehe allg. bei BURRIN, La France, S. 233–266.

[421] BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 17. 10.–24. 10. 1941, Schreiben des Ref. Film, Prop. Abt., an RMVP vom 20. 10. 1941. Zu dieser Politik siehe auch die Tätigkeitsberichte, RW35 222, 8. 8.–15. 8. 1941; RW35 223, 22. 8.–29. 8. 1941; 3. 10.–10. 10. 1941.

Firmen kontrollieren. Zur Durchsetzung dieses Zieles sperrte das Referat Film die Ausfuhr filmtechnischen Geräts und die Lieferung von Rohfilm in das unbesetzte französische Gebiet[422]. Noch vor der Besetzung ganz Frankreichs im November 1941 wurde auf diese Weise von den Besatzern also versucht, auch die Filmwirtschaft der ZNO unter Kontrolle zu bringen[423].

Neben der Kontingentierung von Rohstoffen und einer ökonomischen Kollaboration zugunsten der deutschen Filmindustrie war auch der sogenannte Abzug französischer Arbeitskräfte vor allem in den letzten beiden Kriegsjahren ausschlaggebend für die schwierige Lage der französischen Filmindustrie. Wie in sämtlichen anderen Branchen der Wirtschaft wurden auch in der Filmindustrie im Rahmen des Service du travail obligatoire (STO) insbesondere seit dem Frühjahr/Sommer 1942 mehr und mehr französische Arbeiter zum Arbeitseinsatz nach Deutschland zwangsverpflichtet. Oft wurden sie dort ebenfalls in der Filmindustrie eingesetzt. Teilweise mußten sogar ganze Filmfirmen in Frankreich geschlossen werden, einer Konzentration wurde auf diese Weise Vorschub geleistet, was eine bessere Kontrolle durch die Besatzer gewährleisten sollte[424]. Ende September 1942 entsandte das RMVP einen Mitarbeiter namens Dr. Keil nach Paris, welcher sich um die sogenannte Vermittlung französischer Arbeitskräfte für die deutsche Filmindustrie bemühen sollte; Keil hatte sogar vor, geschlossene Atelierbetriebe nach Deutschland gleichsam zu überführen. Die Filmprüfstelle war von diesem Vorhaben Keils keineswegs begeistert:

> Es wurde in Übereinstimmung mit der Deutschen Botschaft dahin beschieden, daß mindestens aus militärischen Gründen ein unverzichtbares Interesse an der Aufrechterhaltung der französischen Produktion und der Versorgung der Filmtheater Frankreichs mit französischen Filmen besteht. Im Hinblick auf die Dauer des Krieges und die Besatzung gegebene Lage Frankreichs bleiben die Filmtheater Frankreichs eines der wichtigsten Mittel der Unterhaltung und Ablenkung des französischen Volkes[425].

In dem Bericht heißt es weiter, man beabsichtige deshalb, nur kleinere Betriebe stillzulegen. Demnach setzten sich die deutschen Dienststellen in Paris für die Aufrechterhaltung der französischen Filmproduktion ein, während von Berlin aus vor allem die Interessen der deutschen Filmindustrie Vorrang hatten. Diese Beobachtung läßt sich auch für den seit Ende 1942 verstärkten Abzug von Rohfilm aus Frankreich bestätigen[426]. Im Oktober 1942 meldete die Filmprüfstelle trotzdem die Schließung von sieben weiteren filmtechnischen Firmen: „Durch diese Aktion werden wieder 250 hochqualifizierte

[422] Ibid.

[423] Zur sukzessiven deutschen Kontrolle der Filmwirtschaft im gesamten französischen Gebiet siehe beispielsweise BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsberichte, 10. 10.–17. 10. 1941; RW35 225, 18. 4.–25. 4. 1942.

[424] BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsberichte, 6. 6.–12. 6. 1942; 10. 7. 1942. Zum STO siehe beispielsweise MICHEL, Paris allemand, S. 175–205.

[425] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 27. 9.–3. 10. 1942.

[426] BA-MA, RW35 226, Gr.Film, Tätigkeitsberichte, 1.6.–6.6.1942; RW35 227, Filmprüfstelle, 13. 3.–20. 3. 1943.

Fachkräfte für Arbeitseinsatz nach Deutschland frei werden. Die Zahl der stillgelegten Betriebe erhöht sich somit auf 20"[427]. Einen Monat später wird berichtet, in der darauffolgenden Woche würden etwa 300 französische Arbeiter aus filmtechnischen Betrieben nach Deutschland gesandt, da die „Durchkämmung der Studios und Kopieranstalten"[428] nach Arbeitskräften weitere Fortschritte gemacht habe. Für den französischen Bedarf bleibe nur noch ein sogenannter Restarbeiterstamm von etwa 60 Prozent übrig. Dementsprechend werde die Filmproduktion in Frankreich in Zukunft stark gehemmt werden. Tatsächlich wurde unter diesen Umständen die Herstellung französischer Filme gegen Ende der Besatzungszeit praktisch lahmgelegt.

Der Theaterbetrieb dagegen, der allgemein weit weniger als die Filmindustrie von der Zuteilung etwa von Rohstoffen und Materialien abhängig war, konnte im besetzten Paris trotz der immer strikter werdenden Kontingentierung von Elektrizität weitgehend aufrechterhalten werden. Die Schauspielerin Colette Brossart erinnert sich:

Les théâtres n'ont jamais aussi bien marché à Paris. Quelques fois on était obligé de fermer, parce qu'on était contingenté en électricité. Il y avait des mois ou on avait le droit à tant de kilowatts d'électricité et on a été obligé de finir les représentations avec des bougies. Il y avait des théâtres qui pouvaient ouvrir leur plafond et on jouait à la lumière du jour. Puis, moi j'ai joué dans un théâtre très riche, parce que c'était un théâtre qui était tenu par des gens qui avaient beaucoup collaboré avec les Allemands et qui avaient de l'argent. Alors, on avait des cyclistes qui pédalaient à côté de nous, pendant qu'on était sur scène, pour faire de la lumière. Quand la lumière baissait on disait: „Plus vite, pédalez plus vite!" C'était en pleine année 43, les théâtres riches avaient des cyclistes, les théâtres pauvres avait fait casser le toit et on jouait à la lumière du jour. On avait très froid. Rien n'était facile[429].

Laut einem Bericht des Theaterreferats über den Monat Juni 1944 konnten zu diesem Zeitpunkt nur die Staatstheater wie die Comédie-Française, Odéon, Palais de Chaillot und die Pariser Oper die ohnehin schon kontingentierte Menge an Strom für tägliche Aufführungen erhalten; den privaten Theatern waren mit geringeren Zuteilungen an Elektrizität nur Aufführungen am Wochenende möglich. In dem genannten Bericht heißt es anerkennend: „Die große Begabung der Franzosen, Schwierigkeiten zu überwinden, macht sich in der Zunutzemachung des Tageslichts durch Spiegelreflexe für die Bühnenbeleuchtung bemerkbar; 12 Theater haben auf diese Weise die Möglichkeit, tägliche Aufführungen zu veranstalten"[430]. Gegen Ende der Besatzungszeit wurden außerdem etliche Pariser Lichtspielhäuser wegen des Mangels an Strom zu Theatern umfunktioniert, indem man die Dächer zum Teil öffnete und bei Tageslicht dort Theater spielte, wo vorher Filme gezeigt worden waren. Im Juli 1944 schränkte der MBF die Zuteilungen an Elektrizität erneut ein, so daß fast nur noch am Tage Aufführungen stattfanden.

[427] BA-MA, RW35 227, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1942
[428] Ibid. Tätigkeitsbericht, 21. 11.–28. 11. 1942.
[429] Interview mit Colette Brossart und Ehemann Robert Dhéry, 26. 4. 1992, Paris.
[430] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat Juni 1944.

Nach Angaben des Theaterreferats spielten zu diesem Zeitpunkt von den 40 privaten Theatern noch 28; man versuche, diesen Mangel so gut als möglich mit Holzgasmotoren, Kerzen und Öllampen auszugleichen[431]. Freilich mangelte es beim Theater auch an Materialien zur Herstellung von Kostümen oder Bühnenbildern, doch behalf man sich dort unter anderem mit der Umänderung alter Dekorationen. Außerdem sollen Bühnenbilder mit schwarzen Tüchern gestaltet worden sein, welche die Theater regelmäßig von Bestattungsunternehmen anmieteten. So meint Colette Brossart zu den Theaterdekorationen der Okkupation:

C'était un peu du bricolage. C'est-à-dire qu'on prenait un vieux canapé d'une autre pièce, on mettait un autre tissu dessus et puis, c'était complètement bricolé. La Comédie-Française et l'Opéra avaient leur stock de vieux décors, mais les pièces nouvelles n'étaient pas riches du tout. Jean Anouilh quand il a monté Antigone à l'Atelier, les décors, c'étaient uniquement des rideaux noirs qu'on louait. D'ailleurs on jouait beaucoup dans des décors de rideaux noirs. C'était très à la mode, parce qu'on les louait aux entreprises de pompes funèbres. C'était une époque où les gens riches se faisaient enterrer en mettant pleins de rideaux noirs dans toute l'église, c'était très beau. La plus grande entreprise de pompes funèbres à Paris s'appelait Borniolles et c'est pour ça qu'on appelait ces rideaux noirs des Borniolles[432].

In den vorangegangen Ausführungen ist deutlich geworden, daß die rasseideologisch begründete „Säuberung" des kulturellen Lebens auch den Nebeneffekt einer gleichsam mühelosen Inbesitznahme von Teilen der französischen Filmindustrie durch die Besatzungsmacht hatte – trotz der Gegenmaßnahmen französischer Stellen. Alfred Greven betrieb mit Hilfe von Strohmännern und unter dem Deckmantel der SOGEC eine rigorose Ankaufspolitik, die wiederum das Referat Film der Propaganda Abteilung mit gezielten Maßnahmen zu flankieren wußte. Mit dem Filmtheaterpark der SOGEC und der unter bevorzugten Bedingungen arbeitenden Continental Films hielt Greven wesentliche Bereiche der französischen Filmwirtschaft in den Händen. Durch diese Politik sollte langfristig der Vertrieb deutscher Filme in Frankreich und somit deutsche Kulturpropaganda gewährleistet sein. Außerdem verfolgten die Besatzer kurzfristig durch den Abzug von Rohstoffen, Rohfilm, Filmgeräten und Arbeitskräften eine Ausnutzung der filmtechnischen Industrie zugunsten der deutschen. Tendenziell versuchten die deutschen Dienststellen vor Ort, eine zu starke Ausbeutung der französischen Filmindustrie dann zu verhindern, wenn sie die Aufrechterhaltung des Filmbetriebes gefährdet sahen. Von Berlin aus verfolgte das RMVP hier eine rücksichtslosere Politik, die vorwiegend an den Interessen der deutschen Filmwirtschaft ausgerichtet war. Langfristig wollte die Besatzungsmacht zudem eine wirtschaftliche Verflechtung der deutschen und französischen Filmindustrie erreichen, mit dem Ziel der langfristigen Ausnutzung, Kontrolle und Beherrschung der letzteren.

431 Ibid. Bericht über den Monat Juli 1944.
432 Interview mit Colette Brossart und Ehemann Robert Dhéry, 26. 4. 1992, Paris.

Weniger beherrschen als vor allem kontrollieren wollten die Besatzer die französische kulturelle Aktivität. Eine wichtige Maßnahme stellte hier die Zensur dar. Eine Theater- und Filmzensur konnte im besetzten Paris grundsätzlich auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden. So existierte beispielsweise eine Selbstzensur der Künstler, die ein Interesse daran hatten, daß ihr Filmentwurf oder Theaterstück produziert bzw. gespielt wurde und die mitunter ihr Manuskript schon den Umständen entsprechend verfaßten[433]. Ferner konnten französische Theaterdirektoren, Regisseure oder Filmproduzenten eine Art von Zensur ausüben, indem sie bestimmte Stoffe bevorzugten und andere aus ihrer Auswahl ausschlossen. Auch Zeitungskritiken oder allgemein die öffentliche Meinung konnten eine gewisse Zensurfunktion haben[434]. Auf diese Formen der Zensur soll im folgenden nicht näher eingegangen werden, da es für eine Darstellung deutscher Kulturpolitik sinnvoll ist, vor allem die Ebene der offiziellen, staatlichen Zensur zu untersuchen. Vor allem für die Besatzungsmacht war die Zensur ein wesentliches Kontrollinstrument der kulturellen Aktivität, doch bediente sich auch die französische Seite einer eigenen Zensur. In der Darstellung der französischen Zensur werden insbesondere Konflikte zwischen den deutschen Dienststellen einerseits und den französischen staatlichen und kirchlichen Institutionen andererseits von Interesse sein.

2.4. Kontrolle und Marktbereinigung durch deutsche Zensoren

Für die deutsche Film- und Theaterzensur im besetzten Gebiet war offiziell allein der MBF zuständig[435]; sie gehörte, von einer geringfügigen Ausnahme abgesehen, zu keinem Zeitpunkt der Besatzung zu den Aufgabenbereichen der Deutschen Botschaft[436]. Beim Theaterreferat wurden in einer Vorzensur, die Texte der Theaterstücke, die ein Direktor aufzuführen gedachte, in zwei Exemplaren[437] eingereicht und von den Referenten überprüft[438]. Zensor war

[433] Denis PESCHANSKI, Une politique de la censure?, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 79; GARÇON, De Blum, S. 169. Ein Beispiel für diese Selbstzensur siehe in den Memoiren von L'HERBIER, La Tête, S. 284.

[434] Siehe dazu beispielsweise für den Bereich des Filmes die Ausführungen von GARÇON, De Blum, S. 40–42.

[435] Nach der Verordnung über die Zulassung von Filmen zur öffentlichen Vorführung vom 9. September 1940, (Vobif Nr. 7, 16. 9. 1940) war allein der Militärbefehlshaber Frankreich für die Zulassung von Filmen im besetzten Gebiet zuständig; die Prüfung erstreckte sich ebenfalls auf das Reklamematerial zu den Filmen.

[436] Eine Ausnahme bildete das Théâtre du Grand Palais, das zum Aufgabenbereich der Deutschen Botschaft gehörte und nicht der Zensur der Staffel unterlag; siehe AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht vom 31. 7. 1942.

[437] Ibid. Tätigkeitsbericht der Gruppe IV: Kultur, Arbeitsgebiet Theater, ohne Datum. (vermutl. Oktober 1940)

[438] Zur Theaterzensur siehe auch Ingrid GALSTER, Organisation et tâches de la censure théâtrale allemande à Paris sous l'Occupation, in: Actes du Colloque de Reims (1981), La Littérature française sous l'Occupation, Reims 1989, S. 253–265; DIES., Le Théâtre

zunächst Referent Baumann, dann sein Nachfolger Frank und schließlich Goldmann. Für eine Person war der tägliche Arbeitsanfall sehr umfangreich. In einem Bericht vom Sommer 1942 heißt es, bei dreißig Pariser Theatern, Tourneen und sonstigen Aufführungen, ohne die Wiederaufnahmen einzurechnen, müßten monatlich durchschnittlich 50 Stücke, etwa zwei pro Tag, gelesen und geprüft werden[439]. In Anbetracht dieser Menge an Stücken, zu denen noch die Texte im Bereich Artistik und Musik hinzuzurechnen sind, ist es eher unwahrscheinlich, daß die Manuskripte abgesehen vom jeweiligen Referenten stets auch von dessen Vorgesetzten, dem Leiter der Gruppe Kultur, Leutnant Lucht, noch einmal überprüft wurden. Nur in Zweifelsfällen fertigte der Referent Berichte für Lucht oder Kommandeur Schmidtke an[440]. Seit Juni 1942 durften die Manuskripte nicht mehr direkt beim Theaterreferat, sondern nur noch über den COES eingereicht werden. Auf diese Weise sollte eine bessere Kontrolle gewährleistet werden, weil einige Theatergruppen Vorstellungen gegeben hatten, die nicht vorher zensiert worden waren[441]. Die französische Berufsorganisation diente gleichsam als Filter, sollte die Arbeit der deutschen Dienststellen entlasten und gegebenenfalls als Sündenbock für deutsche Zensurbestimmungen fungieren.

Auch im Bereich des Filmes wurden die Anträge für die Herstellung von Filmen über die Berufsorganisation, das COIC, beim Referat Film eingereicht[442]. Jedem Antrag zur Filmherstellung mußte auch eine *synopsis*, d.h. ein Exposé zur Handlung des Films, beigefügt werden. In der Regel hatte der Filmproduzent also schon vor der Beantragung seines Vorhabens Geld investiert, während ein Theaterdirektor nur den Text des Stückes einzureichen hatte. Über die Zulassung zur Herstellung eines Filmes bestimmte dann die

de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques, Tübingen/Paris, 1986, S. 72–86; ADDED, Le Théâtre, S. 98–101, 109, 125, 128; PESCHANSKI, Une politique, S. 63–69; THALMANN, La Mise au pas, S. 181.

[439] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeit des Referats Theater, ohne Datum. (vermutl. Juli 1942) Im Juni 1943 heißt es, das Referat prüfe monatlich um die 60 Stücke. Etwa 10 Prozent würden „der Ablehnung verfallen", außerdem seien im Monat etwa 50 Wohltätigkeitsveranstaltungen, Laien-Aufführungen und Konferenzen zu zensieren (AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult., Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, 12. 6.1943). In einem weiteren Bericht des Referats vom 6. 7. 1943 heißt es unter anderem, es gebe pro Woche etwa 3–4 Premieren in Paris.

[440] Das Referat Artistik der Gruppe Kultur mußte sämtliche Texte der Sketche und Chansons der zahlreichen Pariser Cabarets und Varietés vorzensieren; es handelte sich hier um monatlich 750 Programme im Bereich der Artistik und 150 Programme in dem der Musik; siehe AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult, Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, 12. 6. 1943.

[441] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht vom 1.–30. 6. 1942.

[442] Zur Filmzensur siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 90–103; EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 153–157; GARÇON, De Blum, S. 39–42; THALMANN, La Mise aus pas, S. 187–191. Übrigens existierte ferner eine „inoffizielle" Zensur des COIC, weil diese Berufsorganisation bei der Prüfung der Filmentwürfe über staatliche Subventionen entschied, doch soll hierauf nicht näher eingegangen werden (BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 84).

Untergruppe Filmherstellung und -verleih des Referats Film. Die Kriterien hierfür waren nicht nur inhaltlicher Art sondern das Filmvorhaben wurde insbesondere auch auf wirtschaftliche Aspekte hin geprüft. Ferner waren fast sämtliche Vorgänge der Herstellung des Filmes durch erneute Genehmigungen kontrollierbar[443]. So wollte das Referat Film die Herstellung des Filmes „Papa" nur dann genehmigen, wenn die betreffende Produktionsfirma, Les Films Fernand Rivers ihre Tochterfirma Les Moulins d'Or auflösen würde. Die von deutscher Seite verfolgte Politik einer Konzentration der französischen Filmunternehmen wurde hier mit Hilfe der Genehmigung zur Herstellung von Filmen durchgesetzt[444]. Die Filmprüfstelle zensierte schließlich den fertigen Film, den sie mit und ohne Schnitte zulassen oder auch gänzlich verbieten konnte[445]. Aus den Akten des Referats gehen die Namen der Zensoren der Filmprüfstelle nicht näher hervor; als Leiter der Filmprüfstelle wird zunächst Hauptmann Anton Koegl genannt, der am 15. Mai 1942 in die Propaganda Ersatzabteilung Potsdam versetzt wurde. Sein Nachfolger wurde Leutnant Dr. Derichsweiler[446]. Geprüft wurden aber nicht nur die neueren Filme, die während der Besatzungszeit gedreht wurden, sondern auch Filme der älteren Produktion. So hatte die Filmprüfstelle Ende Mai 1941 bereits insgesamt 4261 Filme zensiert, Anfang September waren es 4950, Mitte Oktober 5231, Ende Januar 1942 5918 und Anfang Februar 6047 Filme[447]. In Zweifelsfällen wurden sie Schmidtke oder Diedrich zur Entscheidung vorge-

[443] BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 2. 5.–9. 5. 1942; siehe darin die Bedingungen für die Filmherstellung für die Produktion 1942–43. Beispielsweise mußte der Sitz der Produktionsfirma in Paris sein, gedreht werden durfte nur in den vom MBF genehmigten Ateliers; Außenaufnahmen bedurften einer speziellen Genehmigung und vierzehn Tage vor Drehbeginn mußte ein genauer Finanzierungsplan von der Gruppe Film genehmigt werden; erst dann wurde aus einer vorläufigen Genehmigung zur Herstellung eines Filmes eine endgültige. Ferner mußten sämtliche Mitwirkende des Filmes eine Arbeitsgenehmigung durch den MBF besitzen und jeder Verleih- oder Verkaufsvertrag für den Film mußte vor dem Abschluß der Gruppe Film vorgelegt werden. Freilich bedurfte auch die Ausfuhr der Filme der Genehmigung der Propaganda Abteilung.

[444] BA-MA, RW35 223, Tätigkeitsbericht, 19. 9.–26. 9. 1941.

[445] Auf Initiative Diedrichs erging zur Sicherung einer ordnungsgemäßen Filmprüfung am 23. Oktober 1941 von Kommandeur Schmidtke ein Befehl, der genau festschrieb, welche Personen bei einer Filmprüfung anwesend sein durften; der Kommandeur mit Adjutant, Offiziere Z.B.V., Referatsleiter Aktivpropaganda, Staffelführer Paris, Zensuroffiziere der Filmprüfstelle, Vertreter der Deutschen Botschaft, Sekretärin der Filmprüfstelle, Referatsleiter Film und – oder Vertreter, Leiter der Untergruppe Herstellung und Verleih (BA-MA, RW35 224, Tätigkeitsbericht, 17. 10.–24. 10. 1941). Offiziere Z.B.V. bedeutet: Offiziere zur besonderen Verwendung.

[446] BA-MA, RW35 226, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 15. 5.–23. 5. 1942.

[447] In jedem Tätigkeitsbericht des Referats Film finden sich Angaben zur Anzahl der bisher zensierten Filme sowie der verbotenen und zugelassenen Filme. Bei den letzteren Angaben sind die Filme getrennt nach Nationalitäten und nach Spieldauer aufgeführt. Zu den im Text genannten Zahlen siehe folgende Tätigkeitsberichte 29. 8.–5. 9. 1941; 12. 9.–19. 9. 1941; 10. 10.–17. 10. 1941; 7. 11.–14. 11. 1941; 24. 1.–31. 1. 1942; 30. 1.–6. 2. 1942 (BA-MA, RW35 222–226).

führt[448]. In den Akten des Referats läßt sich zumindest ein Beispiel für eine direkte Einmischung Goebbels finden. So wurde der italienische Film „Alkazar" auf dessen Wunsch im Mai 1942 für Frankreich verboten[449].

Eine Nachzensur war im Bereich des Filmes im Gegensatz zu dem des Theaters nicht notwendig. Filme sind gleichsam in einmaliger Inszenierung auf Zelluloid gebannt und werden in der Regel vor der Vorführung in den Filmtheatern nicht mehr verändert. Trotzdem besuchten die Angehörigen des Referats Film, häufig sogar Diedrich selbst, die Filmvorstellungen, um die Reaktionen des Publikums, insbesondere auch auf die Wochenschau und die deutschen Filme, zu beobachten. Zur Kontrolle der Aufführungen von Theaterstücken besuchte der Theaterreferent regelmäßig Premieren oder Generalproben. Im Juni 1943 beklagte die Gruppe Kultur ihren Personalmangel und berichtete von Zensurverstößen in den Theatern, vor allem im Bereich der Artistik. Besonders Chansonniers, Komiker und Conferenciers unterlägen der „Verführung, aus der Situation heraus oder auf Zuruf vom Programm abzuweichen und aktuell zu polemisieren"[450]. Zudem müsse allerdings auch bei ernsten Darbietungen immer damit gerechnet werden, „daß durch die Regie oder die Persönlichkeit des Künstlers Wirkungen entstehen, die bei der Textzensur nicht vorauszusehen waren"[451]. Bei drei bis vier Premieren pro Woche zuzüglich der Wiederaufnahmen war die sogenannte Gegenzensur für den Theaterreferenten allein ein kaum zu bewältigender Aufwand[452]. Deswegen wurden auch andere Angehörige der Staffel und der Abteilung zur Nachzensur eingesetzt[453]. In den Quellen lassen sich beispielsweise Hauptmann Dr. Schöneich und Prof. Dr. Blümel als Zensoren finden. In besonders strittigen Einzelfällen besuchte auch der Vorgesetzte Lucht einzelne Vorstellungen[454].

[448] BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht 25. 6.–1. 7. 1941. Es ging hier um den französischen Film „Le Duel", der einen religiösen Inhalt besaß. Der Film wurde schließlich nicht verboten.

[449] BA-MA, RW35 226, Gr. Film, Tätigkeitsbericht, 15. 5.–23. 5. 1942.

[450] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult., Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, 12. 6. 1943.

[451] Ibid.

[452] Ibid. Bericht vom 6. 7. 1943.

[453] Es lassen sich Hauptmann Dr. Schöneich und Prof. Dr. Blümel als Zensoren finden: AN, AJ40 1002–4a, Hauptmann Dr. Schöneich über die Premiere „Les Dieux de la nuit" am 7. 4. 1942 im Théâtre Hébertot, 8. 4. 1942; AN, AJ40 1002–7, Dr. Schöneich, Bericht über die Premiere des „Don Carlos" im Odéon am 11. 4. 1942, 13. 4. 1942. Prof. Dr. Blümel war bei der Premiere des Stückes „La Machine à écrire" von Cocteau, im Théatre Hébertot; AN, AJ40 1002–4a, Prop.St., Gr.Kult.Th., Baumann, Aktennotiz vom 2. 5. 1941. Siehe auch AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult., Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, 12. 6. 1943; darin wird ausdrücklich betont, jedes Referat (Musik, Artistik, Theater) sei nur mit einem Fachreferenten besetzt. Da Blümel und Schöneich auch nicht als Hilfskräfte in den Akten des Theaterreferats erwähnt sind, waren sie vermutlich keine ständigen Mitarbeiter dieses Referats.

[454] Im Falle der Aufführung des Stückes „La Machine à écrire" besuchte Lucht eine der

Die französischen Berufsorganisationen filterten also sowohl die Filme als auch die Theaterstücke zunächst vor, die im Anschluß daran zweifach von deutscher Seite zensiert wurden. Die Zensur stellte ein wesentliches Instrument der deutschen Besatzer zur Kontrolle der französischen Theateraufführungen und Filme dar, doch nach welchen inhaltlichen Kriterien richtete sich die deutsche Zensur und inwiefern existierten hier offizielle Richtlinien? Die Propaganda Abteilung erhielt ihre Weisungen vom RMVP in Berlin. Dieses bestimmte beispielsweise im Juli 1941, daß sämtliche französischen Filme fortan auch daraufhin geprüft werden sollten, ob sie für die Jugend freigegeben werden könnten[455]. Welche Filme nach Meinung des RMVP oder des Referats Film jugendfrei waren, geht aus den Akten nicht hervor[456]. Ebenso verhält es sich mit den übrigen Grundsätzen zur Zensur, die nur sehr allgemein formuliert waren. Die engeren Kriterien müssen vorwiegend aus den getroffenen Zensurentscheiden hergeleitet werden[457].

Ein wesentliches Merkmal der deutschen Zensur war ihre Beschränkung auf den politischen Bereich. In einem Bericht zu den Ergebnissen der Arbeitstagung der Kulturreferenten der Propaganda Staffeln Frankreich vom 24. Mai 1941 heißt es, die Zensur solle nur prüfen, ob Werke politisch für die Interessen der Besatzungsmacht unbedenklich seien. Künstlerisch sollten die deutschen Funktionsträger keinen Einfluß nehmen: „Die Propaganda Staffeln sind nicht dazu da, dem französischen Kulturleben deutsche Moral- und künstlerische Wertmaßstäbe zu vermitteln"[458]. Obgleich die deutschen Zensoren weder künstlerische noch moralische Aspekte zu berücksichtigen hatten, fühlten sie sich offenbar dennoch dazu bemüßigt. So betonten die Referenten in ihren Zensurberichten zu französischen Filmen oder Theateraufführungen häufig, diese seien „künstlerisch nicht wertvoll" oder „moralisch zweifelhaft"[459]. Verboten wurden sie deswegen aber nicht. Die Filmprüf-

Vorstellungen, weil ein Skandal um dieses Werk entstanden war. Siehe AN, AJ40 1002–4a, Prop.St., Gr.Kult.Th., Baumann, Aktennotiz vom 2. 5. 1941.

[455] Mit dieser neuen Weisung kehrte Diedrich von einer Reise aus Berlin zurück. BA-MA, RW35 222, Prop. Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 25. 7.–31. 7. 1941.

[456] Auf die Zensurkriterien in der Frage jugendfreier Filme soll im folgenden nicht näher eingegangen werden, da diese für eine Darstellung der Grundsätze der deutschen Zensur nicht von grundlegender Bedeutung sind.

[457] Allerdings waren diese durchaus auch widersprüchlich. In manchen Fällen wird nur schwer zu klären sein, ob es sich um Ausnahmen gehandelt hat, oder ob aus dieser Entscheidung auf ein allgemeines Zensurkriterium geschlossen werden kann. Ferner läßt sich bedingt durch die Quellenlage nur ein Teil aller Zensurvorgänge nachvollziehen. In den Akten des Theaterreferats werden die Entscheidungen der Vorzensur nur selten näher erläutert, auch sind die zensierten Manuskripte der Stücke nicht überliefert. In den Tätigkeitsberichten des Referats Film lassen sich nur zu einem kleinen Teil der französischen Filmproduktion Sonderberichte der Filmprüfstelle finden, die für das RMVP in Berlin angefertigt wurden.

[458] AN, AJ40 1001–7, Ergebnisse der Arbeitstagung der Kulturreferenten, 24. 5. 1941.

[459] Ibid. Tätigkeitsberichte, 30. 10. 1942; 30. 12. 1942; 30. 3. 1943; BA-MA, RW35 224, Filmprüfstelle, Bericht Nr. 10 über das Ergebnis der am 2. 12. 1941 erfolgten Prüfung

stelle vermerkte im Oktober 1940 zu den Filmen, die vor der Besatzungszeit gedreht wurden, die französische Produktion habe sich schon seit Jahren auf abschüssiger Bahn bewegt: „Mord, Totschlag, düsteres Milieu möglichst noch mit Dirnen und Zuhältern charakterisieren die besichtigten Filme“[460]. Auch die zur Besatzungszeit gedrehten Filme entsprachen inhaltlich häufig nicht den Vorstellungen der deutschen Zensoren. In der Beurteilung zum Film „Le Pavillon brûle“ von Jacques de Baroncelli heißt es:

Bei einiger Mühe und zeitgemäßer Behandlung des Stoffes wäre ein prächtiger verwendbarer Film zu schaffen gewesen. Pflichtbewußtsein, allerdings nicht nur aus Geschäftsinteresse, aufopfernde Pionierarbeit, Kameradschaft, stilles Heldentum, fern der Zivilisation und Kultur und vieles andere wäre aus dem Stoff herauszuholen gewesen, um endlich eine gewisse Gesinnungsänderung der franz. Produktion zu beweisen. Nichts von alledem ist klar herauszuhören[461].

„Le Pavillon brûle“ wurde wie alle anderen französischen Filme und Theaterstücke, deren Qualität oder Inhalt in den Augen der Besatzer nicht befriedigend waren, nicht verboten. Der Fall des Filmes „L'Irrésistible Rebelle“ von Bernard Rolland ist hier als Ausnahme zu sehen. Auf Antrag des COIC war dieser durch die Filmprüfstelle wegen Mangel an Qualität verboten worden. Aufgrund finanzieller Verpflichtungen der Produktionsfirma wurde er schließlich wieder auf Antrag des COIC zugelassen. Allerdings durften nicht mehr als 10 Kopien gezogen und verliehen werden. Auch die Beschränkung der Kopienanzahl war also ein Mittel der Zensur, mit dem die Filmprüfstelle einen Film mitunter bedingt zulassen konnte. Dies war der Fall bei „L'Irrésistible Rebelle“. Gegen den Film bestanden keine militärischen und politischen Bedenken und die Filmprüfstelle betonte, es sei nicht ihre Aufgabe, sogenannte Qualitätszensur zu Gunsten der Franzosen zu betreiben[462]. Die nach Meinung der deutschen Zensoren zum Teil angeblich künstlerisch minderwertige französische Produktion kam der Politik der Besatzungsmacht insofern entgegen, als dies im Sinne des langfristigen deutschen Zieles einer Zerstörung der kulturellen Ausstrahlungskraft Frankreichs lag. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, daß sich die deutsche Zensur ausschließlich nach politischen Grundsätzen richten sollte.

des franz. Filmes „Le Pavillon brûle“ Fpf. Nr. 5658; Bericht Nr. 16 über das Ergebnis der am 16. 12. 1941 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „La Maison des sept jeunes filles“, Fpf.Nr. 6798. Die Zensurberichte der Filmprüfstelle geben je nach künstlerischer, moralischer und politischer Beurteilung der jeweiligen Filme Empfehlungen für deren Eignung für den Export. Hierbei konnte auch die Qualität ein Kriterium sein; einige Filme wurden als minderwertig eingestuft und deshalb zum Export nicht empfohlen.

[460] AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, IV. Film, 7. 10.–13. 10. 1940.

[461] BA-MA, RW35 224, Filmprüfstelle, Bericht Nr. 10 über das Ergebnis der am 2. 12. 1941 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „Le Pavillon brûle“ Fpf. Nr. 5658.

[462] BA-MA, RW35 227, Bericht Nr. 45 über das Ergebnis der am 31. 7. 1942 erfolgten Prüfung des französischen Spielfilms „L'Irrésistible Rebelle“, Fpf. Nr. 6279. Der Film wurde am 31. 7. 1942 „bedingt“ zugelassen.

Im Sinne der nationalsozialistischen Rassenideologie waren die Besatzer davon überzeugt, jedes Land, also auch Frankreich, habe seine eigene, originäre Kultur. Der französischen Seite gegenüber wurde diese Einstellung als angeblicher Respekt gegenüber der französischen künstlerischen Freiheit dargestellt. Ziel der milden deutschen Kulturpolitik sei die Bewahrung der Originalität der französischen Kultur. In einem Schreiben im Mai 1941 an de Brinon konstatiert Lucht zur Begründung der rein politischen und nicht künstlerischen deutschen Zensur: „Chaque peuple a ses propres conceptions artistiques et culturelles, et c'est pour la sauvegarde de l'originalité du pays que l'Autorité Occupante laisse aux artistes créateurs français leur liberté"[463]. Die Argumentation der Propaganda Abteilung war damit der Haltung der Deutschen Botschaft ähnlich, die grundsätzlich vorgab, sie setze sich für die Bewahrung der französischen Kultur ein. Unterschiedliche kulturpolitische Linien lassen sich hier nicht ausmachen. Lucht verschweigt in seinem obigen Schreiben jedoch, daß die deutsche Kultur in den Augen der Besatzer langfristig einen sogenannten geistigen Sieg über Frankreich erringen sollte. Die deutsche Zensur, die künstlerische Freiräume ließ, war also nicht etwa Ausdruck einer wirklichen Toleranz der Besatzungsmacht. Vielmehr verbarg sich dahinter ein pragmatisches Kalkül, d.h. das kurzfristige Ziel einer Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe und Ordnung. Langfristiges Ziel blieb für die deutschen Dienststellen die Zerstörung der kulturellen Ausstrahlungskraft Frankreichs. An der Qualität französischer Filme und Theaterstücke waren die deutschen Zensoren also nicht interessiert. Die Beschränkung auf eine politische Zensur macht ferner deutlich, daß die Besatzer die französische Aktivität in Film und Theater inhaltlich nicht etwa nach moralischen und künstlerischen Vorstellungen des Nationalsozialismus ausrichten wollten.

Alle Filme und Theaterstücke, die sich innerhalb des von den Besatzern erlaubten politischen Rahmens bewegten, sollten also angeblich künstlerisch frei gestaltet werden können. Wie sah nun dieser von der Zensur gesteckte politische Rahmen, der sich nach den Interessen der Besatzungsmacht richtete, aus? Die Richtlinien für die Kulturarbeit der Staffeln und Außenstellen vom 20. Mai 1943 nennen als Aufgabe der Zensur den „Schutz der deutschen militärischen und kulturpolitischen Hoheitsrechte"[464]. Ein wesentliches Interesse der Besatzer bestand in der Aufrechterhaltung der öffentlichen Ruhe und Ordnung. Kulturelle Veranstaltungen sollten hierzu beitragen, obwohl sie grundsätzlich auch die Gefahr von Unruhen bargen. Das Theaterreferat betonte im Juni 1943, wie wichtig gerade hier die Nachzensur sei: „Da Men-

[463] CDJC, IV 12, Prop.St., Gr.Kult., Lucht an de Brinon, DGTO, frz. Übersetzung, 6. 5. 1941; dieser Brief war eine abschlägige Antwort auf die Bitte de Brinons, die Propaganda Staffel möge die Aufführung des Stückes „La Machine à écrire" von Jean Cocteau im Théâtre Hébertot verbieten.

[464] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Geheim, Richtlinien für die Kulturarbeit der Staffeln und Außenstellen, 20. 5. 1943.

schenansammlungen wie Theateraufführungen, Konzerte von sich aus die Gelegenheit zu Demonstrationen und agitatorischen Kundgebungen einschließen, übernimmt der kontrollierende Referent zugleich eine wichtige politische (sicherheitsmäßige) Funktion"[465]. Es ist nur schwer vorstellbar, daß die Anwesenheit eines einzelnen Theaterreferenten spontane Demonstrationen des Publikums wirklich verhinderte, selbst wenn dieser die Vorstellungen in Uniform besuchte. Immerhin befand sich der Zuschauerraum im Dunkeln, was die vermeintliche Furcht der Zuschauer vor dem anwesenden Theaterreferenten zusätzlich vermindert haben dürfte. Die genannte politische Bedeutung der im Theater anwesenden deutschen Zensoren wird hier weit überschätzt, zumal diese nur einen geringen Teil aller Aufführungen an Pariser Theatern besuchen konnten. Gleichwohl wird deutlich, daß die Besatzungsmacht vor allem Protestkundgebungen des Publikums bei öffentlichen Veranstaltungen befürchtete. In der Hauptsache sollte nicht die Nachzensur, sondern schon die Vorzensur zur Vermeidung solcher Vorkommnisse beitragen. Inhaltlich wurde dabei vor allem auf folgenden Grundsatz geachtet: „Ausschaltung jeder politischen Polemik auf der Bühne, die geneigt ist, Mißverständnisse aufkommen oder Ausdeutung entstehen zu lassen, die Spannungen zwischen dem deutschen und französischen Volk bereiten"[466]. Dies bedeutete konkret, daß nicht nur Werke verboten wurden, die beispielsweise Angriffe auf Deutschland beinhalteten, sondern auch solche, die zu offensichtlich für die deutsche Besatzungsmacht Stellung bezogen. Immerhin hätten diese lautstarke Äußerungen gegen Deutschland im Publikum hervorrufen können. Die Besatzer machten sich offenbar keine Illusionen über ihre mangelnde Beliebtheit in der französischen Bevölkerung. Deshalb verbot die Vorzensur beispielsweise „Ville ouverte" von Jacques und Louis Heraut im November 1942[467]. In dem Stück wird eine Stadt von Feinden und Hochwasser bedroht und nur dadurch gerettet, daß sich die junge Generation der Einwohner schließlich mit den Feinden verbündet und gemeinsam einen Damm errichtet. Befreundete Nachbarn, die auf einer Insel wohnen, werden nicht zu Hilfe geholt. Für Theaterreferent Frank war die Interpretation des Werkes eindeutig, die Parallele übermäßig deutlich gezeichnet. Es handelte sich um Deutschland und Frankreich, die benachbarten Inselbewohner waren die Engländer, das Hochwasser der sogenannte Bolschewismus. Zur Wirkung des Werkes meinte er: „Es ist die Frage, ob das an sich wirklich red-

[465] Ibid. Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, 12. 6. 1943.

[466] Ibid. Tätigkeitsbericht der Gruppe IV: Kultur, Arbeitsgebiet Theater (undatiert). Dem Inhalt nach wurde der Bericht im Oktober 1940 verfaßt. Die Zensoren verpflichteten übrigens die Regisseure durch Hinterlegung eines Belegexemplars zur „wortgetreuen Wiedergabe" des Werkes.

[467] Bereits im Sommer 1941 war ein Stück, das den gleichen Titel und einen ähnlichen Inhalt, allerdings einen anderen Autor besaß, beim Theaterreferat zur Zensur eingereicht worden. Auch zu diesem Zeitpunkt war die Aufführung verboten worden; siehe AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Aktennotiz z.Hd. des Gruppenleiters, 9. 11. 1942.

liche Stück durch seine etwas plumpe Art nicht mehr verdirbt als gut macht. Jedenfalls wäre es nicht ausgeschlossen, daß es zu Manifestationen kommt"[468].

Stücke, die zu sehr für die Besatzungsmacht Stellung bezogen, liefen also Gefahr, durch die Zensur verboten zu werden. Allzu positive und selbstverständlich auch negative Stellungnahmen zur aktuellen politischen Situation bargen in sich eine Gefahr für die öffentliche Ruhe und Ordnung. Die Zensur verbot deswegen Anspielungen auf die deutsch-französischen Beziehungen und die Situation, in der sich Frankreich befand. Für dieses Zensurkriterium lassen sich etliche Belege finden. So wurden im Bereich des Theaters sogenannte Militärschwänke verboten[469]. Auf eine Anfrage des COIC im März 1941, ob jeder Film mit Aufnahmen von französischen und deutschen Soldaten verboten sei, antwortete die Filmprüfstelle mit ja: „Es wurde nahegelegt, überhaupt die Herstellung derartiger Filme zu unterlassen und zunächst einmal Filme anderen Sujets herzustellen"[470]. Wegen des militärischen Milieus ließ die Zensur im Juni 1941 den Film „Feu" (Jacques de Baroncelli, 1937) nicht zu[471]. „Enfant de Troupe" erhielt ebenfalls kein Zensurvisum, „da im gegenwärtigen Zeitpunkt Filme, die geeignet sind, das Interesse für das französische Militär zu wecken, nicht als zeitgemäß betrachtet werden können"[472]. Die geschickte Formulierung „nicht zeitgemäß" findet sich häufig in den Begründungen der Zensurentscheide. Gemeint ist hier freilich, daß in Anbetracht der deutschen Besatzung und der politischen Lage in Frankreich das jeweilige Sujet die deutschen Interessen hätte gefährden können. Unter der Prämisse, Unruhen und Demonstrationen in französischen Filmtheatern vermeiden zu wollen, waren auch die von den Verleihfirmen Tobis und Ufa/ACE vertriebenen deutschen Filme von der Zensur nicht ausgenommen. Die Filmprüfstelle untersuchte sie auf ihre sogenannte politische Verträglichkeit für Frankreich[473].

Die Zensoren reagierten auf Filme oder Theaterstücke, die auf die aktuelle Situation Frankreichs anspielten, generell negativ. So verbot das Theaterreferat im März 1944 beispielsweise in der Vorzensur das vom Théâtre du Gymnase zur Zensur eingereichte Stück „Sauvegarde" von einem Autor, dessen Namen das Referat nur mit Magui angab. Es behandelte das Thema der Kriegsgefangenen nach Meinung des deutschen Zensors in sehr schlechter Art und Weise: „Da es das Elend der französischen Kriegsgefangenen in aufdringlicher Form darstellt, eignet es sich wenig für eine Serie von Aufführun-

[468] Ibid. Frank bat Lucht um Entscheidung über dieses Stück.
[469] Ibid. Tätigkeitsbericht, 30. 9. 1942.
[470] BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref. Film, Tätigkeitsbericht 5. 3.–12. 3. 1941, Ausführungen zu Besprechungen mit Ploquin und de Carmoy.
[471] BA-MA, RW35 221, Tätigkeitsbericht, 19. 6.–24. 6. 1941.
[472] BA-MA, RW35 223, Tätigkeitsbericht, 29. 8.–5. 9. 1941.
[473] Zur Auswahl der in Frankreich gezeigten deutschen Filme siehe Kapitel III. 2.1. dieser Arbeit.

gen in einem Boulevardtheater"[474]. Ein anderes Stück dagegen, das von der Aufführung eines Theaterstückes in einem Kriegsgefangenenlager handelte, hatte das Theaterreferat im Mai 1942 zugelassen[475]. Offenbar behandelte dieses Theaterstück das Thema der Kriegsgefangenen in so positiver Art und Weise, daß sich die Zensoren entschlossen hatten, dessen Aufführung trotz der Anspielung auf die aktuelle politische Situation zu erlauben. Außerdem beeinflußten auch die sich verschärfende Besatzungspolitik und die veränderte Weltkriegslage die oben genannten Entscheidungen. Beide Aspekte waren allgemein nicht ohne Bedeutung für die Zensurentscheide.

So stellte das Theaterreferat die Aufführungen des von der Comédie-Française bereits vorbereiteten Stückes „L'Aiglon" von Rostand, das von Napoléons Sohn (Herzog von Reichstadt) handelt, im Dezember 1941 auf unbestimmte Zeit zurück: „bis die allgemeine Lage Gewähr dafür bietet, daß es nicht zu Manifestationen kommt, die das vaterländisch hochgestimmte und mitreißende Stück zu Zeiten politischer Anspannung auszulösen geeignet ist"[476]. Die Zensur griff also auch im Falle von zu starker nationalistischer Tendenzen in französischen Theaterstücken und Filmen ein. Aus diesem Grunde verbot die Filmprüfstelle etliche ältere Kolonialfilme[477]. Ferner betraf die Zensur auch Dialogstellen, die vom Publikum im Sinne eines Widerstandes gegen die Besatzer hätten gedeutet werden können. Ein Beispiel hierfür ist die Prüfung des Filmes „Madame sans gêne" von Roger Richebé im September 1941. Der Film handelt von einer Wäscherin, gespielt von Arletty, die sich durch ihre Heirat mit „Maréchal Lefèvre" und mit Hilfe ihrer lockeren Art erfolgreich in ein politisches Intrigenspiel um Napoleon einmischt. Die erste Szene des Filmes, die gänzlich herausgeschnitten werden mußte, spielt 1792 in einem Jakobinerclub während der Französischen Revolution. Die Filmprüfstelle nahm an dem folgenden Ausspruch von Robespierre Anstoß: „Citoyens, le peuple n'est jamais vaincu, s'il lui reste la volonté de vaincre [...] la victoire est aux acharnés"[478]. Dennoch bestand für diesen Film zumindest in bezug auf nationalistische Tendenzen ein relativ großer Spielraum. Allein der Stoff des Filmes – die Französische Revolution und die Persönlich-

[474] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat März 1944, 31. 3. 1944.

[475] Ibid. Prop.St., Tätigkeitsbericht, 29. 5. 1942.

[476] Ibid. Tätigkeitsbericht, 27. 12. 1941; siehe dazu ausführlich JOUBERT, La Comédie-Française, S. 161–165.

[477] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 8. 11.–14. 11. 1942; im besetzten Gebiet waren bis zu dem Zeitpunkt etwa 290 französische Kolonialfilme von der Filmprüfstelle erfaßt worden, etwa 60 wurden an das OKW abgegeben und 100 an das Reichsfilmarchiv in Berlin gesandt. An die 110 Kolonialfilme erhielt das Kolonialpolitische Amt in Berlin.

[478] BA-MA, RW35 223, Ref.Film, Bericht über das Ergebnis der am 1. 9. 1941 erfolgten Filmprüfung des Filmes „Madame sans gêne" Fpf.Nr. 4853. Siehe die ungekürzte Version des Filmes unter FDI, VDP 4757. Als Vorlage für diesen Film diente ein Theaterstück von André Sardou, das am 25. 10. 1893 in Paris uraufgeführt wurde.

keit Bonapartes – ist sehr nationalistisch geprägt. Ähnlich verhält es sich mit dem Film „Pontcarral colonel d'empire" von Jean Delannoy, den die Filmprüfstelle im November 1942 mit Schnitten zuließ[479]. Unter anderem wurde hier eine Szene herausgeschnitten, in welcher die Trikolore zu sehen war[480]. François Garçons Analyse von 285 französischen Spielfilmen aus den Jahren 1936–1944 hat unter anderem ergeben, daß die französische Flagge, die vor der Okkupation als häufiges Motiv in Filmen zu sehen war, in den französischen Filmen der Besatzungszeit fast völlig fehlt[481]. Der Grund hierfür wird wohl entweder in der deutschen Zensur bzw. auch in einer Selbstzensur der Künstler liegen. Obwohl die Zensoren aus „Pontcarral colonel d'empire" einige nationalistische Szenen herausschneiden ließen, ist der Film dennoch zu den patriotisch geprägten Filmen der Besatzungszeit zu zählen. In bezug auf den Nationalismus in französischen Filmen bestand zumindest ein gewisser Spielraum. In anderen Punkten war die Zensur strenger. Die Werke von Angehörigen der sogenannten Feindstaaten und politischen Gegnern waren auf Bühne und Leinwand ebenso verboten wie die Arbeiten von jüdischen Autoren oder Freimaurern. Im September 1942 berichtete die Gruppe Kultur, sie habe an dem Grundsatz festgehalten, Stücke von Angehörigen der Feindstaaten zu verbieten: „Diese Praxis erstreckt sich auch auf die Werke toter Autoren, sofern das dargestellte Milieu geeignet ist, unnötige Sympathien für das betreffende Land zu schaffen. Aus diesem Grunde wurde u.a. auch eine Dramatisierung des Tolstoi-Romans ‚Anna Karenina' abgelehnt"[482]. Das Theaterreferat fürchtete, im Publikum könnten Sympathien für die Feinde des nationalsozialistischen Deutschland entstehen. Ausnahmen von diesem Verbot bildeten auch im besetzten Frankreich die wenigen Werke von Autoren aus diesen Ländern, die in Deutschland nicht verboten waren. Hierzu gehörten beispielsweise Stücke von William Shakespeare[483] und George Bernard Shaw[484]. Im Januar 1942 lautete eine Anweisung des RMVP an das Theater-

[479] Ibid. RW35 227, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 21. 11.–28. 11. 1942.
[480] GARÇON, De Blum, S. 107.
[481] Ibid. S. 106–108.
[482] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 9. 1942.
[483] Auch in Deutschland waren Shakespeares Werke nicht verboten. Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser, schrieb 1938: „Wenn Shakespeare mit so offenen Armen in Deutschland empfangen wurde, dann deshalb, weil gar nicht daran zu zweifeln ist, daß ihn Blutsbande mit uns verbinden. Mit anderen Worten: Wir erkennen in dem universalen dramatischen Schaffen von Shakespeare das gleiche dramatische Grundelement des Nordischen, auf welches wir die Höchstwerte unseres eigenen Volkes zurückzuführen gelernt haben" (Rainer SCHLÖSSER, Der deutsche Shakespeare, in: Shakespeare-Jahrbuch, hg. v. Wolfgang KELLER, Bd. 74, Weimar 1938, S. 23–24, zit. n. WULF, Theater und Film, S. 206). Zu den Werken Shakespeares auf deutschen Bühnen siehe auch DREWNIAK, Das Theater, S. 245–254.
[484] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht vom 12. 9.–19. 9. 1941: „In der Comédie des Champs-Elysées (Theatre d'Essai) wurde Bernard Shaws ‚Candida' als erstes Stück herausgebracht"; siehe auch ibid. Tätigkeitsbericht über den Monat April 1942: „[...] auch Bernard Shaw bekommt kräftige Wahrheiten zu hören. Das

referat: „An sich ist nur Shaw erlaubt, jedoch wird gegen einen gelegentlichen Wilde kein Einwand erhoben, da er als Ire betrachtet werden kann"[485].

Die Pariser Theaterdirektoren reichten von vornherein kaum Stücke bei der Zensur ein, die von amerikanischen, englischen oder russischen Autoren stammten. In den Akten des Referats läßt sich jedoch ein Beispiel finden, wo dies der Fall war. Das Stück „Mon Bébé" von Maurice Hennequin, die französische Übertragung eines amerikanischen Lustspiels, wurde im Oktober 1942 von Direktor Léon Volterra am Théâtre de Paris herausgebracht. In Unkenntnis der amerikanischen Vorlage war das Stück von der deutschen Zensur nicht verboten worden. Erst ein Artikel des Kritikers Henri-René Lenormand in *La Gerbe* vom 22. Oktober 1942 deckte den Ursprung von „Mon bébé" auf[486]. Der Artikel Lenormands, der laut Frank im Pariser Theaterleben Aufsehen erregte, war freilich für das Theaterreferat relativ peinlich. Ein Theaterdirektor hatte die deutsche Zensur hintergehen können und ein Pariser Kritiker machte die Öffentlichkeit darauf aufmerksam. Diese Angelegenheit war für die Zensoren doppelt unangenehm, da auch der Artikel Lenormands der obligatorischen Pressevorzensur durch das Theaterreferat entgangen war. Man erwog hierfür zeitweise sogar eine Bestrafung des Blattes[487]. In einer Aktennotiz vom 26. Oktober 1942 heißt es, Volterra habe das Stück sofort absetzen müssen und sei nicht mit einer Geldstrafe belegt worden, da ihm ohnehin 400 000 Francs Verlust entstanden seien. Ferner habe er das Referat nicht absichtlich hintergehen wollen, sondern sei selbst nicht über den Ursprung des Stückes informiert gewesen[488]. Besonders betonte das Referat ferner die abschreckende Wirkung des Zensurverbotes: „Es ist festgestellt worden, daß sich das Verbot des Stückes schnell herumgesprochen und seine Wirkung auf die übrigen Theater nicht verfehlt hat"[489]. Es war für die Theaterdirektoren also durchaus möglich, die deutsche Zensur zu hintergehen. In dem obigen Fall kann die Reaktion des Theaterreferats als relativ moderat betrachtet werden, da außer dem Verbot des Stückes dem Theater kein weiterer Schaden entstand. Angesichts der finanziellen Verluste die ein solches Verbot jedoch nach sich zog, dürfte ein Großteil der Pariser Theaterdirektoren von vornherein solch ein Risiko bewußt vermieden haben. Zumindest findet sich in den Akten des Theaterreferats kein weiterer Fall eines derartigen Versto-

Theater Pigalle bringt von ihm ‚On ne peut jamais dire' in einer flotten, spritzigen Aufführung, ohne die überholte Problematik plausibel machen zu können". Auf deutschen Bühnen waren Stücke von Shaw bis zur Schließung der Theater im Sommer 1944 zu sehen, wobei sich ihre Anzahl während der Zeit des Krieges immer mehr verringert hatte. Siehe dazu DREWNIAK, Das Theater, S. 255–259.

485 AN, AJ40 1002–2, RMVP, Lang an Prop.St.Paris, Telegramm, Meldung Nr. 90, 17. 1. 1942. Im Deutschen Reich waren Werke von Wilde bis zum Jahre 1942 erlaubt; siehe bei DREWNIAK, Das Theater, S. 255.

486 AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 10. 1942.

487 Ibid. Aktennotiz für den Gruppenleiter, 2. 11. 1942.

488 Ibid. Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, 26. 10. 1942.

489 Ibid.

ßes gegen die deutschen Zensurbestimmungen. Abgesehen davon, daß auch im Bereich des Filmes literarische Vorlagen, die von Autoren der Feindstaaten stammten, verboten waren, durften grundsätzlich amerikanische oder englische Schauspieler in den Filmen nicht erwähnt werden. Aus dem von der Continental produzierten Film „Le Club des soupirants" (Maurice Gleize, 1941) mußten die Hersteller beispielsweise eine Szene herausschneiden, in der „für eine amerikanische Schauspielerin Werbung gemacht worden war"[490]. Im Falle des Filmes „Premier bal" (Christian-Jaque, 1941) wurden zwei Schnitte angeordnet, weil die Schauspieler Carol Lombard und Clark Gable „in propagandistischer Weise hervorgehoben"[491] worden waren.

Im Zuge der von der Besatzungsmacht verfolgten „Säuberung" des kulturellen Lebens waren im Bereich des Theaters jüdische Autoren und von Juden angefertigte Übersetzungen verboten. Zum Ausschluß solcher Werke heißt es in den Richtlinien für Kulturreferenten vom 15. Juli 1941: „Die Überwachung des Kunstlebens hat jüdische Elemente als Autoren, als Interpreten sowie auch als Geldgeber auszuschalten. Sie hat zu verhindern, daß sich hinter dem Deckmantel künstlerischer Zielsetzung politische und antideutsche Bestrebungen sammeln"[492]. Anti-deutsche Aussagen vermuteten die Zensoren vor allem aber bei französischen Autoren, denen sie politische Gegnerschaft vorwarfen. Doch wurde die Zensur hier weniger strikt als im Bereich des Ausschlusses der Werke jüdischer und feindstaatlicher Autoren gehandhabt, denn die Zensurentscheide in diesem Bereich waren relativ widersprüchlich[493]. So waren die Werke von Jean Giraudoux, der während des Krieges verantwortlich für die französische Propaganda gewesen war, zu Anfang der Besatzungszeit verboten. Im Jahre 1943 aber wurde die Aufführung seines Stückes „Sodome et Gomorrhe" nicht nur erlaubt, sondern in einem Bericht des Theaterreferats vom März 1944 sogar als Zeichen dafür gesehen, daß sich der Pariser Theaterbetrieb trotz materieller Schwierigkeiten auf „bemerkenswerter Höhe"[494] befindet. Zudem schrieb Giraudoux das Drehbuch zu „La Duchesse de Langeais" (1941) von Jacques de Baroncelli mit Edwige Feuillère. Vorlage war ein Roman Honoré de Balzacs.[495]

Im Oktober 1941 führte das Théâtre de L'Œuvre Paul Claudels „L'Annonce faite à Marie" auf. Theaterreferent Frank schrieb in seinem Bericht: „ein Stück, das in seinem legendär-naiven, starke dichterische Werte

[490] BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref. Film, Tätigkeitsbericht, 12. 9.–19. 9. 1941
[491] Ibid. Bericht über das Ergebnis der am 9. 9. 1941 erfolgten Filmprüfung des Filmes „Premier bal" Fpf.Nr. 4968.
[492] AN, AJ40 1001–7, Richtlinien für die Kulturreferenten, 15. 7. 1941.
[493] ADDED, Le Théâtre, S. 100.
[494] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat März 1944.
[495] Siehe FDI, VDP 848; siehe auch Alain DUNEAU, Giraudoux sous l'occupation: L'écrivain, son double, son refus, in: Actes du Colloque de Reims, S. 62; Duneau gibt an, Giraudoux habe während der Okkupation die Drehbücher zu zwei Filmen verfaßt, wobei er jedoch deren Titel nicht nennt.

aufweisenden Eigenstil eine künstlerisch bedeutsame Wiedergabe findet"[496]. Zur Aufführung von Claudels „Le Soulier de satin" im Dezember 1943 an der Comédie-Française meinte sein Nachfolger Goldmann:

> Daß man überhaupt dieses Hauptwerk des als Deutschenhasser bekannten Dichters und Diplomaten zur Aufführung zugelassen hat – die Pariser Zeitung und auch das Reich brachten eine positive Besprechung – wurde verschiedentlich als Zeichen der Überlegenheit und Großzügigkeit der überwachenden Zensur angesehen. Andere Stücke von Claudel („L'Otage", „L'Échange" und „Le pain dur"), die von kleineren Theatern eingereicht waren, wurden abgelehnt[497].

Die Zensurentscheide durch die unterschiedlichen Theaterreferenten liefern hier ein widersprüchliches Bild, was nur zum Teil auf die persönliche Meinung der verschiedenen Referenten zurückgeführt werden kann. So waren zusätzlich die sich verändernde Weltkriegslage und somit die veränderte Stimmungslage und politische Situation in Frankreich für die Handhabung der Zensur mit von Bedeutung. Für den Bereich des Theaters lassen sich etliche Belege für eine Verschärfung der Zensur finden. In einem Tätigkeitsbericht vom Dezember 1942 klagte Theaterreferent Frank, nur wenige deutsche Theaterstücke würden in den Pariser Spielplan aufgenommen, da man lediglich auf eine Kollaborationsbereitschaft der Franzosen vertraut habe. Durch eine verschärfte Handhabung der Zensur solle deswegen ein stärkerer Druck auf die Theaterdirektoren ausgeübt werden: „Stücke, die auch nur entfernt eine gewisse Sympathie mit den Feindstaaten ahnen lassen, verfallen dem Verbot"[498]. Vor allem seit Ende des Jahres 1942 läßt sich eine Verschärfung der deutschen Theaterzensur ausmachen, während diese immer deutlicher als Druckmittel zur Durchsetzung der Ziele deutscher Kulturpropaganda benutzt wurde. Ein Jahr später, im Dezember des Jahres 1943, berichtete das Theaterreferat: „Eine neu einsetzende starke Shakespeare-Welle wurde gestoppt durch die Auflage an die Theater, zunächst ein deutsches Stück zu spielen"[499]. Die Zensur verschärfte sich um die Jahreswende 1942/43 im Zeichen der sich verändernden Weltkriegslage besonders in bezug auf russische Autoren[500]. Während in bezug auf englische und russische Autoren eine Ver-

[496] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 10. 10.–31. 10. 1941.
[497] Ibid. Bericht über den Monat Dezember 1943. Jean-Louis Barrault inszenierte „Le Soulier de satin", dessen Aufführung fünf Stunden dauerte; in der Nachzensur ließ das Theaterreferat einige Dialoge des Stückes streichen; siehe JOUBERT, La Comédie-Française, S. 157–159.
[498] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr. Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 12. 1942.
[499] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat Dezember 1943. Eine zunehmende Verschärfung der Zensur zeigt auch folgendes Beispiel: Theaterdirektor Raymond Raynal wollte Ende 1943 am Théâtre Jeune Colombier Shakespeares „Sommernachtstraum" inszenieren, was das Theaterreferat nicht gestattete. Es nahm sogar seinen Kompromißvorschlag, erst den Sommernachtstraum und danach ein deutsches Stück zu spielen, nicht an; AN, AJ40 1002–4b, Briefe von Raymond Raynal an Lucht vom 23. 11. und 4. 12. 1943.
[500] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr. Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 29. 1. 1943.

schärfung der Zensur zu beobachten ist, wurde der Ausschluß jüdischer Autoren von vornherein strikt verfolgt. Allein im Bereich politischer Anspielungen französischer Autoren erfolgte keine Verschärfung der Zensur.

Im Bereich des Filmes ist, was die Filmproduktionen der Besatzungszeit anbelangt, keine Verschärfung der Zensur erkennbar. Ein Grund hierfür dürfte eine verstärkte Selbstzensur der Produzenten gewesen sein. Das finanzielle Risiko, wenn beispielsweise ein Filmvorhaben abgelehnt worden wäre, weil der Stoff auf einem russischen Roman beruhte, war zumindest relativ groß. Ein Theaterdirektor, der das Textbuch eines Stückes bei der Vorzensur einreichte, hatte dagegen in der Regel noch nicht in seine Aufführung investiert. Zudem liefert die Quellenlage nur wenig Informationen über die Zensurtätigkeit der Untergruppe Filmherstellung und -verleih des Referats Film. Der fertig produzierte Film, der schließlich von der Filmprüfstelle zensiert wurde, entsprach in der Regel bereits den deutschen Zensurbestimmungen.

Anders verhält es sich mit der Zensur älterer französischer Filme, die mehr und mehr durch eine von deutscher Seite betriebene sogenannte Marktbereinigung vor allem den deutschen Filmen Platz machen sollten. Mit Hilfe der Zensur sollte damit auch im Bereich des Filmes das Ziel deutscher Kulturpropaganda durchgesetzt werden. Hinzu kamen hier noch wirtschaftliche Interessen der deutschen Filmindustrie. Amerikanische und englische Filme wurden zu Beginn der Besatzungszeit ebenso wie französische anti-deutsche Filme verboten. Bereits Mitte Oktober 1940 waren 200 Filme, darunter auch 14 deutsche, vom französischen Markt zurückgezogen worden[501]. Die Besatzungsmacht beschlagnahmte die Filmrollen und sandte sie, vor allem dann, wenn es sich um sogenannte Hetzfilme handelte, an das Reichsfilmarchiv nach Berlin. Es kam dabei auch zu Unstimmigkeiten zwischen der Abwehrleitstelle und dem Referat Film über die Zuständigkeit, doch fiel die Prüfung dieser Filme offiziell in den Aufgabenbereich des Referats[502]. Die Besatzer versuchten sogar eine Zurückziehung amerikanischer Filme aus dem unbesetzten Gebiet zu bewirken; sie stießen damit bei der Regierung in Vichy jedoch auf Widerstand. Erst am 15. Oktober 1942, kurz vor der Besetzung ganz Frankreichs, gab die französische Regierung Anweisung, sämtliche amerikanischen Filme in der unbesetzten Zone zu verbieten[503]. Das Verbot von Filmen der Feindstaaten und von anti-deutschen Produktionen wurde offiziell zur Wahrung der politischen Interessen der Besatzungsmacht durchgeführt. Unter die Marktbereinigung fielen aber auch ältere französische Filme, welche die Zensoren zunächst noch einzeln verboten hatten. Zu Beginn der Besatzungszeit wurden Filme mit jüdischen Darstellern nicht grundsätzlich verboten. Im Sinne einer Aufrechterhaltung des kulturellen Lebens ließen die Zensoren zunächst einen Großteil der Filme auf dem

501 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 92.
502 BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 7.–17. 7. 1941.
503 BA-MA, RW35 227, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 13. 9–19. 9. 1942.

Markt, um die französischen Filmtheater mit einer genügenden Anzahl an Filmen zu versorgen. Es gab noch keine neueren französischen Produktionen und die neueren deutschen Filme waren noch nicht französisch synchronisiert. So bestand die Filmprüfstelle lediglich darauf, daß die Namen jüdischer Schauspieler von Werbeplakaten und aus dem Vor- und Abspann der Filme verschwanden. Teilweise ließen die Zensoren Szenen herausschneiden, in denen jüdische Schauspieler zu sehen waren.

Im März 1941 berichtete das Referat Film, es habe die Angelegenheit der Marktbereinigung geprüft. Die Zurückziehung älterer französischer Filme sei „im Interesse der Förderung des Absatzes deutscher Filme, sowie neuerer französischer Filme"[504] unbedingt notwendig. Hinter dieser Politik standen wirtschaftliche und propagandistische Interessen und vor allem sollte damit der Absatz deutscher Filme in Frankreich gefördert werden. Dies entsprach dem Ziel deutscher Kulturpropaganda und kam den wirtschaftlichen Interessen der deutschen Verleihfirmen Tobis und ACE entgegen. Ferner lag die Marktbereinigung auch im Interesse der deutschen Continental, die einen Teil der neueren französischen Filme produzierte. Nach einer Verordnung des MBF über die Regelung und Bereinigung des Filmmarktes vom 25. Mai 1941 wurden schließlich alle französischen Filme, deren Uraufführung vor dem 1. Oktober 1937 gelegen hatte, verboten. Allerdings gab es einige Ausnahmen. So bestanden beispielsweise noch finanzielle Forderungen der deutschen Agfa aus dem Verkauf von Filmmaterial an die französische Firma SIRIUS aus der Vorkriegszeit. Aus diesem Grunde erwog das Referat Film im Oktober 1941 „zur Unterstützung der Einbringung der Forderungen im deutschen Interesse"[505] den Verleih von drei älteren Filmen der SIRIUS, die vor dem 1. Oktober 1937 uraufgeführt worden waren. Im Februar 1942 berichtete das Referat Film dem RMVP, daß die Zensur bisher im besetzten Gebiet etwa 2800 amerikanische und englische Filme vom französischen Markt zurückgezogen hatte, ebenso 530 französische, 100 deutsche und 400 Filme der übrigen europäischen Produktionen. Es handelte sich um Filme, an denen jüdische Filmschaffende beteiligt waren, oder die „gegen Deutschland in verletzender Weise in Erscheinung getreten waren"[506]. Ferner hatte die Filmprüfstelle 300 weitere französische Filme aufgrund der Verordnung vom Mai 1941 zur Bereinigung des Filmmarktes verboten. Ausnahmsweise waren noch 80 dieser Filme verlängert worden. Weiter heißt es in dem Bericht an das RMVP, auf dem französischen Filmmarkt seien nun noch insgesamt 374 französische Spielfilme; diese Zahl schloß Filme, welche die ACE und Tobis verliehen, mit ein. An deutschen Filmen befanden sich demnach 125 Produk-

[504] BA-MA, RW35 220, Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 5. 3.–12. 3. 1941.
[505] BA-MA, RW35 224, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941; Bericht zu einer Besprechung von Diedrich mit Rouvre von der Sirius und dem Pariser Vertreter der Agfa.
[506] BA-MA, RW35 225, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 2.–27. 2. 1942; die Übersicht zur Marktbereinigung wurde erst auf Anfragen des RMVP vom 7.1. und 12. 2. 1942 nach Berlin geschickt.

tionen auf dem französischen Markt; hinzu kamen 3 italienische und 15 aus übrigen Ländern[507]. Bis zum Beginn der nächsten Saison plante die Filmprüfstelle weitere 130 ältere französische Produktionen zurückziehen, in denen jüdische Schauspieler in kleineren Rollen, jüdische Techniker und andere jüdische Filmschaffende mitwirkten. An neueren Produktionen kämen 2 deutsche, 27 italienische und 41 französische Spielfilme in Kürze auf den Markt. Der Filmmarkt der nächsten Saison, so das Referat, gestalte sich folgendermaßen: 285 französische Filme, 127 deutsche Filme, 30 italienische Filme, 12 Filme der übrigen Produktion[508]. Diese Aufstellungen machen deutlich, wie stark gerade die Marktbereinigung das Verhältnis von französischen und deutschen Filmen auf dem französischen Markt beeinflußte. Ziel war es, dieses Verhältnis so weit als möglich zugunsten der deutschen Filme zu ändern und ihren Absatz zu fördern. Wenn den Filmtheaterbesitzern weniger französische Filme zur Verfügung standen, dann mußten sie notgedrungen verstärkt auf deutsche Filme zurückgreifen.

Ein Protestschreiben der Filmherstellungs- und Verleihunternehmen vom 30. März 1942 an Ploquin, den Leiter des COIC, hatte die Zurückziehung von älteren Filmen mit jüdischen Darstellern in kleineren Rollen, oder etwa mit jüdischen Technikern zum Inhalt. In der deutschen Übersetzung dieses Schreibens heißt es: „Wir wollen an eine solche Maßnahme, die ohne Grund die ganze französische Industrie ruinieren würde, nicht glauben"[509]. Zu wenig Filme blieben für den französischen Markt übrig und gerade die kleineren Kinos müßten dann schließen. Ferner sei das Verbot unsinnig, da die Besatzer zu Beginn der Okkupation angeordnet hätten, alle jüdischen Namen, die im Vorspann und der Reklame auftauchten, zu entfernen. Die Filme seien anschließend genehmigt worden. Ferner habe eine Abtretung der von jüdischen Produzenten hergestellten oder verliehenen Filme an Arier – gegen eine Bezahlung – stattgefunden. Die Zurückziehung dieser Filme schade also den französischen Verleihfirmen finanziell. Man sehe den Grund dieser Maßnahme nicht ein. In dem Schreiben wird ferner erklärt: „Außerdem achtet der Zuschauer heute sowenig als gestern auf die ‚Rasse' von manchen Schauspielern in kleinen Rollen, wie diese auch früher den Produzenten unbekannt bleiben konnte"[510]. Als Kompromiß sollten zumindest die älteren Kopien im Umlauf bleiben, wenn schon keine neuen genehmigt würden. Dieses Protestschreiben legte Referatsleiter Diedrich zwar dem Kommandeur vor, doch blieb es ohne Erfolg. Diedrich war der Meinung, die Unterzeichner des Briefes hätten „die neue Zeit" nicht begriffen. Ferner beklagte er sich, „daß seitens des COIC nichts geschieht, um die französischen Filmkreise zur Er-

[507] Ibid.
[508] Ibid.
[509] BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 4. 4.–11. 4. 1942.Von 40 französischen Firmen gezeichnetes Protestschreiben, an Raoul Ploquin, COIC, vom 30. 3. 1942, deutsche Übersetzung.
[510] Ibid.

kenntnis der antisemitischen Grundeinstellung Europas und dementsprechender Ausrichtung auch des französischen Filmwesens zu erziehen und die Dinge immer wieder unter dem Gesichtspunkt demokratischer materialistischer Auffassung betrachtet werden"[511]. Die Versorgung des französischen Marktes war nach Ansicht Diedrichs nicht gefährdet. Ferner sei die deutsche Seite ohnehin sehr großzügig gewesen, denn wenn alle Filme mit jüdischen Filmschaffenden verboten worden wären, dann hätten 90 Prozent des heutigen französischen Filmbestandes aus dem Verkehr gezogen werden müssen[512]. Diedrich gibt in seinen Ausführungen an, diese Maßnahme richte sich vor allem gegen jüdische Künstler. Allerdings wird in den Berichten des Referats Film mehrfach deutlich, daß die „Sicherung des Absatzes deutscher Filme und neuerer französischer Filme"[513] im Vordergrund stand. Zum Teil schob das Referat Film hier rasseideologische Motive vor, hinter denen sich auch deutsche wirtschaftliche wie propagandistische Ziele verbargen.

Anfang Oktober 1942 notierte die Filmprüfstelle, sie wolle bis Ende Dezember einen weiteren großen Teil der älteren französischen Filme vom Markt zurückziehen[514]. Im Januar 1943 berichtete sie, auf dem französischen Markt stünden nun 321 französische Spielfilme 175 deutschen Produktionen gegenüber: „Dieses Angebot deutscher Filme in einem besetzten bzw. unter deutschem Einfluß stehenden Gebiet ist einmalig. Den deutschen Verleihunternehmungen wurde nahegelegt, diese Lage zu Gunsten der Unterbringung deutscher Filme bestmöglichst auszunutzen"[515]. Im März 1943 waren laut Filmprüfstelle 193 deutsche und 433 französische Spielfilme auf dem französischen Markt. Sie betonte, daß dieses für den deutschen Film günstige Verhältnis allein aufgrund der Verordnung des MBF zur Marktbereinigung erreicht werden konnte[516]. Mit Hilfe der Zensur ist hier die deutsche Filmexportpolitik nach Frankreich gleichsam flankiert worden. Die deutschen Verleihfirmen in Frankreich verfolgten nicht nur wirtschaftliche Interessen, sondern standen mit ihrer Aufgabe der Verbreitung von deutschen Filmen in Frankreich auch im Dienste deutscher Kulturpropaganda.

In bezug auf ältere Filme ist eine Verschärfung der Zensur im Laufe der Besatzungszeit festzustellen. Gleichwohl gab es auch hier Ausnahmen, wie

511 Ibid. Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 4. 4.–11. 4. 1942.
512 Ibid.
513 Siehe beispielsweise BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 18. 4.–25. 4. 1942; Bericht über eine Besprechung vom 16. 4. 1942 zwischen Diedrich und Vertretern der Tobis und ACE: „Bei dieser Gelegenheit wurde auch die Frage der weiteren Bereinigung des französischen Filmmarktes von alten Filmen erörtert, die zur Sicherung des Absatzes und der Verbreitung deutscher Filme auch in der Zukunft einerseits und im Interesse des Absatzes und der Verbreitung neuer französischer Filme erforderlich ist". Siehe auch BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr. Film, Tätigkeitsbericht, 15. 5.–23. 5. 1942.
514 BA-MA, RW35 227, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 27.9.–3.10.1942.
515 Ibid. Tätigkeitsbericht, 16. 1.–23. 1. 1943.
516 Ibid. Tätigkeitsbericht, 20. 3.–27. 3. 1943.

das Beispiel des Filmes „Education de prince" (1938) von Maurice Donnay zeigt. Die Liebesgeschichte eines jungen Fürsten mit einer Pariserin wurde am 2. August 1941 unbefristet zugelassen, nachdem allein die Namen zweier jüdischer Schauspieler herausgeschnitten worden waren. Die Filmprüfstelle verbot den Film am 10. Juni 1942 aufgrund von deren Mitwirkung. Doch nur fünf Tage später traf Diedrich die Entscheidung, den Film bis zum 30. April 1943 erneut zuzulassen, weil es sich hier um eine besonders teure Produktion handelte und der Film erst vier Monate vor Kriegsbeginn in die Kinos gekommen war; er hatte sich also keineswegs amortisieren können. Allerdings mußten nun einige Szenen herausgeschnitten werden[517]. In einem Brief an die Verleihfirma des Filmes, Pathé Consortium Cinéma, schrieb der Leiter der Filmprüfstelle am 4. November 1942: „Auf Grund Ihrer Intervention habe ich mich bereit gefunden nach Durchführung gewisser Schnitte eine weitere Auswertung des Filmes zu genehmigen, jedoch nicht über den 30. 4. 43 [hinaus]"[518]. Er betonte, er könne angesichts der Regelung des MBF für Filme mit jüdischen Darstellern von diesem Grundsatz nicht abweichen. Gleichwohl wurde der Film am 28. April 1943 erneut verlängert, am 19. April 1944 verboten und schließlich am 24. Juni wieder zugelassen.[519] Dieses Beispiel zeigt, daß zwar eine Verschärfung der Zensur in bezug auf die Filme mit jüdischen Darstellern ab Frühjahr/Sommer 1942 zu erkennen ist, offenbar konnte aber in Einzelfällen von diesem Grundsatz abgewichen werden, falls es vom wirtschaftlichen Standpunkt aus notwendig erschien. Im Sinne der Aufrechterhaltung des kulturellen Lebens hatten die Besatzer auch ein Interesse an einer finanziell gesunden französischen Filmproduktion. Ähnlich wie im Bereich des Theaters versuchte die Besatzungsmacht im Bereich des Filmes durch eine verschärfte Zensur deutsche Filme in französische Filmtheater zu bringen. Diese Bemühungen waren im Bereich des Filmes massiver. Anders als beim Theater waren im Bereich des Filmes auch die wirtschaftlichen Interessen deutscher Verleihfirmen ein Motiv für diese Verschärfung der Zensur, die zudem dem Ziel deutscher Kulturpropaganda diente. Insbesondere bei den Maßnahmen zur Marktbereinigung wurden zum Teil rasseideologische Gründe nur vorgeschoben, während sich dahinter auch wirtschaftliche und kulturpropagandistische Motive verbargen.

Diesen Zielen folgte neben der Kontrolle und „Säuberung" des französischen Kulturlebens auch die Zensur der Film- und Theaterkritiken. Die sogenannte künstlerische Freiheit der Feuilletonschreiber war eingeschränkt durch die obligatorisch guten Kritiken, die zu deutschen Filmen, Theaterstücken und Gastspielen erscheinen sollten[520]. Die französische Presse

[517] AN, AJ40 1005–2, Prop.Abt., Ref.Film, Filmprüfstelle, Dossier „Education de Prince".
[518] Ibid.
[519] Ibid.
[520] AN, AJ40 1001–7, Aktennotiz für die kulturpolitische Pressekonferenz 10. 3. 1943, 8. 3. 1943.

wurde generell streng von der Besatzungsmacht kontrolliert[521]. Im Kulturbereich mußte sie jüdische und angeblich freimaurerische Künstler ebenso totschweigen wie Angehörige der Feindstaaten. Dies traf auch auf französische Künstler zu, die emigriert waren oder sich als deutschfeindlich gezeigt hatten. Zwei Listen mit verbotenen Namen wurden an die Presse gegeben. Die sogenannte Liste der nichtjüdischen Filmschaffenden enthielt insgesamt 65 Personen, die mit Bezeichnungen wie „Hetzfilmmitwirkende", „Freimaurer", „Kommunist" oder „gegen Deutschland tätig", belegt wurden[522]. Darunter waren – mit dem Zusatz „Emigrantin" versehen – Lilian Harvey und Marlene Dietrich; Erich von Stroheim erhielt die Bemerkung „politisch gegen das Reich", Fred Astaire „Amerikaner, deutschfeindlicher Jude", Michèle Morgan „wirkt in Amerika in einem Hetzfilm mit" und Charles Boyer erhielt den Zusatz „im Radio gegen Deutschland gewirkt"[523]. Eine zweite Liste der in Frankreich tätig gewesenen jüdischen Filmschaffenden enthielt Namen wie Kurt Gerron, Max Ophüls und Robert Siodmak; insgesamt waren es 222 Personen[524]. Grundsätzlich durfte die Presse keine englischen oder amerikanischen Schauspieler nennen. Dies war laut Filmprüfstelle eine Bedingung zur Zurückdrängung des amerikanischen Filmes in Europa und in Frankreich. Ferner sollten französische Filmschaffende wie Michèle Morgan, Jean Gabin, René Clair oder Julien Duvivier, die unter Vertrag mit amerikanischen Filmfirmen standen, in der Öffentlichkeit totgeschwiegen werden[525]. Im Bereich des Theaters entstanden zwischen der Gruppe Kultur und der Gruppe Presse der Staffel Kompetenzstreitigkeiten über die Ausübung der Pressezensur, die im Falle der Theaterkritiken in den Händen der Gruppe Kultur lag. Im August 1941 beschwerte sich die Gruppe Presse über Verzögerungen der Zensur der Kulturartikel. Diese verlören dadurch an Aktualität, weshalb die Zeitungen sie nicht mehr veröffentlichten[526]. Offenbar war die Gruppe Kultur mit der Menge an Arbeit überfordert, blieb jedoch zunächst dafür noch zuständig. Im April 1942 warf sie der Gruppe Presse vor, nicht alle Kulturartikel an die Gruppe Kultur weiterzugeben und stattdessen selbst Kulturartikel zu zensieren[527]. Zudem vernachlässigte die Presse zeitweise die Einreichung gerade der Kulturartikel[528]. Weil die Gruppe Kultur schließlich die anfallende Arbeit doch nicht mehr bewältigen konnte, wurde die Pressevorzensur für Kulturartikel im März 1943 abgeschafft und durch

521 MICHEL, Paris allemand, S. 322–330.
522 BA-MA, RW35 223, Tätigkeitsbericht, 5. 9.–12. 9. 1941, Liste der nichtjüdischen Filmschaffenden.
523 Ibid.
524 Ibid. Liste der in Frankreich tätig gewesenen jüdischen Filmschaffenden. Beide Listen wurden regelmäßig kontrolliert und ergänzt.
525 Ibid. Tätigkeitsbericht, 5. 9.–12. 9. 1941.
526 AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gruppe Presse an Gruppe Kultur, 13. 8. 1941.
527 Ibid. Prop.St., Gr.Kult.Th., Lucht, Notiz an Gruppe Presse z.Hd. des Gruppenleiters, 24. 4. 1942.
528 Ibid. Bericht über den Monat April 1942.

eine vierzehntätige sogenannte kulturpolitische Pressekonferenz ersetzt, was jedoch keine Lockerung der Zensur bedeuten sollte. In den Richtlinien für die Kulturarbeit der Staffeln und Außenstellen vom 20. Mai 1943 heißt es, die Nachzensur für Presseartikel werde beibehalten, Verstöße seien „im Rahmen des Möglichen rücksichtslos zu ahnden"[529]. Mit der Einführung der kulturpolitischen Pressekonferenz sollte vor allen Dingen eine Entlastung der zuständigen Referate erreicht werden. Außerdem erschien es der Besatzungsmacht nicht als zu risikoreich, hier auf eine Vorzensur zu verzichten. Sie verließ sich offenbar auf die kollaborierende Presse. Durch den Wegfall der Vorzensur übertrug die Propaganda Staffel bzw. Abteilung die Verantwortung auf die französischen Zeitungen, die sich nach den in der sogenannten kulturpolitischen Pressekonferenz ausgegebenen Grundsätzen zu richten hatten[530]. Abgesehen von der deutschen Zensur, wurde die französische kulturelle Aktivität auch durch eine französische Zensur kontrolliert und eingeschränkt. Hierbei kam es teilweise auch zu Unstimmigkeiten zwischen den deutschen und französischen Zensoren.

2.5. Zur französischen Zensur

Für die Behandlung von Theaterfragen gab es keinen Vertreter der französischen Regierung in Paris, während im Bereich des Filmes mit dem Regierungsbeauftragten de Carmoy und später Galey ein solcher Funktionsträger in der Hauptstadt präsent war[531]. Hauptsächlich liegt die Ursache hierfür in einem größeren Interesse, das die Vichy-Regierung der Kulturpolitik dem Bereich des Filmes als dem des Theaters entgegenbrachte[532]. Ferner war das Theaterleben weit mehr auf Paris konzentriert als die Filmproduktion und im besetzten Gebiet unterlag sie gänzlich der Kontrolle der Besatzungsmacht. Doch selbst in der unbesetzten Zone verfolgte das Vichy-Regime keine klar umrissene und konsequente Theaterpolitik im Sinne der bereits genannten nationalen Erneuerung[533]. Die Theaterzensur war in Frankreich im Jahre 1906 abgeschafft worden und erst unter der Vichy-Regierung wurde sie gleichsam wiederbelebt. Doch war die dem Informationsministerium angeschlossene Direction de la censure nur für den Süden Frankreichs zuständig und auch dort soll ihre Arbeit im Bereich des Theaters nicht sehr effizient

[529] Ibid. Geheim, Richtlinien für die Kulturarbeit der Staffeln und Außenstellen, 20. 5. 1943.

[530] Ibid. Prop.St., Bericht über den Monat April 1942; Ibid. Aktennotiz für die kulturpolitische Pressekonferenz 10. 3. 1943, 8. 3. 1943.

[531] Im Oktober 1941 wurde Galey, der bisherige Chef du service du cinéma, als Nachfolger De Carmoys, zum Commissaire général du gouvernement pour le cinéma"; BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 17. 10.–14. 10. 1941.

[532] ADDED, Le Théâtre, S. 29–94; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 49–119, 134–152.

[533] Siehe hierzu bei ADDED, Le Théâtre, das Kapitel „À la recherche de la politique théâtrale de Vichy", S. 30–54.

gewesen sein[534]. Abgesehen davon, war es theoretisch dem französischen Staat möglich, ein Stück dann zu verbieten, wenn es die *bonnes mœurs*, die guten Sitten, verletzte oder die öffentliche Ordnung gefährdete[535]. Allein auf dieser Grundlage gab es in Paris Ansätze zu einer Zensur Vichys, da auf Veranlassung de Brinons einige Male Theaterstücke nach ihrer Premiere von der Polizeipräfektur verboten wurden.

Wie problematisch diese französische Nachzensur sein konnte und wie die deutschen Zensoren darauf reagierten, zeigt die Aufführung des Stückes „La Machine à écrire" von Jean Cocteau im Théâtre Hébertot im April 1941. Das Stück, das bereits vor dem Kriege in Paris ohne Probleme aufgeführt worden war, verursachte nun einen Theaterskandal. Es verarbeitete den gleichen Stoff wie Clouzots Film „Le Corbeau": In einer französischen Kleinstadt tauchen anonyme Briefe auf, welche die angesehenen Bürger der Stadt in Zweifel ziehen. Die Briefe selbst sowie die Suche nach deren Urheber tauchen das Stück in ein Klima von Denunziation und falschen Verdächtigungen[536]. Es handelte sich also um einen Stoff, der während der Besatzungszeit durchaus einen realen Bezug hatte, wenn man an die anonymen Briefe denkt, mit denen jüdische Mitbürger denunziert wurden. Hinzu kam die Thematisierung von Abtreibung und Selbstmord, was freilich nicht in die von Vichy propagierten Vorstellungen von *famille, travail, patrie* paßte. In einem Bericht des Theaterreferats vom April/Mai 1941 heißt es, de Brinon habe vor dem Verbot des Stückes vom Autor Streichungen und Änderungen der Szenen verlangt, welche nach dessen Meinung den guten Geschmack des Publikums verletzten; Cocteau habe diese vorgenommen. Trotzdem habe de Brinon das Stück durch die Polizei verbieten lassen, und zwar ohne die Propaganda Abteilung davon zu unterrichten. Das Polizeiverbot entbehre jeder Rechtslage. Sowohl aus Prestigegründen als auch aus rein juristischen Gründen hätte die deutsche Seite deswegen gegen diese Maßnahme einschreiten müssen. Ferner schrieb das Referat: „In der Aufführung hat das Publikum keinerlei Protestkundgebungen gemacht, die beiden ersten Akte wurden sogar mit starkem

534 Die Direction de la censure, die dem Informationsministerium Vichys angeschlossen war, hatte eine für die Theaterzensur zuständige Unterabteilung „livres et spectacles". Bis zum Ende der Besatzung war sie nur für den südlichen Teil Frankreichs zuständig. Nach Added fehlte jener Theaterzensur Vichys eine klare Linie; die Zensurverbote seien sehr widersprüchlich und die Arbeit der Abteilung relativ ineffizient gewesen. Hauptsächlich habe sich die dramatische Produktion Frankreichs ohnehin auf Paris konzentriert; ADDED, Le Théâtre, S. 42; zur Zensur Vichys siehe insbesondere S. 37–45.

535 CDJC, IV 12, Prop.St., Gr.Kult., Lucht an de Brinon, DGTO, frz. Übersetzung, 6. 5. 1941. In diesem Schreiben weist Lucht de Brinon ausdrücklich auf diese Regelung hin.

536 Siehe auch die Einleitung dieser Arbeit.

Beifall aufgenommen"[537]. Im Einvernehmen mit der Deutschen Botschaft wurde das Verbot wieder aufgehoben.

Die deutschen Behörden fühlten sich also durch de Brinon übergangen und vor allem deshalb mußte das Verbot rückgängig gemacht werden. Die Besatzungsmacht demonstrierte so ihre alleinige Zuständigkeit im Bereich der Theaterzensur. Auch war das Theaterreferat der Meinung, das Stück verstoße weder gegen die guten Sitten noch gefährde es die öffentliche Ordnung. Erst nach Verhandlungen zwischen de Brinon und Lucht wurde „La Machine à écrire" schließlich im Juni 1941 wieder verboten[538]. Die Gründe de Brinons für das Verbot des Stückes sind nicht mehr eindeutig zu bestimmen. Abgesehen von inhaltlichen Motiven, ist es laut Added auch denkbar, daß sich diese Maßnahme vor allem gegen die Person des Autors richtete. Cocteau war in den Augen der Kollaborateure ein für die angebliche Dekadenz der Troisième République typischer Autor[539]. Die Propaganda Staffel führte das Verbot auch auf einen Einfluß von deutscher Seite zurück. Inhaltlich war „La Machine à écrire" von der deutschen Vorzensur als politisch unbedenklich eingestuft worden. Theaterreferent Baumann konstatierte lediglich, das Stück trage dekadente Züge, die nach seiner Meinung jedoch nahezu alle Stücke der Pariser Spielpläne kennzeichnete. Laut Baumann hatte de Brinon das Stück auf Anregung von Susanne Abetz verboten. Die Frau des Botschafters sei der Ansicht, „daß das neue Frankreich gegen dekadente Erscheinungen sich nunmehr auflehne und es den französischen Zuschauer kränken müsse, wenn in Paris noch Stücke gespielt werden, die im unbesetzten Gebiet nicht mehr erwünscht seien"[540]. Abetz selbst soll dem Stück während der Premiere dagegen Beifall gezollt haben. Die Propaganda Staffel zeigte sich über die von ihr vermutete Einmischung der Botschaft in das französische Theaterleben empört. Gegenüber Generalkonsul Schleier betonte sie, daß die deutsche Zensur allein die politische Tendenz der Theaterstücke prüfen solle:

> Die französische Lebensart hat eine Fülle von Theaterstücken herausgebracht, die sich mit den Zerfallserscheinungen des französischen Volkes decken. Es ist uns bisher nicht zur Aufgabe gemacht worden, nach deutschen Maßstäben das sittliche Leben Frankreichs auszurichten[541].

[537] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 27. 4.–5. 5. 1941; siehe auch den Tätigkeitsbericht vom 13. 6. 1941.
[538] Ibid. Baumann, Tätigkeitsbericht, 13. 6. 1941. De Brinon versuchte zunächst erfolglos, Nutzen aus den Kompetenzstreitigkeiten der deutschen Dienststellen zu ziehen. Er wandte sich mit einem Brief an Epting, um sein Verbot durchzusetzen. Epting leitete den Brief an die Propaganda Staffel weiter und so war es schließlich Lucht, der de Brinon abschlägig antwortete; CDJC, IV 12, Prop.St., Gr.Kult., Lucht an de Brinon, DGTO, frz. Übersetzung, 6. 5. 1941.
[539] ADDED, Le Théâtre, S. 43.
[540] AN, AJ40 1002–4a, Prop.St., Gr.Kult.Th., Baumann, Aktennotiz, 2. 5. 1941.
[541] Ibid.

Zudem war die rechtliche Grundlage für die Maßnahme de Brinons problematisch, da das Stück nach Ansicht der Propaganda Staffel weder die *bonnes mœurs* verletzte noch die öffentliche Ordnung gefährdete[542]. Abgesehen davon, daß ihre Dienststelle bei dem Verbot übergangen worden war, gab es für die Propaganda Staffel noch einen weiteren Grund, gegen die Maßnahme de Brinons Stellung zu beziehen. Die finanziellen Einbußen waren für ein Theater nicht unerheblich, wenn eine Aufführung erst nach der Premiere verboten wurde. Dies lag keineswegs im Sinne einer von den Besatzern befürworteten kurzfristigen Aufrechterhaltung des Theaterbetriebes. Aus diesem Grunde wurde auf deutscher Seite die Notwendigkeit einer französischen Vorzensur moralischer und künstlerischer Art eingesehen. So schrieb Theaterreferent Baumann: „Es muß grundsätzlich überlegt werden, ob zur moralischen Ausrichtung des Theaterlebens eine französische Zensurstelle eingerichtet werden kann"[543]. Nur dadurch sei der Ruin der betreffenden Theater zu vermeiden. Allein durch de Brinons Verbot hatte das Theater laut Baummann einen Verlust von 400 000 Francs erlitten. Dem Skandal um „La Machine à écrire" folgte also die Diskussion um eine französische Vorzensur. Der Theaterdirektorenverband hatte vorher bereits eine offizielle französische Zensur im besetzten Gebiet gefordert und meinte nun: „C'est la seule manière de concilier les exigences morales de ces tristes jours avec les intérêts légitimes d'un directeur qui risque de voir son spectacle arrêté après qu'il en a fait tout le travail et engagé toutes les dépenses"[544]. Lucht betonte in einer Besprechung mit dem Comité de direction des ADTP, bestehend aus Gaston Baty, Pierre Renoir und Charles Dullin, daß auch ihm an der Bestellung eines für das Theater zuständigen Regierungsbeauftragten von Vichy in Paris gelegen sei. Das Comité sollte de Brinon den Vorschlag vortragen[545]. Obwohl sich die Propaganda Staffel und die französische Berufsorganisation in dieser Frage einig waren, gab es bis zum Ende der Besatzungszeit in Paris keinen für Theaterangelegenheiten zuständigen Beauftragten der französischen Regierung. Der Grund hierfür dürfte das letztlich doch zu geringe propagandistische Interesse des Vichy-Regimes am Theater gewesen sein. Dem ADTP gelang es nach dem Vorfall um Cocteaus Stück lediglich, mit dem Sécrétariat général des Beaux-Arts eine inoffizielle Vorzensur zu vereinbaren. Die Theaterdirektoren konnten ihre Manuskripte freiwillig beim ADTP einreichen, bevor sie diese beim Theaterreferat vorlegten. Added hat hierzu konstatiert,

[542] CDJC, IV 12, Prop.St., Gr.Kult., Lucht an de Brinon, frz. Übersetzung, 6. 5. 1941. Dieser Meinung war freilich auch der Theaterdirektor Jacques Hébertot, der sich in einem Schreiben an Lucht über das Vorgehen de Brinons beschwerte; siehe AN, AJ40 1002–4a, „Rapport", Hébertot an Lucht, Prop.Abt., Gr.Kult, 1. 5. 1941.

[543] AN, AJ40 1002–4a, Prop.St., Gr.Kult.Th., Baumann, Aktennotiz, 2. 5. 1941; auch CDJC, IV 12, Prop.St., Gr.Kult., Lucht an de Brinon, frz. Übersetzung, 6. 5. 1941.

[544] AN, AJ40 1004–1, ADTP, Comité de direction an Jacques Hébertot, 1. 5. 1941.

[545] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz, Besprechung des Gruppenleiters Kultur mit den Theaterdirektoren Baty, Renoir, Dullin.

diese *censure douce*[546] scheine nicht funktioniert zu haben. Seit Juni 1942 mußten offiziell alle Manuskripte über das COES beim Theaterreferat eingereicht werden[547]. Grundsätzlich kam es während der Besatzungszeit nur mehr punktuell zu Verboten von Theaterstücken durch die Polizeipräfektur, wogegen die Propaganda Staffel in der Regel auch nicht mehr einschritt. Im Oktober 1941 verbot die französische Polizeipräfektur ein zweites Stück von Cocteau, „Les Parents terribles", das im Théâtre du Gymnase gespielt wurde. Vor den Aufführungen kam es zu öffentlichen Protesten im Theater, woraufhin die Besitzerin des Theaters, Alice Cocéa, sich bei der Gruppe Kultur beschwerte. Diese verwies sie einfach an die französische Polizei[548]. „La Parisienne" drohte im November 1942 ein Verbot, weil Vichy an dem Titel Anstoß nahm. Bei dem Stück handelte es sich um eine Liebesgeschichte zwischen Ehemann, Ehefrau und deren Liebhaber. Die französische Regierung war der Ansicht, der Titel vermittle den Eindruck, Pariser Frauen verhielten sich im allgemeinen unmoralisch. Deshalb mußte „La Parisienne" in „Clothilde de Mesnil" umbenannt werden[549].

Die deutsche Zensur überließ es also der französischen Seite, bei Theaterstücken über die Einhaltung der sogenannten guten Sitten zu wachen. Die Besatzungsmacht befürwortete eine französische Vorzensur, damit den Theaterdirektoren durch nachträgliche Verbote kein finanzieller Schaden entstand. Die Vichy-Regierung zeigte hier letztlich jedoch nur wenig Interesse, da bis zum Ende der Besatzung kein offizieller Regierungsbeauftragter in Paris für diese Aufgabe abgestellt wurde. Gleichwohl übte der COES, über den schließlich die Manuskripte eingereicht wurden, hier eine gewisse Kontrolle aus. Das Verhältnis von deutscher und französischer Zensur kann im Bereich des Theaters – von dem Skandal um „La Machine à écrire" einmal abgesehen – als relativ konfliktfrei bezeichnet werden. Ganz anders war dies im Bereich des Filmes.

Hier gab es im Laufe der Besatzungszeit weit mehr Streitpunkte zwischen der Filmprüfstelle und der für die Filmzensur zuständigen Commission de censure[550] in Vichy. Dazu hat Bertin-Maghit bemerkt, die Geschichte der

[546] ADDED, Le Théâtre, S. 44.

[547] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Frank, Tätigkeitsbericht vom 1.–30. 6. 1942.

[548] Ibid. Tätigkeitsbericht, 10.–31. 10. 1941; zu diesem Fall siehe auch die Tätigkeitsberichte des Theaterreferats vom 20. 12. 1941 und 27. 12. 1941 sowie die Aktennotiz vom 5. 1. 1942. Die französische Polizei verbot ferner 1942 „Kiddou" von Guy Rotter und „Andromaque" von Jean Racine im Théâtre Eduard VII. nach einer Inszenierung von Jean Marais im Juni 1944 (Ibid. Bericht über den Monat Juni 1944).

[549] Ibid. Tätigkeitsbericht, 30. 11. 1941.

[550] Siehe dazu BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 92; die Zensurkommission mit Sitz in Vichy unterstand dem Generalsekretariat für Information und Propaganda; ihre neun Mitglieder entschieden über drei verschiedene Arten von Zensurvisa: „visa de production", „visa d'exploitation", „visa d'exportation". Um ein „visa de production" zu erhalten, mußte unter anderem auch eine „synopsis" des Filmes vorgelegt werden. Auch dann, wenn ein Film in der besetzten Zone zur Herstellung zugelas-

Filmzensur während der Okkupation sei das Resultat eines ständigen Kräftemessens gewesen „entre le gouvernement de Vichy et les autorités d'occupation, entre les pouvoirs publics français et les associations, les autorités religieuses, les individus qui entendent exercer des pressions moralisatrices"[551]. An der Prüfung der Filme bestand also auf deutscher wie auch auf französischer Seite ein weit größeres Interesse als an der Theaterzensur. Zu Beginn der Besatzungszeit waren die Kompetenzen der deutschen und französischen Zensur sauber getrennt; die deutsche beschränkte sich auf das besetzte, die französische auf das unbesetzte Gebiet. Ab Februar 1941 wurde jedoch der französische Filmmarkt einheitlich. Filme, die in der ZO gedreht worden waren, konnten in die ZNO eingeführt werden und umgekehrt. Es ist bereits erwähnt worden, daß die Vichy-Regierung auf der Verwaltungseinheit des französischen Territoriums bestanden hatte. Auch der Filmmarkt sollte also trotz der unterschiedlichen Zonen eine Einheit bilden. Während die Besatzungsmacht forderte, die Zensurentscheide der Filmprüfstelle müßten im unbesetzten Gebiet ohne weiteres anerkannt werden, war sie ihrerseits jedoch nicht dazu bereit, die Entscheidungen der französischen Kommission im besetzten Gebiet gelten zu lassen[552]. Die Weigerung, Filme aus der ZNO ohne weiteres in der ZO zuzulassen, nutzte das Referat Film auch als Druckmittel, um eine Konzentration der Filmproduktion in Paris zu erreichen; dort war sie unter deutscher Kontrolle. Aus wirtschaftlichen Gründen waren die Produzenten freilich daran interessiert, ihre Filme auch im besetzten Gebiet verleihen zu können. Indem dies bei einer Herstellung im unbesetzten Gebiet erschwert wurde, hofften die Besatzer, die Produktionsfirmen nach Paris zu ziehen[553]. Die Vichy-Regierung bestand hingegen auch weiterhin auf der alleinigen Kontrolle über die Filmzensur im unbesetzten Gebiet. Erst im September 1942, also kurz vor der Besatzung ganz Frankreichs, erkannte sie die bisher erfolgten Zensurentscheide der Filmprüfstelle auch für das unbesetzte Gebiet an[554].

Ein weiterer Streitpunkt war die unbeschränkte Einfuhr deutscher Filme in das unbesetzte Gebiet. Der Wunsch der französischen Stellen, die deutschen Filme vorher ansehen zu können – also nicht einmal zu zensieren – und daraufhin ein französisches Zensurvisum auszustellen, wurde von deutscher Seite zurückgewiesen. Die Besatzungsmacht sah darin einen Versuch, die Einfuhr deutscher Filme in das unbesetzte Gebiet zu erschweren[555]. Im März

sen worden war, konnte die Zensurkommission in Vichy durchaus das Visum zum Verleih des Filmes später verweigern.

551 Ibid. S. 91.

552 Ibid. S. 93.

553 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 12. 6.–18. 6. 1941.

554 BA-MA, RW35 227, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 13. 9.–19. 9. 1942.

555 BA-MA, RW35 220, Ref.Film, Tätigkeitsbericht 5. 3.–12. 3. 1941, 12. 3. 1941, Ausführungen zu Besprechungen Diedrichs mit Ploquin (COIC) und de Carmoy (Service du cinéma).

1941 schlug die französische Seite zur Bereinigung dieser Unstimmigkeiten die Errichtung einer gemeinsamen deutsch-französischen Zensurkommission vor, was Referatsleiter Diedrich zu diesem Zeitpunkt ablehnte. Er zog die Bestellung eines Zensurbeauftragten Vichys bei der Filmprüfstelle vor, doch kam es hier zu keiner Einigung[556]. Erst im Juli 1942 ergriff die deutsche Seite selbst die Initiative zu einer deutsch-französischen Zensurkommission, die ihren Sitz in Paris bei der Filmprüfstelle haben sollte; nun ging aber die Vichy-Regierung auf diesen Vorschlag nicht ein. Der Regierungsbeauftragte Louis Emile Galey setzte sich stattdessen dafür ein, die französische Zensurkommission von Vichy nach Paris zu verlegen und bei seiner Dienststelle, dem Service du cinéma, eine Zensurabteilung einzurichten. Galeys Initiative hatte im Juli 1942 Erfolg. Er setzte ferner eine französische Vorzensur aller Filmvorhaben und fertigen Filme für das gesamte französische Gebiet durch[557]. Mit seiner Initiative hatte Galey nicht nur die Interessen der französischen Zensur sichern wollen, sondern er erhoffte sich durch diesen Umzug auch eine Minderung der stark moralisierenden Einflüsse der offiziellen Zensoren in Vichy[558].

Die Konflikte zwischen deutscher und französischer Zensur entsprangen in vielen Fällen wirtschaftlichen Motiven. Im unbesetzten Gebiet verfolgte die Vichy-Regierung eine relativ strenge moralische Zensur. Im Juli 1941 bemerkte das Referat Film, die Filmzensurstelle in Vichy habe etliche französische Filme verboten, „die im besetzten Gebiet Frankreichs deswegen zugelassen worden waren, weil eine kulturelle Zensur der Filme nicht durchzuführen war"[559]. Probleme entstanden dagegen vor allem dann, wenn die Entscheidungen der Commission de censure die Interessen der Besatzungsmacht berührten. So verbot Vichy im Mai 1941 ausgerechnet die Herstellung des von der deutschen Continental produzierten Films „Le Club des soupirants" in Marseille, weil es diesen für unmoralisch erachtete und der Meinung war, er liefere einen schlechten Eindruck von der französischen Gesellschaft[560]. Diedrich verlangte eine Zurücknahme des Verbotes, die wenig später auch erfolgte. Gegenüber der französischen Zensurstelle betonte er, „daß deutscherseits allein beurteilt werden könne, was unmoralisch sei, und ein Eingreifen seitens der französischen Regierung in die Frage der Herstellung eines deutschen Unternehmens nicht zugelassen werde"[561]. Die Filmprüfstelle übte in der Regel keine moralische Zensur aus und war im Mai 1941 auch nicht für das unbesetzte Gebiet zuständig. Wenn allerdings wie hier deutsche wirtschaftliche Interessen mit im Spiel waren, ging das Referat Film entschie-

556 Ibid. siehe auch Tätigkeitsbericht, 27. 3.–3. 4. 1941.
557 BA-MA, RW35 226, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 6.–26. 6. 1942 und 18. 7.–24. 7. 1942; siehe auch BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 100f.
558 Ibid. S. 102.
559 BA-MA, RW35 222, Prop. Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 25. 7.–31. 7. 1941.
560 BA-MA, RW35 221, Tätigkeitsbericht, 1.5.–7.5.1941.
561 Ibid.

den gegen Zensurverbote der Commission de censure vor. Doch auch bei französischen Filmen, die für das besetze Gebiet zugelassen werden sollten, wurden Versuche der Vichy-Regierung, eine moralische oder künstlerische Zensur auszuüben, bis zur Einigung im Juli 1942 abgeschmettert. Beispielsweise bat im Februar 1941 Galey, der sich generell für eine gute Qualität der französischen Filme einsetzte, die Filmprüfstelle, den Film „Pension Jonas" von Pierre Caron nicht zuzulassen. Galey begründete diese Bitte damit, daß er den Film für mißlungen halte. Seiner Meinung nach sollte mit diesem Verbot gegenüber den französischen Produktionsfirmen signalisiert werden, „daß auch die deutschen Behörden nicht geneigt sind, eine oberflächliche Arbeit anzuerkennen"[562]. Die Filmprüfstelle genehmigte den Film dennoch und betonte, ihr stehe eine Zensur hinsichtlich der Qualität der französischen Produktionen nicht zu. Zudem müßten dann auch andere nicht gelungene Filme verboten werden. Ähnlich wie im Bereich des Theaters waren die deutschen Dienststellen grundsätzlich an der Förderung qualitativ guter französischer Produktionen nicht interessiert. Ferner bestand die Besatzungsmacht zumindest bis zum Sommer 1942 im Bereich des Filmes weit mehr als im Bereich des Theaters auf die alleinige Zuständigkeit für die Zensur im besetzten Gebiet. Doch auch nach der Einigung auf eine französische Vorzensur war jene offenbar dann machtlos, wenn es sich um von der Continental produzierte Filme handelte.

Die unterschiedlich stark ausgeprägten Interessen im Bereich von Film und Theater zeigt das Beispiel des Stoffes von „La Machine à écrire", das im Falle des Theaterstückes in einem Verbot geendet hatte. Clouzots „Le Corbeau", der im September 1943 in Paris uraufgeführt wurde, verarbeitete inhaltlich den gleichen Stoff. Ebenso wie das Theaterstück beanstandeten die französischen Zensoren den Film aus moralischen Gründen, weil er als Angriff auf Frankreich und auf den französischen Patriotismus galt. Doch Galey versuchte vergeblich, den Leiter der Continental, Greven, dazu zu bringen, den Film zumindest nicht zu exportieren[563]. Evelyn Ehrlich konstatiert zur Rezeption des Filmes während der Okkupation: „That the leftists in the Résistance should ally themselves with Vichy and the Church in condemnation of Le Corbeau is one of the many paradoxes of the occupation"[564]. Als eine Produktion der deutschen Continental wurde der Film aber freilich nicht verboten. Die Tatsache, daß deutsches Kapital mit französischer Filmproduktion verwoben war, führte dazu, daß die deutsche Filmzensur weit mehr als im Bereich des Theaters auf ihrer alleinigen Zuständigkeit bestand. Während den französischen Behörden eine Theaterzensur zugestanden wurde, die zwar nicht institutionalisiert war, aber trotzdem im besetzten Paris über die Einhaltung der guten Sitten und der öffentlichen Ordnung wachen

562 BA-MA, RW35 225, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 30. 1.–6. 2. 1942.
563 EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 177.
564 Ibid. S. 178.

konnte, war das bei der Filmzensur zumindest bis zum Sommer 1942 nicht der Fall.

Im März 1942 berichtete die Filmprüfstelle, Polizeipräfekturen und Bürgermeister hätten verschiedentlich Filme für Jugendliche verboten, die von der deutschen Zensur zugelassen worden waren. Diese Verbote waren auf eine Druckschrift der katholischen Kirche zurückzuführen, welche die Bürgermeister darauf hingewiesen hatte, „daß sie nach verschiedenen Gesetzen Filme verbieten könnten, die nach ihrer Ansicht gegen die öffentliche Ordnung oder die guten Sitten verstoßen"[565]. Die Filmprüfstelle betonte, daß dies nur für das unbesetzte Gebiet galt. Ausschließlich der MBF war mit der Verordnung über die Zulassung von Filmen zur öffentlichen Vorführung vom 9. September 1940 im besetzten Gebiet zuständig. Von der Filmprüfstelle bereits zugelassene Filme durften nicht durch französische Staatsorgane wie Präfekturen und Bürgermeister nochmals zensiert werden. Nach Ansicht der Filmprüfstelle sollte die deutsche Seite deswegen sofort scharf protestieren und einschreiten[566]. Diese strikte Reaktion der Filmprüfstelle hatte ihren Ursprung in vorangegangenen Streitigkeiten mit der inoffiziellen Zensur der katholischen Kirche. Die Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCCR) hatte Beurteilungen zu Filmen, welche die Noten von eins bis sechs erhielten, an Kirchentüren geheftet[567]. Im August 1941 berichtete das Referat Film, „Jud Süß" habe die Note „4 bis" erhalten, was soviel heiße wie „trotz schlechter Teile unschädlich bei vorheriger Warnung"[568]. In Paris brachte die CCCR statt der Beurteilungen durch Noten auch einfache Stellungnahmen an den Eingängen der Kirchen an. Der Kommentar zu „Jud Süß" lautete, „pas pour les jeunes filles"[569]. Die Filmprüfstelle bezeichnete die Streitigkeiten zwischen deutscher und katholischer Zensur als „Kulturkampf"[570]. Im September 1942 entschied die Filmprüfstelle, eine Zensur der CCCR zu dulden, falls diese in Zukunft ihre Filmbewertung ausschließlich im Sinne einer positiven Empfehlung von Filmen durchführe[571]. Dieser Kompromißvorschlag zeigt, daß es der Filmprüfstelle offenbar nicht gelungen ist, gegen die von der katholischen Kirche ausgeübte Zensur erfolgreich

565 Ibid. Schreiben des Kommandeurs Schmidtke an die Staffeln Angers und Dijon, in: Tätigkeitsbericht Nr. 10, 20. 3. 1942.
566 Ibid. Siehe auch BA-MA, RW35 224, Bericht der Prop.Abt., Ref. Film vom 10. 11. 1941 über die „Filmzensur durch katholische Dienststellen", an MBF, Verwaltungsstab, Abt. Verwaltung, abgedruckt in: Prop. Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 14. 11.–21. 11. 1941.
567 Ibid. Schreiben des Kommandeurs Schmidtke an die Staffeln Angers und Dijon, in: Tätigkeitsbericht Nr. 10, 20. 3. 1942. Siehe auch SICLIER, La France de Pétain, S. 445–457; THALMANN, La Mise au pas, S. 188–191.
568 BA-MA, RW35 222, Pop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 1. 8.–7. 8. 1941.
569 Ibid. Tätigkeitsbericht, 8. 8.–15. 8. 1941.
570 BA-MA, RW35 227, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 13. 9.–19. 9. 1942.
571 Ibid.

vorzugehen. Allerdings ist es fraglich, wie stark das Publikum tatsächlich von den Beurteilungen an den Kirchentüren beeinflußt wurde[572].

Ein weiterer Streitpunkt zwischen deutscher und französischer Filmzensur war die unbeschränkte Einfuhr deutscher Filme in die unbesetzte Zone. Im Dezember 1941 verbot die Zensur in Vichy drei deutsche Filme. „Bel ami" wurde für das unbesetzte Gebiet verboten, weil der Film, der auf einer Novelle von Guy de Maupassant basierte, für den Geschmack der Vichy-Regierung eine zu frivole Darstellung des französischen Verführers lieferte. Für das Gebiet Nordafrikas verbot Vichy den anti-jüdischen Film „Jud Süss" und die anti-englische Produktion „Ohm Krüger". Die deutsche Zensur reagierte ihrerseits im besetzten Gebiet mit einem Verbot für „La Fille du puisatier" (1940) von Marcel Pagnol und „L'Étrange Suzy" (Pierre-Jean Ducis, 1941); beide waren im unbesetzten Gebiet produziert worden[573]. Das Referat Film berichtete, die französische Regierung habe es vorher nicht über das Verbot informiert. Das Verhalten gegenüber den deutschen Filmen müsse dazu führen, zukünftig in bezug auf die französischen Wünsche bei der Zulassung und Herstellung französischer Filme Zurückhaltung zu üben[574]. So ließ die Filmprüfstelle „La Venus aveugle" (1940) von Abel Gance für das besetzte Gebiet nicht zu, obwohl der Zensurentscheid eigentlich positiv ausgefallen war. Zu einer Beendigung der Streitigkeiten um den Film „Bel ami" kam es erst im Juli 1942 durch den Vorschlag Galeys, die Filmprüfstelle solle eine erneute formelle Zensur durchführen und kleinere Schnitte vornehmen. Im Gegenzug sollten „La Fille du puisatier" und „L'Étrange Suzy" für das besetzte Gebiet zugelassen werden[575]. Die Filmprüfstelle nahm den Kompromißvorschlag wenig später an[576]. Angesichts der so unterschiedlich gelagerten Zensur von Besatzungsmacht und Vichy-Regierung stellt sich die Frage, welche Filme und Theaterstücke unter diesen Bedingungen entstanden. Gab es innerhalb des vor allem von der Besatzungsmacht gesteckten Rahmens für die Künstler Möglichkeiten zu politischen Anspielungen in Theaterstücken und Filmen?

2.6. Zu politischen Anspielungen in Theaterstücken und Filmen

Die Ausführungen zu deutschen Zensurverboten haben deutlich gemacht, daß französische Theaterstücke und Filme in den Augen der Besatzer mög-

572 BA-MA, RW35 223, Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 22. 8.–29. 8. 1941; in diesem Bericht heißt es beispielsweise: „Es zeigt sich jedoch, daß bei der vorgenommenen Zensur mit schlechten Noten die Filmtheater später vollkommen ausverkauft waren".
573 BA-MA, RW35 224, Tätigkeitsbericht, 20. 12. 1941-2. 1. 1942.
574 Ibid.
575 BA-MA, RW35 226, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 7. 1942. Wenig später wurde dieser Vorschlag Galeys verwirklicht; siehe dazu den Tätigkeitsbericht 25. 7.–31. 7. 1942.
576 Ibid. Gr.Film, Tätigkeitsbericht 25. 7.–31. 7. 1942.

lichst kein Vehikel politischer Propaganda sein durften. So prüften die Zensoren auch Anspielungen kritisch, die auf eine deutsch-französische Kollaboration abzielten, weil sie negative Reaktionen des Publikums befürchteten. Die Erhaltung der öffentlichen Ruhe und Ordnung war hier für die Besatzungsmacht von primärer Bedeutung. Nach Ende der Besatzungszeit hat sich innerhalb der französischen Öffentlichkeit das Bild eines Theaters der Résistance entwickelt, nach dem einige im besetzten Paris uraufgeführte Theaterstücke als *pièces résistantes* dem Publikum versteckte politische Anspielungen vermittelt haben sollen. Dies ist bis heute ein umstrittenes Thema[577]. Im Bereich des Filmes ist ebenfalls für einige Filme eine *attitude de résistance* festgestellt worden[578]. Die Frage nach den *pièces résistantes*, *films résistants* oder dem Mythos eines Résistance-Theaters läßt sich letztlich, wie Untersuchungen in diesem Bereich zeigen, nicht eindeutig klären; deshalb wird der Stand der Diskussion sowie die Haltung der deutschen Zensoren hier nur kurz referiert[579]. Ferner ist nach einzelnen politischen Anspielungen auf verbotene oder den Besatzern wenig genehme Sujets in den Filmen und Theaterstücken zu fragen[580].

[577] ADDED, Le Théâtre, S. 254–273.

[578] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 144 f.

[579] Die Sekundärliteratur liefert keine inhaltlichen Analysen zu den Theaterstücken, die unter der deutschen Besatzung in Paris gespielt worden sind. Bisher waren vor allem Werke, die als Résistance-Stücke bezeichnet worden sind, Gegenstand von Analysen. Siehe beispielsweise folgende Studien: FLÜGGE, Verweigerung, zur „Antigone" von Anouilh; GALSTER, Le Théâtre, zu „Les Mouches" und „Huis Clos" von Sartre; ADDED, Le Théâtre, S. 254–273 zu allen genannten Stücken; auf S. 262–273 bei Added findet sich ferner eine Analyse zu Claude Vermorels „Jeanne avec nous", das ebenfalls als Résistance-Stück bezeichnet wurde; siehe ferner Volker ROLOFF, Zur Ambiguität des Mythos in Theaterstücken der Okkupationszeit, in: Wolfgang DROST u. a. (Hg.), Paris sous l'occupation. Paris unter deutscher Besatzung, Heidelberg 1995, S. 94–106. Die Pariser Spielpläne der Besatzungszeit sind in ihrer Gesamtheit wohl nicht zuletzt auch aufgrund der schwierigen Rekonstruktion von Inszenierungen noch nicht analysiert worden. Anders verhält es sich mit den Filmen der Besatzungszeit. Eine umfassende Analyse hat François Garçon in seiner bereits genannten Studie geliefert, in der er auch Filme der Vorkriegszeit mit untersucht (GARÇON, De Blum).

[580] Politische Anspielungen in Theaterstücken und Filmen konnten sich freilich nicht nur auf die Besatzer, sondern auch auf das Vichy-Regime beziehen. So lassen sich beispielsweise unter den Filmen der Okkupation auch solche finden, die von Vichy als Angriff auf die Ideen und Werte der *Révolution nationale*, sowie auf ihre Vorstellungen von „Familie, Arbeit, Vaterland", aufgefaßt wurden. Ferner hat Garçons Untersuchung ergeben, daß diese Themen schon in den Filmen der Vorkriegszeit auftauchen und während der Okkupation in stärkerem Umfang weiterhin vorhanden sind. Die Filmproduktion unter deutscher Besatzung war demnach auch Träger der Ideen des Vichy-Regimes (GARÇON, De Blum, S. 196). Für das Theater konstatiert Added, daß die Theaterstücke durchaus von diesen Ideen beeinflußt waren, doch habe das Theater nicht als Vehikel für politische Aussagen im Sinne der Ideologie Vichys gedient (ADDED, Le Théâtre, S. 290). Der Einfluß Vichys auf die Inhalte der Filme und Theaterstücke soll im folgenden jedoch nicht näher erläutert werden.

Eine Untersuchung der Frage, ob Theaterstücke versteckte, vom Autor beabsichtigte politische Anspielungen enthielten, welche die Zuschauer zudem verstanden, ist aus mehreren Gründen problematisch. So läßt sich die Rezeption der Werke beim Publikum im allgemeinen nur noch schwer nachvollziehen[581]. Auch ist die Intention von Autoren und Regisseuren nicht immer klar zu erkennen. Ein wesentliches Merkmal von Theaterstücken und Filmen ist gerade die Möglichkeit der unterschiedlichen Interpretation. Für das Theater besteht außerdem noch das methodische Problem einer nachträglichen Rekonstruktion der Inszenierung. Die Problematik einer politischen Interpretation der Werke zeigt das Beispiel des Theaterstücks „Antigone" von Jean Anouilh, das im Februar 1944 im Pariser Théâtre de l'Atelier uraufgeführt wurde. Die offizielle Presse legte Anouilhs „Antigone" kollaborationistisch aus und die Résistance-Presse war gegen das Stück eingestellt. Erst nach der Libération wurde es zu einem Résistance-Stück stilisiert[582]. Jean Davy, der sowohl bei der Uraufführung im Februar 1944 als auch später im befreiten Paris die Rolle des Tyrannen Créon spielte meint hierzu:

Il est évident que lorsque nous jouions la pièce sous l'Occupation, les Allemands voyaient dans le personnage de Créon l'autoritarisme, le tyran, l'homme qui faisait régner l'ordre, qui faisait respecter la loi [...] Et puis les résistants, qu'est ce qu'ils voyaient? Ils voyaient Antigone qui résistait contre le pouvoir, contre l'Occupation en réalité [...] Qu'est ce que c'est Antigone[583]?

Das Theaterreferat berichtete allerdings im Mai 1944 von der „Antigone" Anouilhs im Zusammenhang mit anderen Antigone-Aufführungen: „Als symptomatisch für die den Krieg ablehnende Haltung der Franzosen ist das Auftauchen des Antigone-Stoffes in verschiedener Gestalt"[584]. Studenten der Sorbonne, so der Referent, hätten als Privataufführung die Antigone des „Sophokles" gespielt. Zudem hatte die Opéra Comique „Antigone" mit der Musik von Arthur Honegger nach dem Text Jean Cocteaus gezeigt. Anouilh feierte mit seiner „Antigone" am Théâtre de l'Atelier große Erfolge und das Théâtre Charles de Rochefort brachte die „Antigone" von 1588 von Robert Gernier heraus. Das Theaterreferat sah die Antigone-Aufführungen als Ausdruck eines französischen Pazifismus und nahm dies nicht zum Anlaß, durch ein Zensurverbot einzuschreiten.

Problematisch ist auch die Frage, ob die im besetzten Paris uraufgeführten Werke von Sartre als Résistance-Stücke zu sehen sind. Nach den Intentionen des Autors enthielt „Les Mouches" (1943) einen versteckten Widerstand gegen die Besatzungsmacht. Diese politische Botschaft verstand jedoch nur eine kleine Gruppe von Intellektuellen, die den Text kannte und mit der Philosophie Sartres vertraut war. Sowohl den Pariser Kritikern als auch einem

581 Siehe dazu ADDED, L'Euphorie théâtrale, S. 315–350.
582 FLÜGGE, Verweigerung, S. 271–330.
583 Interview mit dem Schauspieler Jean Davy, 24. 6. 1992, Paris.
584 AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat Mai 1944.

Großteil des Publikums blieb der Widerstand zwischen den Zeilen verschlossen. Ingrid Galster betont in ihrer Analyse des Stückes, allein aufgrund der Intention Sartres sei es als Résistance-Stück zu sehen[585]. Added hat jedoch zu recht mit dem Hinweis auf die Rezeption von „Les Mouches" während der Okkupation betont, daß allein die Absicht Sartres für die Bezeichnung *pièce résistante* nicht ausreichend sei[586]. Laut Galster ist dagegen „Huis Clos" (1944) von Sartre nicht mit der Intention eines Widerstandes zwischen den Zeilen verfaßt worden; das Publikum soll aber zur Besatzungszeit gerade dieses Stück als *pièce résistante* aufgefaßt haben[587]. In den Akten des Theaterreferats heißt es zu „Huis Clos" im Juni und Juli 1944 lediglich, mit der Aufführung des Stückes im Théâtre Vieux Colombier feiere Sartre einen großen literarischen Erfolg[588]. In einem anderen Bericht des Referats wird ebenfalls vor allem betont, Sartres Werk behaupte sich als literarisch wertvoll; ähnlich verhalte es sich mit „Le Malentendu" von Albert Camus im Théâtre des Mathurins, ein Stück „von tief pessimistischer Grundhaltung"[589]. Demnach wurde „Huis Clos" von deutscher Seite nicht im Sinne eines politischen Widerstandes gedeutet und sogar gelobt. Wie Added bemerkt hat, entwickelte sich nach Ende der Besatzungszeit in der französischen Öffentlichkeit ein spezifisches Bild vom Theaterleben der Besatzungszeit. Hier paarten sich Vorstellungen von unbeholfenen deutschen Zensoren, die den versteckten politischen Gehalt der Résistance-Stücke nicht erkannt hatten, mit dem Bild eines subtilen französischen Publikums, das die übermittelten Anspielungen leicht erkannte[590]. Sowohl von Galster als auch von Added ist diese These einer unfähigen deutschen Zensur bereits widerlegt worden[591]. Die Berichte der Theaterreferenten zeigen, daß es sich hier durchaus um Spezialisten ihres Gebietes handelte, die der französischen Sprache mächtig waren. Ferner ist es rückblickend, wie Added zudem bemerkt, wenig einsehbar, wie die Masse des französischen Publikums ein Theaterstück klar als *pièce résistante* habe einschätzen können, während dies den Besatzern und auch den französischen Kollaborateuren völlig entgangen sein soll[592].

Als Begründung für die relativ milde Handhabung der Zensur, die teilweise politische Anspielungen zuließ, sind ferner auch persönliche Sympathien der deutschen Referenten angeführt worden. So hat beispielsweise der

[585] GALSTER, Le Théâtre, S. 179f., 186–192; siehe auch Ingrid GALSTER, Les Mouches, pièce résistante?, in: Lendemains 42 (1986) S. 43–53.
[586] ADDED, Le Théâtre, S. 261. Ebenso kommt er für das Stück „Jeanne avec nous" von Claude Vermorel, das im August 1942 aufgeführt und nach der Libération zum *théâtre résistant* gezählt wurde, zu dem Schluß, man könne es auf keinen Fall als Résistance-Stück bezeichnen (S. 272).
[587] GALSTER, Le Théâtre, S. 240, 243.
[588] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., G.Kult.Th., Bericht über den Monat Juni 1944.
[589] Ibid. Bericht über den Monat Juli 1944.
[590] ADDED, Le Théâtre, S. 255.
[591] GALSTER, Le Théâtre, S. 79; ADDED, Le Théâtre, S. 255.
[592] Ibid.

für die Literaturzensur zuständige Gerhard Heller, wie in der Einleitung erwähnt, behauptet, er habe sich für Sartres „Les Mouches" und Anouilhs „Antigone" eingesetzt, was jedoch sehr fragwürdig ist[593]. Von den Spekulationen über persönliche Sympathien der zuständigen Referenten einmal abgesehen, kann zumindest gesagt werden, daß diese gerade den literarischen Theaterstücken des Pariser Spielplans relativ positiv gegenüberstanden[594]. Im Gegensatz dazu äußerten sich die Theaterreferenten häufig abschätzig über die zahlreichen Boulevardstücke der Pariser Spielpläne[595]. Aus Prestigegründen begrüßte die Besatzungsmacht, daß im besetzten Paris Stücke von Anouilh, Claudel, Giraudoux, Sartre und Camus gespielt wurden. Wenn dies als ein „Zeichen der Überlegenheit und Großzügigkeit der überwachenden Zensur"[596] gesehen wurde, so paßte es genau in das Bild einer vorgeblich milden Kulturpolitik, welches die Besatzer der Öffentlichkeit vermitteln wollten. Es sollte demonstriert werden, daß trotz der sich verschlechternden materiellen Lage im besetzten Paris die französische Kultur sich auf einem hohen Niveau befinde, weil die Besatzungsmacht so tolerant sei. Das Gros der aufgeführten Werke vermittelte keine Gedanken des Widerstands. So ist das *théâtre résistant* im besetzten Paris eher als Mythos als eine Realität zu sehen. Obwohl diese Frage umstritten bleibt, lassen sich einige wenige Theaterstücke durchaus als *pièces résistantes* sehen[597].

Auch Theaterstücke, die für die Kollaboration Stellung bezogen, prüfte die Besatzungsmacht kritisch. Im September 1942 bezeichnete Theaterreferent Frank die Wiederaufnahme des Stückes „La Captive" im Théâtre de l'Odéon, das von Charles Méré während des Ersten Weltkriegs geschrieben worden war, als politisch nicht interessant: „Die damals ausgesprochen pazifistische Tendenz wird jetzt collaborationistisch ausgelegt: Zwei Brüder, die unter den Fahnen verschiedener Länder gekämpft haben, finden unter dem

[593] GALSTER, Le Théâtre, S. 84f. Laut Erinnerungen von Zeitzeugen soll ferner ein für die Theaterzensur zuständiger Referent gegen den Nationalsozialismus eingestellt gewesen sein und ein Verhältnis mit einer französischen Schauspielerin gehabt haben, womit rückblickend eine in Einzelfällen mildere Zensur begründet worden ist. Genannt wird hier der Name Rademachers, der sich in den Akten des Referats allerdings nicht finden läßt. Jener Referent soll später dann zur Ostfront versetzt worden sein, was beispielsweise auch auf Frank zutrifft, der im Juni 1943 das Theaterreferat verlassen mußte. Zu dieser Version der Begründung einer milden Zensur, siehe GALSTER, Le Théâtre, S. 79f.

[594] Dies haben die obigen Zitate zu den Stücken Sartres, Anouilhs und Camus gezeigt. Übrigens erhielt auch „Eyridice" von Anouilh eine gute Kritik durch den Theaterreferenten; siehe den Tätigkeitsbericht des Theaterreferats vom 27. 12. 1941.

[595] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., siehe beispielsweise die Tätigkeitsberichte vom 30. 12. 1942, 30. 10. 1942 und den Bericht über den Monat April 1942.

[596] Ibid. Bericht über den Monat Dezember 1943; siehe die oben bereits zitierte Beurteilung zu Claudels „Soulier de satin".

[597] Siehe ADDED, Le Théâtre, das Kapitel „Théâtre résistant": mythe ou réalité? S. 253–273.

Einfluß ihrer Mutter wieder zueinander"[598]. Obwohl Frank die Geschichte hier nicht als pazifistisch deutet, war diese Interpretation den Zuschauern rein theoretisch durchaus möglich. Nach Frank war „La Captive" im Sinne einer deutsch-französischen Kollaboration zu deuten. Ein anderes Stück, „Les Pirates de Paris" von Alain Laubreaux, Kritiker des *Je suis Partout*, der hier unter dem Pseudonym Michel Daxiat arbeitete, wurde im März 1942 bei der Wiedereröffnung des Theaters Ambigu aufgeführt. Dieses Stück über die sogenannte Affäre Stavisky, das sich über die Politiker der Troisième République mokierte, wurde ausgerechnet zur Zeit des Riom Prozesses gespielt[599]. Vor der Aufführung hatte das Theaterreferat de Brinon um seine Stellungnahme gebeten, weil in dem Werk von Laubreaux auch lebende Personen eine Rolle spielten: „De Brinon erklärte unumwunden seine Zustimmung, und zwar mit dem Hinweis, daß er, während sich vor aller Öffentlichkeit der Prozeß von Riom abspiele, keine Veranlassung sehe, Franzosen, die in jene Schieberaffaire verwickelt waren, zu schonen"[600]. Nach Besuch der Premiere verfaßte Theaterreferent Frank eine vernichtende Kritik zu diesem Stück[601]. Wie die Einnahme-Register des Theaters bei der Société des auteurs et compositeurs d'art dramatique (SACD) zeigen, war das Stück allgemein ein Mißerfolg. Anders als vorgesehen wurde es nur einen Monat lang gespielt[602]. Die wenigen Theaterstücke, die für eine deutsch-französische Kollaboration plädierten oder politische Tendenzen im Sinne der *Révolution nationale* aufwiesen, waren also relativ erfolglos; zudem prüfte und bewertete die deutsche Zensur sie sehr streng. Auch Theaterstücke mit anti-englischer oder anti-jüdischer Tendenz waren eine Seltenheit[603].

Im Bereich des Filmes war dies ähnlich. Wie Bertin-Maghit betont hat, waren allein drei Spielfilme der französischen Produktion der Besatzungszeit als Filme der Kollaboration zu sehen[604]. Bei diesen Filmen handelte es sich um „Mermoz" (1943) von Louis Cuny, „Coup de tête" (1943) von René Le Hénaff und „Le Carrefour des enfants perdus" (1943) von Léo Joannon. Ferner hat die Untersuchung Garçons ergeben, daß die Filme der Okkupation kaum anti-englische oder antisemitische Tendenzen aufwiesen, obwohl dies bei den Filmen der Vorkriegszeit der Fall war. Sujets, die sich gegen Deutsche oder Deutschland richteten, verschwanden ebenfalls mit Beginn der Okkupation aus der Filmproduktion. Stattdessen tauchten aber nicht etwa deutschfreundliche Tendenzen auf[605]. Das Gros der französischen Filme nahm weder für noch gegen Deutschland Stellung, doch gab es einige, deren

598 AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 9. 1942.
599 ADDED, Le Théâtre, S. 318f. THALMANN, La Mise au pas, S. 182.
600 AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 27. 2. 1942.
601 Ibid. Tätigkeitsbericht, 12. 3. 1942.
602 ADDED, Le Théâtre, S. 318f.
603 Ibid. S. 289.
604 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 145.
605 GARÇON, De Blum, S. 152, 165–184.

Inhalte als politische Anspielung auf die Situation der Besatzung verstanden worden sind. Ein Beispiel dafür ist „Les Visiteurs du soir" von Marcel Carné aus dem Jahre 1942 mit Arletty und Alain Cuny in den Hauptrollen. Cuny ist nicht der Meinung, daß der Erfolg des Filmes auf einer möglichen Interpretation desselben im Sinne eines Widerstandes gegen die Besatzer gründete:

Je ne crois pas que le succès des „Visiteurs du soir" était dû au fait que le contenu de ce film aurait pu être un encouragement pour les Français occupés à résister à l'occupant, à l'envahisseur et que donc malgré la puissance du diable dans les „Visiteurs du soir", le diable et l'enfer étant, si vous voulez donc, symboliquement dans l'esprit des Français – mais je ne crois pas que c'est ce qui s'est passé – l'Allemagne Hitlérienne et que bien que les amants qui s'aiment dans les „Visiteurs du soir" meurent, ils ne meurent que dans leur temporalité, ils ne meurent que dans leur fraction humaine, leur cœur éternel continue à battre, donc la France malgré tout ce qu'elle subit à ce moment là, restera éternelle. On peut dire ça. Je ne crois pas que c'est ce qui s'est passé, non[606].

Ähnlich wurde der Film „La Main du Diable" von Maurice Tourneur mit Pierre Fresnay, der 1942 von der Continental gedreht wurde, aufgefaßt[607]. Für Anspielungen auf die aktuelle politische Situation lassen sich weitere Beispiele finden, die offenbar nicht von der Zensur verboten wurden. In einer der ersten Szenen des Filmes „Donne-moi tes yeux" (1943) von Sacha Guitry, besucht der Bildhauer François Bressoles (Guitry) eine Vernissage im Palais de Tokyo. Eine Sonderausstellung zeigt dort zudem Bilder von Cézanne, Courbet, Renoir und Daumier. Bressoles zeigt sie einem Freund:

Bressoles: Ils sont d'une espèce particulière, parce que tous les chefs d'œuvre que tu regardes en ce moment [...] ont été faits en 1871 [...] Voilà ce que faisaient les hommes de génie à l'heure ou nous venions de perdre la guerre [...] Eh bien, dis moi, quelle impression as-tu en regardant ces merveilles?
Freund: L'impression que ce que l'on perdait d'un côté, on le regagnait de l'autre.
Bressoles: Voilà, et entre nous on a le droit de considérer [...] que des œuvres pareilles ça tient lieu de la victoire [...]
Freund: 1943, ça continue.
Bressoles: Oui, oui la France continue[608].

Guitry macht hier sehr deutliche Anspielungen auf die Lage Frankreichs; eine französische militärische Niederlage sei 1871 durch die wunderbaren Werke der Maler mit künstlerischen Siegen einhergegangen und auch im Jahre 1943 dürfe dies nicht anders sein. Das Argument, die Franzosen hätten bei einer militärischen Niederlage wenigstens im kulturellen Bereich nicht geschlagen geben müssen, ist auch nach der Besatzungszeit zu einer Rechtfertigung der Künstler, die auch im besetzten Paris weiterhin aktiv waren, angeführt worden. In dem genannten Film Guitrys finden sich abgesehen vom obigen Dialog noch weitere Szenen, die auf den Alltag im besetzten Paris an-

606 Interview mit Alain Cuny, 30. 4. 1992; siehe dazu auch EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 53.
607 Ibid. S. 52.
608 Siehe FDI, VDP847.

spielen[609]. Die Darstellung französischer Genies ist in den zur Zeit der Besatzung gedrehten Filmen kein Einzelfall. Die Untersuchung Garçons hat ergeben, daß die Filme der Okkupation häufig auf berühmte französische Persönlichkeiten Bezug nehmen[610]. „La Symphonie fantastique" (1941) von Christian-Jacque, ein Continental-Film, feiert den Komponisten Berlioz. Goebbels war darüber empört, daß diese „nationale Fanfare erster Klasse"[611] ausgerechnet von der Continental hergestellt worden war.

Trotz dieser Ansicht von Goebbels bestand ein relativ großer Spielraum für nationalistisch geprägte französische Filmproduktionen. Nationalistische Filme, beispielsweise zu französischer Literatur, Musik und Kunst, zur nationalen Luftfahrt und zu Bonaparte hatten in der Filmproduktion der Okkupation ihren Platz[612]. Hierbei haben die Produzenten offenbar durch eine Selbstzensur zum Teil solche Themen modifiziert dargestellt. So findet man Bonaparte, der in Filmen vor 1940 ganz klar als Symbol des Kriegsherrn erschien[613], während der Besatzungszeit in privatisierter Form wieder. Garçon konstatiert hierzu: „Rendu à la vie civile, le Napoléon de l'Occupation est ainsi éclairé sous l'angle de la vie quotidienne, entouré de femmes lascives; c'est un portrait de l'Empereur qui rejoint le cliché du Français séducteur irrésistible"[614]. Ein Wandel läßt sich auch für die Darstellung des 14. Juli als Nationalfeiertag feststellen. Dieses Sujet, das vor 1940 noch auf der Leinwand zu sehen war, fehlt in den Filmen der Okkupation fast völlig[615]. Die deutschen Zensoren haben durchaus erkannt, ob ein Film eine stark nationalistische Tendenz enthielt. So notierte die Filmprüfstelle im September 1941 zu dem Film „La Romance de Paris" von Jean Boyer, einem Gesangsfilm mit Pariser Lokalkolorit mit dem bekannten Sänger Charles Trenet, folgendes:

Der Film versucht für Paris, sein Nachtleben, seine Frauen, seine Mode usw. Propaganda zu machen, demgemäß sind auch die Lieder [...] größtenteils als Pariser Lieder gedichtet und komponiert. Der amerikanische Einfluß ist hierbei, wie bei den meisten Liedern von Trenet, unverkennbar. [...] Der Film ist politisch unbedenklich. Selbst die erwähnte Werbung für das traditionelle Paris der Revuen usw. dürfte kaum unverträglich sein. Bedenklich dagegen erscheint der Film für Luxemburg, Elsaß, Lothringen,

609 Beispielsweise verpaßt Bressoles in einer anderen Szene die letzte Metro und begegnet auf dem Heimweg im Dunkeln einem Fremden, den er bittet, ihn mit der Taschenlampe zu begleiten. Bressoles fragt den Fremden, was er von den Geschehnissen heutzutage halte, worauf jener kaum reagiert. Stattdessen bietet ihm der Fremde Zucker für 200 Francs pro Kilo an (FDI, VDP 847).

610 GARÇON, De Blum, S. 104–133.

611 LOCHNER, Goebbels Tagebücher, S. 201, Eintragung vom 15. Mai 1942.

612 GARÇON, De Blum, S. 104–133.

613 Ibid. S. 112.

614 Ibid. S. 115; diesem Bild entspricht beispielsweise die Darstellung Bonapartes in „Madame sans gêne" (FDI, VDP 4757).

615 GARÇON, De Blum, S. 109f.

Protektorat und das Generalgouvernement, woselbst eine derartige Werbung für die franz. Hauptstadt unerwünscht sein dürfte[616].

Der Film, der nach Meinung der Filmprüfstelle Propaganda für Paris machte und zudem noch amerikanische Einflüsse aufwies, wurde als „politisch unbedenklich"[617] eingestuft. Ferner heißt es zu Guitrys „Le Destin fabuleux de Désirée Clary" (1941): „Nach der politischen Seite engagiert Guitry Frankreich und die Franzosen ohne das deutsche Volk oder die Besatzungsarmee anzufechten"[618]. England spiele in der Handlung des Filmes eine unsympathische Rolle. Nach Meinung der Filmprüfstelle entsprach dies der aktuellen Position Englands.

Sowohl Aspekte des französischen Nationalismus als auch politische Anspielungen auf die Situation der Besatzung lassen sich also in den Filmen und Theaterstücken der Besatzungszeit finden. Die deutschen Zensoren beurteilten die während der Okkupation uraufgeführten anspruchsvollen Werke von Sartre und Anouilh positiv. Sie sollten der Öffentlichkeit vermitteln, wie intakt das französische Kulturleben unter einer besonders milden Kulturpolitik der Besatzungsmacht sei. Die wenigen Theaterstücke und Filme, die für eine Kollaboration Stellung bezogen, prüften und kritisierten die Zensoren dagegen relativ streng, weil sie Proteste und Unruhen im Publikum befürchteten. In den Ausführungen zur Zensur ist deutlich geworden, daß sich jene nach allgemein formulierten Grundsätzen richtete, die mehr oder weniger flexibel ausgelegt werden konnten. Die Handhabung der Zensurgrundsätze war neben der Weltkriegslage und der Stimmungslage in der französischen Bevölkerung auch davon abhängig, welche allgemeinen kulturpolitischen Ziele in der jeweiligen Situation von den Besatzern als primär wichtig angesehen wurden. Besonders zu Beginn der Besatzungszeit stand das kurzfristige kulturpolitische Ziel der Wiederbelebung und Aufrechterhaltung des französischen kulturellen Lebens im Vordergrund. Etwa seit Beginn des Jahres 1941 rückte das Ziel der Errichtung einer „kulturellen Hegemonie" Deutschlands mehr und mehr in den Vordergrund; die deutsche Zensur, die nun im Dienste deutscher Kulturpropaganda stand, verschärfte sich. Trotzdem lassen sich bis zum Ende der Besatzungszeit fortwährend noch Belege für eine relativ milde Handhabung der Zensur aufgrund des erstgenannten Zieles finden. Die Erhaltung der öffentlichen Ruhe und Ordnung im besetzten Paris sollte durch ein blühendes kulturelles Leben unterstützt werden. Die Propaganda Abteilung war somit an einer finanziell gesunden französischen Filmindustrie sowie an florierenden Theatern interessiert. Unter dieser

616 BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Bericht über das Ergebnis der am 26. 9. 1941 erfolgten Filmprüfung des Filmes „La Romance de Paris" Fpf.Nr. 5154; siehe auch Film unter VDP 275.

617 Ibid.

618 BA-MA, RW35 226, Gr.Film, Bericht Nr. 42 über das Ergebnis der am 6. 7. 1942 erfolgten Prüfung des neuhergestellten franz. Spielfilmes „Le destin fabuleux de Désirée Clary" Fpf. Nr. 6626.

Prämisse konnten Zensurgrundsätze flexibel gehandhabt werden. Besonders gilt dies für den Bereich des Filmes, wo generell wirtschaftliche Interessen eine weit größere Rolle als beim Theater spielen.

Dies ist auch mit ein Grund dafür, daß die Prüfung und Zulassung der Filme weit mehr als die Theaterzensur Objekt der Streitigkeiten zwischen deutscher und französischer Zensur war. Außerdem sah sowohl die deutsche als auch die französische Seite im Film, der ein zahlenmäßig größeres Publikum als das Theater erreicht, ein wertvolles Propagandainstrument. Im Gegensatz zur rein politischen Zensur der Besatzungsmacht, verfolgte die Vichy-Regierung nach Möglichkeit eine moralische und künstlerische Zensur der französischen Filme im Sinne der Werte der *Révolution nationale*. Die deutsche Zensur verbot hingegen Anspielungen auf die aktuelle politische Situation der Besatzung in Frankreich, zu starke Tendenzen von französischem Nationalismus und direkte Angriffe gegen Deutschland; dazu gehörte alles, was von den Zensoren als Widerstand gegen die Besatzungsmacht aufgefaßt wurde. Die Zensoren prüften ferner auch die wenigen Werke mit kollaborationistischer Tendenz eingehend und verboten diese, wenn sie Protestreaktionen des Publikums befürchteten. Aus demselben Grunde wurden auch deutsche Filme auf ihre sogenannte politische Verträglichkeit für Frankreich hin geprüft.

In den Augen der Besatzungsmacht sollten die französischen Theaterstücke und die französische Produktion von Spielfilmen grundsätzlich kein Instrument für eine politische Propaganda sein. Die Besatzer wollten diese nicht im Sinne nationalsozialistischer Vorstellungen von Kultur oder antijüdischer, anti-britischer oder anti-bolschewistischer Ideen beeinflussen. Gleichwohl schloß die deutsche Zensur Werke von jüdischen Autoren oder von Freimaurern ebenso aus wie Werke politischer Gegner oder von Angehörigen der sogenannten Feindstaaten. Hier ist eine fortwährende Verschärfung der Zensur im Rahmen der „Säuberung" des Kulturlebens etwa seit Beginn des Jahres 1942 zu beobachten. Dagegen waren während der gesamten Zeit der Besatzung in Theaterstücken und Filmen auch politische Anspielungen, nationalistische Tendenzen und Themen, die als politischer Widerstand hätten aufgefaßt werden können, möglich.

Die Besatzungsmacht setzte die Verschärfung der Zensur auch als Druckmittel zur Durchsetzung deutscher Kulturpropaganda in Frankreich ein. Die verstärkte Zurückziehung älterer französischer Filme, diente auch dem Absatz deutscher Filme. Gerade hier verbanden sich rasseideologische und ökonomische Interessen mit den Zielen deutscher Kulturpropaganda. Auch im Bereich des Theaters setzten die Zensoren die französischen Theaterdirektoren unter Druck, indem sie verlangten, daß etwa vor der Aufführung eines Stückes von Shakespeare ein deutsches Stück gespielt werden mußte. Während die Zensur ein wesentliches Kontrollinstrument des französischen kulturellen Lebens darstellte, ging die deutsche Kulturpropaganda einen Schritt weiter. Die deutschen Dienststellen versuchten, Spielpläne und Filmpro-

gramme dahingehend zu beeinflussen und zu lenken, daß deutsche Werke darin ihren festen Platz erhielten und die französischen zurückdrängten. Dem militärischen Sieg über Frankreich – und über ganz Europa – sollte ein geistiger Sieg folgen. Die Kulturpropaganda sollte hier eine Waffe sein, in einem sogenannten Kampf der Kulturen.

III. Deutsche Kulturpropaganda als Waffe in einem Kampf der Kulturen

In dem Augenblick, in dem Millionen von deutschen Soldaten den größten Vernichtungskampf der Welt führen, gehe die deutsche Kultur ungebrochen und aus dem Vollen schöpfend ihren Weg. [...] Die Kulturschaffenden [...] müßten deshalb im gleichen Sinne wie die Kämpfer draußen auch „Soldaten der Kultur" genannt werden, denn auch sie habe immer ein unbezwinglicher Glaube getragen, ein oft nur unter großen Mühen erreichbares Ziel, ohne Rücksicht auf Ruhm und Lohn, zu erstreben[1].

Die Worte dieses Berichtes zur Rede von Reichsleiter und Oberbürgermeister Fiehler in München im Oktober 1941 klingen im Zusammenhang mit dem Thema Kultur ungewöhnlich martialisch. In diesem Sinne wurden Autoren, Regisseure und Schauspieler als sogenannte Soldaten der Kultur gesehen, welche zu Hause die Stellung hielten und im Ausland zur Errichtung einer „kulturellen Hegemonie" Deutschlands in Europa beitrugen. Deutsche Filme und Theaterstücke waren neben Musik, Tanz, Literatur und bildenden Künsten gleichsam kulturelle Waffen, die im Inland wie im Ausland eingesetzt wurden. Während diese Politik allerdings in den besetzten Ostgebieten mit Brutalität und Rücksichtslosigkeit gegenüber der einheimischen Kultur verfolgt wurde[2], ging die Besatzungsmacht in Frankreich und den übrigen besetzten Westgebieten vergleichsweise vorsichtig vor. Die Kulturpolitik war jeweils den Zielen und Gepflogenheiten der allgemeinen Besatzungspolitik angepaßt[3]. Gerade in einem Land wie Frankreich, das stolz auf seine bisherige kulturelle Ausstrahlungskraft zurückblicken konnte, war die Durchsetzung deutscher Kulturpropaganda nicht selbstverständlich. Umso mehr wollte die Besatzungsmacht gleichzeitig den französischen Kulturexport unterbinden.

In Deutschland hatten sich erste Ansätze zu einer auswärtigen Kulturpolitik – und einer Kulturpropaganda als Teil dieser Politik – erst seit den zehner und zwanziger Jahren herausgebildet. Dies geschah vor allem auch in Auseinandersetzung mit den französischen Aktivitäten im Bereich der auswärtigen Kulturpolitik, die weiter fortgeschritten waren und als Vorbild dienten.

[1] BA-MA, RW35 223, Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 10.–10. 10. 1941; Bericht über die erste Reichswoche für den deutschen Kulturfilm in München vom 20. 9.–25. 9. 1941; Diedrich nahm daran teil und begab sich anschließend zu Besprechungen mit dem RMVP nach Berlin (26. 9.–1.10 1941).

[2] So sollte Polen, wie Czeslaw Madajczyk bemerkt hat, als besonders gutes Beispiel für die Überlegenheit der deutschen Kultur dienen (Czeslaw MADAJCZYK, Kann man in Polen 1939–1945 von Kollaboration sprechen? in: BUNDESARCHIV, Europa unterm Hakenkreuz, Ergänzungsband 1, S. 142–144); siehe auch Tomasz SZAROTA, Alltag in Warschau und in anderen besetzten Hauptstädten, in: Christoph KLESSMANN (Hg.), September 1939 – Krieg, Besatzung, Widerstand in Polen, Göttingen 1989, S. 73–94.

[3] Siehe dazu den Aufsatzband von BENZ, OTTO, WEISMANN, Kultur.

Nach 1933 verstanden die Nationalsozialisten unter Kulturpropaganda eher das, was während der zwanziger Jahre unter dem Begriff eines sogenannten Kulturimperialismus zu fassen war. Nach der Definition Düwells war dies ein planmäßig werbender Export kultureller Güter mit dem Ziel einer „nationalen Machtexpansion und machtpolitischen Weltgeltung"[4]. Ein solches Vorgehen berücksichtigte die Wünsche der anderen Nation nicht und gestand ihr zudem keine kulturelle Zusammenarbeit oder kulturellen Einfluß zu. Wie gestaltete sich nun die deutsche Kulturpropaganda im besetzten Paris? Kam sie einem planmäßig werbenden Kulturexport gleich und was stellten sich die deutschen Dienststellen unter deutscher Kulturpropaganda vor? Sollte diese Politik in den Bereichen Film und Theater bestimmte – nationalsozialistisch geprägte – Inhalte vermitteln? Welche Theaterstücke und Filme wollte die Besatzungsmacht in Frankreich zeigen, nach welchen Kriterien wurden sie ausgesucht und von wem vorgeschlagen? Welche Vorstellungen von Kulturpropaganda lassen sich bei den deutschen Dienststellen in Paris und ihren Vorgesetzten in Berlin ausmachen, mit welchen Mitteln verfolgten sie ihre Durchsetzung und inwiefern beeinflußten Kompetenzstreitigkeiten die Umsetzung dieser Politik? Welche Erfolge oder Mißerfolge – gemessen an den Zielen deutscher Kulturpolitik – zeitigten schließlich diese Aktivitäten?

Für die Zeitgenossen war es offenbar nicht einfach, zu beurteilen, wie die deutsche Kulturpropaganda im besetzten Paris auszusehen habe. Auch die Reaktion des französischen Publikums spielte hier eine Rolle. Dies zeigt das Beispiel der Arno Breker-Ausstellung in der Pariser Orangerie im Mai 1942, organisiert von der Deutschen Botschaft und dem Deutschen Institut. Die zahlreichen französischen Besucher betrachteten dort die Skulpturen des deutschen Staatsbildhauers Breker, die dem Idealbild der Nationalsozialisten vom sogenannten arischen Menschen entsprachen; in der Presse fand die Ausstellung ein positives Echo[5]. Auf den ersten Blick handelte es sich hier also um eine gelungene Aktion deutscher Kulturpropaganda mit nationalsozialistischen Zügen. In einem Bericht der Botschaft heißt es allerdings, die Ausstellung sei zwar ein großer Erfolg gewesen, doch sei zu fragen, ob es sich hier tatsächlich um einen kulturpropagandistischen Erfolg gehandelt habe. In französischen Kreisen habe man betont, daß Breker aus der französischen Schule hervorgegangen sei und bekräftige nun, alle wirkliche Kunst sei stets französisch beeinflußt. Die Breker-Ausstellung sei demnach französische Kulturpropaganda gewesen. Resümierend heißt es in dem Bericht der Botschaft: „Es muß unverrückbar unser Ziel sein, an der deutschen Kulturlei-

[4] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 35.

[5] BERTRAND DORLÉAC, L'Art, S. 83–101; siehe auch Joachim PETSCH, Kultur- und Kunstpolitik des „Dritten Reiches" im besetzten Frankreich von 1940–1944 am Beispiel Arno Brekers, in: DROST u. a., Paris, S. 134–142.

stung zu zeigen, daß sie nicht nur der französischen ebenbürtig, sondern in vielen Punkten sogar überlegen ist"[6].

Hinter dieser Position verbarg sich neben dem rigorosen Streben nach einer deutschen „kulturellen Herrschaft" auch verstohlener Respekt vor der kulturellen Ausstrahlungskraft Frankreichs. In jedem Fall hing der Erfolg der Breker-Ausstellung in Paris auch mit dem starken Bezug des Bildhauers zu Frankreich zusammen. Während seines Aufenthaltes in Paris von 1927 bis 1932 hatte dieser Kontakte zu französischen Künstlern wie Aristide Maillol und Charles Despiau geknüpft; der junge Breker erfuhr in Frankreich eine wachsende künstlerische Anerkennung. In seinen Memoiren schreibt der Schauspieler Jean Marais über ihn: „On l'appelait ‚le Francais' parce qu'il aimait la France, où il avait vecu à l'époque héroïque"[7]. Während der Jahre in Paris hatte Breker auch mit Jean Cocteau Freundschaft geschlossen. Dieser veröffentlichte anläßlich der Breker-Ausstellung mit seinem Artikel „Salut à Breker" am 23. Mai 1942 auf der Titelseite der *Comœdia* ein Bekenntnis an Breker und setzte sich damit insbesondere nach Ende der Besatzungszeit dem Vorwurf der Kollaboration aus[8]. Welche Bedeutung gerade Brekers enger Bezug zu Frankreich für dessen Empfang in Paris hatte, zeigt eine Tischrede de Brinons für den deutschen Bildhauer. Anläßlich der Verabschiedung Brekers, der zur Ausstellung seiner Werke mehrere Wochen in Paris gewesen war, gab de Brinon ihm zu Ehren einen Empfang mit vorangegangenem Essen im kleinen Kreise. Unter den Gästen befanden sich in Begleitung ihrer Ehefrauen der Botschafter Otto Abetz sowie die Künstler Aristide Maillol und Charles Despiau. De Brinon betonte, jedes Mal, wenn er Breker getroffen habe, habe dieser von seinen französischen Freunden gesprochen und ganz besonders von seinem Lehrmeister Maillol, der nach Brekers Meinung nicht genügend vom französischen Staat geehrt werde. Zum Ende seiner Rede drückte de Brinon sein Bedauern aus, daß Breker Paris nun verlasse und gab ihm eine Bitte mit auf den Weg: „Je vous pris seulement, quand vous aurez l'honneur de causer avec votre Führer qui vous a distingué et qui vous estime, de ne pas être trop modeste et de lui narrer l'accueil que, spontanément et par leur goût inné du beau, les artistes de Paris vous ont fait"[9]. Ferner bat de Brinon den deutschen Bildhauer, er möge doch Hitler erzählen, wie sehr er in Frankreich zur Ehrung seines Kollegen, des großen französischen Künstlers Maillol, beigetragen habe. Breker sollte Hitler von der Ausstellung als einer gelungenen Veranstaltung der deutsch-französischen Kollaboration berichten. Ob die Breker-Ausstellung nun gelungene deutsche oder stattdes-

[6] PA-AA, 1136a, Kult 1, Kult 1a, DBP, ohne Angabe von Datum und Verfasser.
[7] MARAIS, Histoires, S. 143; siehe auch in den Memoiren von Breker, das Kapitel „Écrivains et Artistes de France, Mes Amis", BREKER, Paris, S. 207–298.
[8] Zur sogenannten Breker-Affäre siehe Ursula BÖHMER, Jean Cocteau et l'affaire Breker, in: DROST u. a., Paris, S. 122–133.
[9] AN, 411 AP 3, Papiers Fernand de Brinon, Reception du 3 juin 1942, Tischrede de Brinons für Arno Breker.

sen sogar französische Kulturpropaganda war, sei hier dahingestellt. Dieses Beispiel verdeutlicht jedoch, daß die im folgenden dargestellten Aktivitäten der deutschen Kulturpropaganda in Paris sowie deren Erfolge und Mißerfolge nicht ohne Widersprüchlichkeiten waren.

1. „In dem Ringen um die kulturelle Weltgeltung Deutschlands": deutsche Gastspiele und Theaterstücke in Paris

Im Februar 1942 erläuterte der Theaterreferent der Propaganda Staffel in einem Bericht die Bedeutung der deutschen Kulturpolitik im besetzten Frankreich. Er sah seine Aufgabe darin, Deutschland mit Hilfe der Kulturpropaganda in einem sogenannten geistigen Wettlauf der Nationen zum Siege zu verhelfen. Dieser sei jedoch bedroht von einem französischen Kulturexport:

> Der Kulturkampf zwischen Deutschland und dem Westen hat durch die Zerschlagung der militärischen und politischen Weltmachtstellung Frankreichs nur eine kurze Unterbrechung erfahren. Heute ist diese Auseinandersetzung auf der ganzen Linie wieder in Gang gekommen, und zwar unter Auspizien, die für unseren Gegner nicht ungünstig lauten. Während der deutsche Kulturapparat mit einem Minimum an organisatorischem und künstlerischem Personal auskommen muß, ist Frankreich als nichtkriegführende Nation in der glücklichen Lage, eine Fülle von Kräften ansetzen zu können. Man hat diesen Vorteil in Vichy schnell genug begriffen und versucht jetzt mit Hilfe französischen Kulturexports zu retten, was an Ansehen zu retten ist[10].

Demnach stellten die französischen kulturellen Aktivitäten im Ausland eine Gefahr für den Erfolg deutscher Kulturpropaganda dar, was nach Ansicht Franks eine Unterdrückung jeglicher französischer Kulturpropaganda notwendig machte. Diese Furcht vor der französischen kulturellen Ausstrahlungskraft war jedoch gepaart mit einer Überzeugung von der angeblich größeren Qualität der deutschen künstlerischen Leistung und der angeblichen „Vorrangstellung", so Frank, der deutschen Kultur:

> Aufgabe der Kulturpropaganda ist es, diesen Vorsprung vor der Welt zu dokumentieren. Auf Paris angewandt heißt das: Deutsches Theater vor den Augen der Pariser zu zeigen, sei es durch französische Aufführungen guter Übersetzungen, sei es durch beispielgebende deutsche Gastspielvorstellungen, sei es durch andere Veranstaltungen in Verbindung mit dem Theaterwesen[11].

Einerseits war das Theaterreferat davon überzeugt, daß Deutschland eine qualitativ überragende Kultur besitze – in diese Richtung gingen auch Vorstellungen von der angeblichen Dekadenz französischer Kultur – und andererseits fürchtete es die kulturelle Ausstrahlungskraft Frankreichs. Während

[10] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Bericht, ohne Angabe von Titel und Autor, 3. 2. 1942; wahrscheinlich verfaßte Theaterreferent Frank diesen Bericht.
[11] Ibid.

deutsche Theaterstücke und Gastspiele demnach verstärkt Eingang in das kulturelle Leben Frankreichs und Europas finden sollten, war die Besatzungsmacht auch darauf bedacht, einen französischen Kulturexport zu verhindern. In Deutschland waren Theaterstücke französischer Autoren übrigens weitgehend verboten und es wurden dort nur wenige französische Filme gezeigt[12]. Die Bedeutung gerade des Theaters in dem Kampf der Kulturen übertrieb der Theaterreferent in seinem Bericht allerdings erheblich:

> In dem Ringen um die kulturelle Weltgeltung Deutschlands verteidigt das Theater nur einen Sektor, aber einen der wichtigsten. Denn auf der Bühne regiert das gesprochene Wort, dessen kulturpropagandistische Bedeutung, nicht zuletzt seit den Erfahrungen der nationalsozialistischen Kampfzeit, unbestritten ist[13].

Das Theater kann sicherlich nicht als einer der wichtigsten Sektoren deutscher Kulturpropaganda in Frankreich gesehen werden. Schon in den zwanziger und dreißiger Jahren spielten die Pariser Bühnen nur sehr selten deutsche Autoren[14]. Im Gegensatz dazu ließen sich Filme viel leichter und in größerem Umfang exportieren und die Nationalsozialisten maßen dem Film generell eine weit größere – auch propagandistische – Bedeutung zu als dem Theater. Dem Theaterreferenten waren die Schwierigkeiten der Kulturpropaganda im Bereich des Theaters bewußt, denn er beklagte in einem seiner Berichte, das Theater sei auf zeitraubende Übersetzungen angewiesen; dagegen seien Musik und bildende Künste international verständlich. Das in Frankreich vorhandene Material sei zudem nicht gut und veraltet. Deutschsprachige Gastspiele könnten nur unter bestimmten politischen Voraussetzungen stattfinden. Er resümierte: „Schon dadurch sind den nach außen sichtbaren Erfolgsmöglichkeiten Grenzen gezogen"[15].

Eine Einflußnahme auf die Pariser Spielpläne mit dem Ziel der Aufführung deutscher Theaterstücke oder deutschsprachiger Gastspiele war grundsätzlich nicht unproblematisch. Während der vier Jahre deutscher Besatzung führten die Pariser Bühnen sieben deutsche Theaterstücke auf[16], während in den Filmtheatern allein im Jahre 1942 rund 125 deutsche Filme zu sehen waren. Ferner traten vier deutsche Theaterensembles mit Gastspielen vor Pari-

[12] Zu französischen Filmen und Theaterstücken in Deutschland während des Dritten Reiches siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 838–840; DERS., Das Theater, S. 260–263.

[13] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht, ohne Titel, 3. 2. 1942.

[14] Darüber klagte beispielsweise in einem tendenziösen Artikel der kollaborierende Pariser Theaterkritiker Alain LAUBREAUX, Le Théâtre allemand à Paris, in: Deutschland-Frankreich 7 (1944) S. 96–98.

[15] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht, ohne Titel, 3. 2. 1942.

[16] Im April 1942 wurden Goethes „Iphigenie auf Tauris" und Schillers „Don Carlos" aufgeführt, im Januar 1943 Hauptmanns „Rose Bernd", dessen „Fuhrmann Henschel" im Februar 1943 und im Juni 1943 seine „Iphigenie in Delphi". Hebbels „Maria Magdalena" und Forsters „Robinson soll nicht sterben" wurden im September 1943 an französischen Bühnen inszeniert.

ser Publikum auf[17]. In einem Bericht der SIPO-SD vom 1. November 1943 heißt es sogar, während der Okkupation seien weniger deutsche Bühnenwerke in Paris zu sehen gewesen als vor dem Kriege[18]. In den Pariser Theatern waren also während der Okkupation nur wenige deutsche Bühnenstücke sowie deutschsprachige Theater- und Operngastspiele zu sehen. Die Gastspiele dienten zudem nicht immer nur der deutschen Kulturpropaganda, sondern auch der Truppenbetreuung durch die Pariser Stelle der Organisation Kraft durch Freude (KDF). Die begrenzte Anzahl an Theaterstücken und Gastspielen auf Pariser Bühnen ging jedoch keinesfalls mit einer nur geringen Bedeutung dieses Bereiches für die Aktivitäten der Dienststellen einher; deren umfangreiche Planungen überstiegen während der gesamten Zeit der Besatzung bei weitem die Anzahl der tatsächlich realisierten Veranstaltungen. Die folgenden Ausführungen zum deutschen Theater auf Pariser Bühnen stellen daher auch eine Untersuchung gescheiterter Planungen dar.

Trotzdem führten die Pariser Dienststellen und Berliner Ministerien, insbesondere Abetz und Goebbels, gerade um die Frage deutscher Gastspiele im besetzten Paris einen erbitterten Kampf. Der Aufgabenbereich der Propaganda im Ausland war in Berlin Gegenstand von Streitigkeiten zwischen dem AA unter Ribbentrop und dem RMVP unter Goebbels. Nach dem Arbeitsabkommen beider Ministerien im Herbst 1941 ging im Sommer 1942 der Aufgabenbereich der Kulturpropaganda offiziell an die Deutsche Botschaft über, was jedoch eine weitere inoffizielle Tätigkeit der Propaganda Abteilung auf diesem Gebiet nicht ausschloß. Sie verlor damit formell ein Betätigungsfeld, welches im Mai 1943 vom Theaterreferat als seine „ursprünglich wesentlichste Aufgabe“[19] bezeichnet wurde. Die Ausführungen zu Theatergastspielen behandeln insofern auch den Bereich der Musik, als dies für eine eingehende Untersuchung der Kompetenzstreitigkeiten notwendig ist. Welche Rolle spielten die Konkurrenzkämpfe der deutschen Dienststellen bei der Umsetzung deutscher Kulturpropaganda und nach welchen inhaltlichen oder pragmatischen Kriterien geschah die Auswahl der Stücke für Auslandsgastspiele? Von wem gingen die Initiativen aus und woran scheiterten solche Planungen? Neben den Bemühungen der deutschen Dienststellen, deutsches Theater auf Pariser Bühnen zu bringen, soll anschließend auch die Rezeption deutscher Werke auf Pariser Bühnen sowie die Rolle der Künstler innerhalb der deutschen Kulturpropaganda thematisiert werden.

[17] Im Januar 1941 gab das Schillertheater Berlin an der Comédie-Française Schillers „Kabale und Liebe“ und gastierte dort erneut im November 1943 mit dem „Richter von Zalamea“; im April 1942 war an der Comédie-Française parallel zur französischen Inszenierung des gleichen Stückes ein Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels mit Goethes „Iphigenie auf Tauris“ zu sehen und im Mai 1944 gab das Staatsspielhaus Hamburg Hebbels „Gyges und sein Ring“ am Théâtre de l'Odéon.

[18] BA-KO, R58/190, Reichssicherheitshauptamt, Der Chef der Sipo-SD, SD-Berichte zu Inlandsfragen, 1. 11. 1943.

[19] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Geheim, Paris, den 20.V.1943, Richtlinien für die Kulturarbeit der Staffeln und Außenstellen.

1.1. Streit um deutsche Gastspiele in Paris: 1940–1942

Gegensätzliche Positionen der konkurrierenden Dienststellen machten sich im Bereich deutscher Gastspiele schon zu Beginn der Besatzungszeit bemerkbar. Während die Propaganda Staffel zunächst vornehmlich mit Aufgaben der Kontrolle und Wiederauflebens des Pariser Theaterbetriebs beschäftigt war[20], bemühte sich das Deutsche Institut als Kulturabteilung der Deutschen Botschaft schon sehr früh um Theater-, Opern- und Musikgastspiele. Im Dezember 1940 sandte die Botschaft eine Reihe von Gastspielvorschlägen an das AA. Sie plante unter anderem Aufführungen des Berliner Schillertheaters unter Heinrich George an der Comédie-Française. Die Botschaft wollte sämtliche Vorhaben aus eigenen Mitteln finanzieren, ohne den Kulturfonds des Auswärtigen Amtes in Anspruch zu nehmen[21]. Allein das genannte Gastspiel des Schillertheaters fand später tatsächlich statt. Abgesehen von den eigenen Planungen organisierte die Botschaft zunächst im Zusammenhang mit KDF-Veranstaltungen zur Truppenbetreuung auch einige Aufführungen vor französischem Publikum. Im Dezember 1940 kam Herbert von Karajan mit Chor und Orchester der Stadt Aachen nach Paris, um dort einige Wehrmachtskonzerte zu geben. Abetz holte beim Reichsleiter des KDF, Ley, die Erlaubnis ein, das Deutsche Institut als Veranstalter eines weiteren öffentlichen Konzertes auftreten zu lassen. So dirigierte Karajan am 19. Oktober 1940 im Théâtre National du Palais de Chaillot die H-Moll Messe von Johann Sebastian Bach vor französischem Publikum. Epting berichtete an das Auswärtige Amt, das Konzert sei ausverkauft und ein großer Erfolg gewesen[22]. Im Januar 1941 kam der österreichische Operettenkomponist Franz Lehár auf Einladung des Deutschen Instituts für mehrere Wochen nach Paris und dirigierte neben einigen Wehrmachtsveranstaltungen in mehreren öffentlichen Galavorstellungen seine Operette „Das Land des Lächelns" im Theater Gaieté Lyrique. Die Aufführungen waren ausverkauft. Die kollaborierende Pariser Presse veröffentlichte gute Kritiken und das französische Publikum soll angeblich begeistert gewesen sein. Laut Epting fand Lehárs Aufenthalt in Paris in Theaterkreisen sowie in der breiteren Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit[23]. Und obgleich die Politik des Instituts generell auf die französische Elite abzielte, betonte er, man habe Teile der Bevölkerung

[20] Ibid. Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht der Gruppe IV: Kultur, Arbeitsgebiet Theater, undatiert; dem Inhalt nach wurde der Bericht zwischen dem 27. 9. 1940 und dem 5. 10. 1940 verfaßt.

[21] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Hirzel an AA, Betr.: Kult K 11690, 17. 12. 1940; ferner sollte das Bremer Schauspielhaus mit Lessings „Minna von Barnhelm" in Paris gastieren. Eine Mozart-Oper, entweder des Dresdner oder Frankfurter Opernhauses sowie eine Aufführung des Bochumer Stadttheaters unter Saladin Schmidt waren für das Frühjahr 1941 vorgesehen.

[22] PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, DBP, Epting an AA, Betr.: Kult K, 21. 12. 1940; ibid. Epting an AA, Tel. Nr. 1575, 20. 12. 1940.

[23] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Epting an AA, 21. 1. 1941.

erreichen können, die ansonsten keine Konzerte ernster Musik besuchten; die Gaieté Lyrique lag in einem sogenannten Arbeiterviertel[24].

Als erstes deutsches Theaterensemble im besetzten Paris spielte am 25. und 26. Februar 1941 das Schillertheater unter Heinrich George an der Comédie-Française, dem renommiertesten französischen Nationaltheater und „Hause Molières". Seine Truppe führte „Kabale und Liebe" auf, das in Deutschland zu dieser Zeit meistgespielte Werk Friedrich von Schillers[25]. Es gehörte am Schillertheater zu den Wiederaufnahmen bewährter Klassiker und George hatte dieses Stück neben Heinrich von Kleists „Prinzen Friedrich von Homburg" selbst für Gastspiele in der Spielzeit 1940/41 vorgeschlagen[26]. Die Auswahl des Stückes geschah hier also nicht aufgrund kulturpropagandistischer Wünsche der deutschen Dienststellen. Die Planung dieser Aufführungen war keineswegs im Einvernehmen mit dem Propagandaministerium geschehen. Bereits im Herbst 1940 war deren Durchführung von der Propaganda Staffel verhindert worden[27]. Goebbels stand größeren deutschen Theater- und Operngastspielen im besetzten Paris ablehnend gegenüber. Einen Monat vor dem Gastspiel des Schillertheaters, im Januar 1941, hatte die Propaganda Abteilung beim RMVP noch angefragt, ob nun endlich der Zeitpunkt für deutsche Gastspiele auf Pariser Bühnen gekommen sei. Am 11. Februar erfuhr sie, dies sei grundsätzlich noch nicht erwünscht. Doch nur einen Tag später informierte Rainer Schlösser, Reichsdramaturg und Leiter der Abteilung Theater im RMVP, die Pariser Dienststelle über das bevorstehende Gastspiel des Schillertheaters[28]. Jene wurde von dieser Ankündigung also völlig überrascht. Sie erfuhr davon aus Berlin und übrigens an demselben Tage wie die Pariser Öffentlichkeit, denn am 12. Februar hatte Epting in einer Pressekonferenz die Presse darüber informiert. Die ersten Vorankündigungen erschienen noch an diesem Tage in den französischen Zeitungen[29]. Es hatte vorher keinerlei Informationsfluß oder gar Koordination zwischen den deutschen Dienststellen in Paris gegeben. Obgleich sich die Propaganda Abteilung um die Planung von Gastspielen hatte bemühen wollen, war ihr das

[24] PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, DBP, Epting an AA, 28. 2. 1941.

[25] DREWNIAK, Das Theater, S. 172f. „Kabale und Liebe" war 1940–1943 mit 1170 Aufführungen auf deutschen Bühnen Schillers meistgespieltes Werk, gefolgt von „Maria Stuart" (935) und „Don Carlos" (381).

[26] BAB, 50.01–290, Die Spielzeit 1940/41 des Schillertheaters der Reichshauptstadt, ohne Datum.

[27] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Epting an AA, Telegramm Nr. 2287, Auf Telegramm Nr. 3818 vom 29. 7., 31. 7. 1941.

[28] AN, AJ40 1002–2, Prop.Abt., Schmidtke an Hadamowsky, Ministeramt, RMVP, Fernschreiben, 10.25 Uhr, 13. 2. 1941. Zu Beginn des Fernschreibens heißt es: „Eilt! Sofort auf den Tisch!"

[29] Siehe beispielsweise den Artikel „Schiller sera joué au Téâtre Français", in: Le Matin, 12. 2. 1941; La Comédie Française recevra les 25 et 26 février le Schillertheater de Berlin, in: L'Œuvre, 12. 2. 1941.

von Berlin aus untersagt worden und so war sie schließlich vom konkurrierenden Deutschen Institut überflügelt worden.

Als Schmidtke von dem bevorstehenden Gastspiel erfuhr, sandte er sogleich ein Fernschreiben nach Berlin, das auf seinen Wunsch hin Goebbels noch an demselben Tag vorgelegt werden sollte. Er war verärgert über die gegensätzlichen Informationen aus Berlin und meinte, die Frage deutscher Gastspiele bedürfe dringend einer Klärung. Falls die bisherige grundsätzlich ablehnende Haltung des Ministeriums geändert würde, müßten solche Planungen mit mehr System behandelt werden. Deutsches Theater dürfe nicht durch „eigenmächtiges Verhalten verschiedener Dienststellen"[30] auf französischen Bühnen „wahllos und steuerlos" gezeigt werden. Zudem wies Schmidtke auf die besondere Bedeutung dieser Aufführungen an einer so renommierten Bühne wie der Comédie-Française hin. Es war das erste Mal in der Geschichte des Hauses, daß dort ein ausländisches Ensemble auftrat. Die Tatsache, daß seit dem dreihundertjährigen Bestehen dieses berühmten Nationaltheaters dort nun zum ersten Mal eine deutsche Theatertruppe spielte, hob auch Heinrich George besonders hervor, als er Hitler später vom Erfolg dieses Gastspiels berichtete. George fügte hinzu:

> Wir und alle, die dieses einmalige erhebende Ereignis miterlebt haben, wissen, daß wir es dem Sieg der deutschen Wehrmacht unter Ihrer genialen Führung verdanken. Wir hoffen Ihnen und Ihrer politischen Führung mit unseren Waffen der Kunst und des Geistes gedient zu haben[31].

Angesichts der zweifellos besonderen Bedeutung der Comédie-Française für das französische Kulturleben, kam das deutsche Gastspiel gerade an dieser Bühne einer Eroberung des Pariser Theaterlebens gleich, der durch Waffengewalt der Weg geebnet worden war. Umgekehrt empfand die französische Seite dies insbesondere rückblickend als zusätzliche Demütigung[32]. Für das Deutsche Institut und die Deutsche Botschaft hatte das Gastspiel zusätzlich noch eine andere Bedeutung: Sie hatten hiermit gleichzeitig einen Erfolg im Kompetenzstreit mit Propaganda Staffel und Propaganda Abteilung erzielt. Schlösser, den das RMVP anläßlich der Aufführungen von „Kabale und

[30] AN, AJ40 1002–2, Prop.Abt., Schmidtke an Hadamowsky, Ministeramt, RMVP, Fernschreiben, 10.25 Uhr, 13. 2. 1941. In dem Original ist vorher der Term „anderer Dienststellen" durchgestrichen und durch „verschiedener Dienststellen" ersetzt worden.

[31] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Epting an AA, 3. 3. 1941, Abschrift des Telegramms Georges an Hitler vom 25. 2. 1941 sowie der Antwort – ein einfacher Dank – Hitlers an George vom 27. 2. 1941. Georges Rolle im Nationalsozialismus ist nach wie vor umstritten; nach Ende des Krieges starb der Schauspieler während seiner Internierung durch die russische Besatzungsmacht; eine ihn verteidigende Biographie liefert Werner MASER, Heinrich George, Mensch, aus Erde gemacht, Berlin 1998.

[32] JOUBERT, La Comédie-Française, S. 353–369, siehe S. 165–171 zum Gastspiel des Schillertheaters mit „Kabale und Liebe". Diese Sichtweise bestätigen auch die Vorwürfe, die den Intendanten dieser Bühne, zunächst Jacques Copeau und später Jean-Louis Vaudoyer, nach der Libération gemacht wurden.

Liebe" nach Paris gesandt hatte, versuchte während eines anschließenden Empfangs im Deutschen Institut, einer Einigung mit Abetz in der sogenannten Gastspielfrage vorzufühlen. Anschließend ließ er Goebbels wissen, Abetz habe sich kooperationsbereit gezeigt und durchblicken lassen, er betrachte sich als Außenseiter des AA und sei grundsätzlich in der Frage der Durchführung von Gastspielen zur Zusammenarbeit bereit. Der Botschafter wolle die konkurrierenden Stellen zukünftig über Planungen der Botschaft informieren, falls diese ihrerseits zur Zusammenarbeit bereit wären. Vor diesem Hintergrund plädierte Schlösser für eine gemäßigte Haltung. Das RMVP sollte seiner Ansicht nach den zahlreichen Wünschen von Abetz in bezug auf Pariser Gastspielpläne gelegentlich nachkommen und sich in die Planungen mit einschalten. Allerdings habe Schmidtke bei der Botschaft bereits heftig gegen die Aufführungen des Schillertheaters protestiert und allgemein einen strikten Standpunkt vertreten, der laut Schlösser jegliche Kooperation der beiden Dienststellen in Zukunft erschweren würde[33]. Ob Abetz tatsächlich so kooperationsbereit und in diesem Punkt gar ein Außenseiter im AA war, ist angesichts der Position, die er später generell in dieser Frage vertrat, eher zweifelhaft. In jedem Fall aber fanden Schlössers Vorschläge allein deswegen nicht das Gehör des Propagandaministers, weil dieser weiterhin eine unnachgiebige Haltung gegen die Durchführung deutscher Gastspiele im besetzten Paris einnahm. Hierfür gab es verschiedene Gründe.

Zunächst einmal mißfiel Goebbels im Falle der Aufführungen des Schillertheaters in Paris vor allem die Auswahl des Stückes. Seiner Meinung nach sollte „Kabale und Liebe" grundsätzlich von deutschen Ensembles nicht im Ausland gespielt werden[34]. Insbesondere störten ihn an diesem Werk die Passagen, die sich auf England beziehen. Als George das gleiche Stück zu einem späteren Zeitpunkt erneut für eine Gastspielreise durchzusetzen versuchte, schlug er vor, die betreffenden Stellen zu kürzen, um so die Zustimmung von Goebbels zu erhalten. Lady Milforth, die sich nach einer unerfüllten Liebe im Verlaufe des Stückes entscheidet, in ihre englische Heimat zurückzukehren, sollte nach diesen Kürzungen „ausschließlich im Lichte ihrer etwas ramponierten fraulichen Unschuld stehen [...] ohne daß Schiller dadurch verfälscht würde"[35]. Dies vermochte Goebbels jedoch nicht zu überzeugen, denn er lehnte das Stück auch weiterhin für Auslandsgastspiele ab. Der Propagandaminister war generell der Ansicht, daß bei Gastspielen im Ausland nicht nur die Aufführung durch ein möglichst renommiertes deutsches Theater, sondern auch das Stück selbst werbend für Deutschland wirken sollte.

[33] BAB, 50.01–506, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, 6. 5. 1941, Betr. Gastspiel Staatsoper Berlin in Paris. Schlösser nimmt hier auf die Vorgänge um das Gastspiel des Schillertheaters bezug.
[34] BAB, 50.01–507, RMVP, Abt.Th., Schlösser an George, 19. 12. 1942.
[35] BAB, 50.01–291, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels Betr.: Auslandsreisen des Schillertheaters, 30. 9. 1943. BAB, 50.01–291, RMVP, Ministeramt, Dr. Naumann an Leiter der Abt.Th., Betr.: Auslandsreisen des Schillertheaters, 2. 10. 1943.

„Kabale und Liebe" war zudem stark von den Ideen Jean-Jacques Rousseaus beeinflußt, worauf eine Vorankündigung des Deutschen Instituts in den *Deutsch-französischen Monatsheften* auch noch besonders hinwies. Das Institut dagegen war mit der Auswahl des Stückes, mit dem sich gut für eine vorgebliche deutsch-französische Verständigung werben ließ, zufrieden[36]. Auf die Propagierung eines vorgeblichen deutsch-französischen Kulturaustauschs im Umfeld des Gastspiels soll später noch näher eingegangen werden.[37] In Goebbels Augen dürfte ein von den Ideen der Französischen Revolution beeinflußtes Werk, das somit auf den geistigen Leistungen des französischen Volkes beruhte, nicht geeignet gewesen sein, dem Pariser Publikum die angeblich höher stehende deutsche Kultur anzupreisen. Die Gründe für seine ablehnende Haltung gegenüber Gastspielen im besetzten Paris waren zum Teil auch innenpolitischer Natur; seine Anweisungen an die deutsche Presse im Anschluß an den Sieg über den französischen Nachbarn zeigen, daß er in Deutschland in keinem Fall ein zu positives Bild von Frankreich oder etwa einer eventuellen deutsch-französischen Verständigung entstehen lassen wollte. So wies er beispielsweise im Juli 1940 die deutsche Presse an, „nicht zuviel Lob an Frankreich auszuteilen"[38], da ansonsten die Gefahr einer Welle von Francophilie in Deutschland bestehe. Der Ruf der französischen Hauptstadt sollte in Deutschland nicht genährt werden[39]. Deutsche Theatergastspiele im besetzten Paris hätten somit nur mehr zu dem bisherigen Bild von Paris als einer Kulturmetropole beigetragen. Ein Schweigen über das Pariser Kulturleben in der deutschen Presse war der besonderen Betonung deutscher Kulturveranstaltungen in dieser Stadt vorzuziehen. Aufwendige prestigeträchtige deutsche Gastspiele in der französischen Hauptstadt konnten zwar der Errichtung einer deutschen „kulturellen Hegemonie" dienen. Sie konnten aber auch den Eindruck erwecken, Deutschland sehe Frankreich in bezug auf einen kulturellen Austausch beider Länder als gleichberechtigten Partner. Die Entsendung der besten deutschen Ensembles nach Paris konnte somit eine Ehrung und Anerkennung des Nachbarlandes symbolisieren, was in Goebbels Augen wenig wünschenswert war.

Grundsätzlich waren sich trotzdem alle beteiligten Pariser Dienststellen und Berliner Vorgesetzten darüber einig, daß in Paris nur erstklassige deut-

[36] Wilhelm FRAENGER, Schiller à la Comédie Française, in: DFMH 1–2 (1941) S. 58f.
[37] Siehe Kapitel III. 1.4. dieser Arbeit.
[38] GOEBBELS, Tagebücher, hg. von REUTH, Bd. 4, S. 1449, Tagebucheintragung vom 6. 7. 1940.
[39] BOELCKE, Kriegspropaganda, S. 409. In diesem Sinne heißt es zur Ansicht Goebbels in einer Ministerkonferenz vom 26. Juni 1940: „Die Presse soll Frankreich gegenüber nicht allzu freundschaftliche Töne anschlagen [...] Ebenso sollen sich die Zeitungen davor hüten, Paris nun allzu lockend zu schildern, und aus PK-Berichten sind alle zu frankophilen Äußerungen zu entfernen. Unsere Haltung gegenüber Frankreich hat kühl und reserviert zu sein" (BOELCKE, Kriegspropaganda, S. 406f.).

sche Ensembles zu gastieren hatten[40]. Zwar galt dieses Prinzip auch für Gastspiele in anderen Ländern, denn immerhin sollten diese zur deutschen kulturellen Ausstrahlungskraft beitragen, aber im Falle von Paris wurde hierauf besonderer Wert gelegt; dies galt zum Teil auch für die anderen Großstädte in den besetzten Ost- und Westgebieten. Der Export deutscher Kultur traf hier auf ein anspruchsvolles Großstadtpublikum, das nicht enttäuscht werden durfte, wenn die Bemühungen deutscher Kulturpropaganda erfolgreich sein sollten[41]. Dementsprechend äußerte Goebbels in einem Gespräch mit Schmidtke, „daß, wenn überhaupt deutsche Kultur in Form von Aufführungen den Franzosen zugänglich gemacht werden sollte, nur das Beste, was Deutschland bzw. Berlin bietet, im Anfang wie auch in der Folgezeit gezeigt werden würde"[42]. Der Maßstab für deutsche Gastspiele im besetzten Paris wurde möglichst weit oben angelegt, damit sich die deutsche Kultur vor dem anspruchsvollen Pariser Publikum nicht blamieren mußte, sondern die angebliche kulturelle Größe Deutschlands unterstrich. Die Sorge um qualitativ möglichst gute deutsche Gastspiele und eine positive Rezeption war auch ein Grund dafür, daß die Aufführungen von „Kabale und Liebe" hauptsächlich vor geladenen Gästen stattfanden[43]. Angesichts der hohen Ansprüche an Pariser Gastspiele war deren Planung allerdings auch aus rein praktischen Gründen nicht unproblematisch. Gerade die besten Theater- und Filmschauspieler wurden in Deutschland selbst benötigt, wo die Kultur die Bevölkerung vor allem bei Laune halten und zudem erziehen sollte[44]. Im weiteren Verlauf des Krieges, insbesondere 1943 und 1944, litten die deutschen Bühnen und Orchester mehr und mehr an einem Mangel an Künstlern, da ihre Mitarbeiter zum Teil einzogen worden waren[45]. Es ist wahrscheinlich, daß Goebbels der Ansicht war, der aufbauenden Aufgabe der Kultur in Deutschland sei der Vorrang vor etwaigen prestigeträchtigen Aufführungen im Ausland zu geben, zumal er sich im Falle des anspruchsvollen Pariser Publikums nicht ohne weiteres der Erfolge sicher sein konnte. Diese Überlegungen stehen im Einklang mit der Haltung Goebbels, die er in bezug auf die französischen Continental-Filme einnahm. Demnach war es wichtiger, die besten

[40] PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP an AA, Betr.: Konzertmeister Rudolf Schulz, 29. 5. 1942; ibid. DBP, Abetz an AA, Telegramm, 9. 5. 1944.
[41] BAB, 50.01–503, Schiller Theater der Reichshauptstadt, Intendant Heinrich George an Schlösser, 10. 5. 1940.
[42] AN, AJ40 1002–2, Prop.Abt., Schmidtke an Hadamowsky, Ministeramt, RMVP, Fernschreiben, 10.25 Uhr, 13. 2. 1941.
[43] BAB, R58/661, Meldungen aus dem Reich, Das Theaterleben in den besetzten Westgebieten, 5. 6. 1941.
[44] REICHEL, Der schöne Schein, S. 180, 336 – 345. Siehe auch beispielsweise BAB, RMVP,50.01.–1211, Kulturnachrichten des DNB, Das deutsche Theater im Kriege, 11. 12. 1942, die Rede Dr. Rainer Schlössers in Hannover.
[45] Zum Künstlermangel in Orchestern siehe PA-AA, 1142, Kult 12 Nr 3(4), Knothe an AA, Fernschreiben Nr. 6848, 21. 10. 1943.

französischen Künstler für den deutschen Film zu gewinnen anstatt mit Hilfe der Continental-Films gute französische Filme herzustellen.

Obgleich die Propaganda Abteilung grundsätzlich in Goebbels Sinne handelte, nahm sie in der Frage der Gastspiele trotzdem eine andere Haltung als dieser ein. Von ihr und nicht vom RMVP gingen mehrere Initiativen zu Gastspielen aus[46]. Zum einen hatten die Mitarbeiter in Paris besonders im weiteren Verlauf des Krieges ein vitales persönliches Interesse daran, ein reiches Arbeitsgebiet zu besitzen und dort unabkömmlich zu sein. Zum anderen mußten sich Propaganda Abteilung und Propaganda Staffel im Streit um den Aufgabenbereich der Kulturpropaganda mit der Botschaft vor Ort behaupten und waren darauf bedacht, ihre Kontrahenten durch eine größere Aktivität in den Schatten zu stellen. Dies war freilich angesichts der entgegengesetzten Weisungen aus Berlin nicht unproblematisch. Auch Abetz und Epting waren in der Folge weiterhin bestrebt, deutsche Theater- und Operngastspiele auf Pariser Bühnen zu bringen. Im Gegensatz zu Goebbels waren sie keineswegs darum besorgt, in Deutschland könne ein zu positives Bild vom Pariser Kulturleben entstehen. Die Botschaft verfolgte, in Ermangelung klarer Aussagen Hitlers zur zukünftigen Rolle Frankreichs im „neuen Europa", eine Politik, die mit Hilfe von deutsch-französischen Kulturereignissen den französischen Künstlern und Intellektuellen einen Kulturaustausch vorgaukelte. Deutsche Gastspiele und deren Begleitprogramme fügten sich so ohne weiteres in die allgemein von der Botschaft verfolgte Kulturpolitik ein; diese versuchte, durch Veranstaltungen und Empfänge Bindungen zur französischen Elite zu knüpfen und die Basis für eine französische Kollaboration zu schaffen. Nutzen sollte diese Politik letztlich vor allem den Zielen der Besatzungsmacht[47].

Für die Propaganda Abteilung bedeutete das Gastspiel des Schillertheaters in erster Linie einen Rückschlag im Konkurrenzkampf mit der Botschaft, während die gemeinsamen Ziele deutscher Kulturpropaganda hier in den Hintergrund traten. Dementsprechend berichtete das Theaterreferat der Propaganda Staffel nach Berlin, die französischen Presseartikel zu dem Gastspiel seien eine „persönlich gehaltene Reklame des Deutschen Instituts, bzw. dessen Leiters"[48] gewesen, während eine Zurückhaltung der militärischen Dienststellen sichtbar geworden wäre. Das Deutsche Institut maß dem Gastspiel des Schillertheaters eine zukunftsweisende Bedeutung bei. Laut Epting hatte man damit das französische Publikum von der Qualität des deutschen Schauspiels überzeugen können und die Möglichkeit geschaffen, weitere Gastspiele deutscher Theater mit Erfolg in Paris zu organisieren[49]. Ende März hieß es in den Planungen des Instituts, man wolle zukünftig in Paris ein

[46] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 1. 7.–31. 7. 1942.
[47] Siehe bei MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 255–266.
[48] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 27. 3.–4. 3. 1941.
[49] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Epting an AA, 12. 3. 1941; Anlage, Bericht über die Weiterentwicklung des Theaterwinters in Paris, Kaspar Pinette.

vielseitiges und lebendiges Bild des deutschen Theaters liefern. Das AA sollte in dieser Angelegenheit eine Einigung mit dem RMVP herbeiführen[50]. Allerdings stellte sich die Propaganda Staffel im Auftrag des RMVP diesen Gastspielplänen weiterhin entgegen. So verhinderte sie laut Epting ein für Anfang Juli 1941 geplantes Gastspiel des Wiener Burgtheaters sowie einige für Mitte April vorgesehene öffentliche Konzerte des Wiener Philharmonischen Orchesters in Paris und Bordeaux[51]. Goebbels sprach sich Mitte April erneut grundsätzlich gegen deutsche Gastspiele im besetzten Paris aus. Das RMVP teilte der Propaganda Abteilung in einem Erlaß vom 19. April 1941 mit, Goebbels habe entschieden, in Zukunft sollten in den besetzten Gebieten keine größeren Ensembles, Opernbühnen „oder andere besonders qualifizierte Gastspieltruppen vor Belgiern und Franzosen auftreten"[52]. Diese Entscheidung hatte jedoch, wie Abetz gegenüber dem AA kritisierte, nicht den Dienstweg über das Oberkommando der Wehrmacht, Abteilung Wehrmachtpropaganda (OKW/WPr) berücksichtigt; Propaganda Staffel und Abteilung unterstanden eigentlich dieser Stelle, während Goebbels ihnen offiziell keine direkten Weisungen erteilen durfte. Abetz empörte sich über dessen Vorgehen und betonte die Bedeutung der Gastspielfrage, die grundsätzlich die deutsche Politik im besetzten Frankreich berühre, womit er freilich meinte, daß sie allein in den Bereich seiner Kompetenzen fiel. Zudem war Goebbels Entscheidung sowohl dem AA als auch der Deutschen Botschaft zunächst nur mündlich bekannt, weil sie nicht offiziell informiert worden waren, sondern davon eher durch Zufall erfahren hatten[53]. Epting hatte im April 1941 bei der Auslandsstelle für Musik im Namen des Instituts einen Antrag auf einen Zuschuß des RMVP für einige geplante Pariser Konzerte des Kölner Kammertrios gestellt. In ihrer Antwort verwies die Auslandsstelle zum Erstaunen Eptings auf die oben genannte Weisung des Propagandaministers. Über Eptings Vorgehen, das ebenfalls nicht dem vorgeschriebenen Dienstweg entsprach, äußerte sich später das AA verärgert. Wiederholt betonte es, die Pariser Stellen sollten jegliche Anfragen an das RMVP oder deren Nebenstellen nur über das AA leiten. Außerdem behielt sich das Außenministerium grundsätzlich das Recht vor, zu entscheiden, ob eine Beantragung von Zuschüssen beim RMVP notwendig sei[54]. Generell verlief die

[50] Ibid. DBP, Epting an AA, 20. 3. 1941; geplant waren Aufführungen der Kammerspiele des Schauspielhauses München unter Intendant Otto Falkenberg in einer neuen Inszenierung von Johann Wolfgang von Goethes „Urfaust" für Mai oder Juni 1941.
[51] Ibid. DBP, Epting an AA, Telegramm Nr. 2287, Auf Telegramm Nr. 3818 vom 29. 7., 31. 7. 1941.
[52] BAB, 50.01–506, Prop.Abt., Schmidtke, Meldung 25007 an RMVP, 12. 5. 1941; Schmidtke nimmt darin Bezug auf die Weisung des RMVP vom 19. 4. 1941; siehe auch PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, AA, Kolb an DBP, Kult K 818, 31. 3. 1941.
[53] PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, Abetz an AA, 11. 6. 1941.
[54] Ibid. AA, Stahlecker an RMVP, zu Kult K 2381, Durchdruck, 19. 5. 1941; abschriftlich der DBP auf den Drahtbericht vom 29. 4. 1941, Nr. 1328 zur Kenntnis übersandt.

Kooperation zwischen dem Deutschen Institut und dem AA nicht immer reibungslos und das AA hatte mitunter eine zu große Selbständigkeit seiner Pariser Dienststellen zu beklagen[55].

Um deutsche Gastspiele im besetzten Paris zu verhindern, besaß das RMVP in Berlin etliche Möglichkeiten der Einwirkung. Immerhin lag in Deutschland die Verwaltung und Organisation des Kulturlebens sowie die Vermittlung von Künstlern weitestgehend in den Händen des RMVP und seiner Nebenstellen. An der Vermittlung von Künstlern in das Ausland waren neben der Theater und Musikabteilung des Propagandaministeriums auch dessen Auslandsabteilung, die Auslandsstelle für Theater sowie die Auslandsstelle für Musik beteiligt. Die deutschen Theater dürften wenig Interesse daran gehabt haben, sich generell mit dem RMVP aufgrund eines einmaligen Pariser Gastspiels zu überwerfen. Um seine Position durchzusetzen, mußte Abetz deshalb zu einem Mittel greifen, das die Einflußmöglichkeiten des Propagandaministers wirksam außer Kraft setzen konnte, und zwar zu einer sogenannten Führerentscheidung. Tatsächlich gelang Abetz im Mai 1941 mit Hilfe eines von Hitler angeordneten Gastspiels der Berliner Staatsoper in Paris eine grundlegende Wendung zu seinen Gunsten im Streit um die Gastspiele. Die Propaganda Abteilung wurde erst über die Veranstaltung informiert. Sie schrieb dem RMVP, sie habe erfahren, die Botschaft plane ein Gastspiel der Berliner Staatsoper in Paris und wolle wissen, ob die Entscheidung Goebbels vom 19. April nun hinfällig geworden sei[56]. Die Antwort lautete, das Gastspiel solle zwar auf Anordnung des Führers erfolgen, die grundsätzliche Haltung des Propagandaministers bleibe jedoch unverändert[57]. Abgesehen davon, daß Abetz für die Genehmigung des prestigeträchtigen Gastspiels hinter dem Rücken von Goebbels direkt bei Hitler interveniert hatte, war auch für dessen Durchführung die Beteiligung des RMVP nicht vorgesehen[58]. Wie eigenständig der deutsche Botschafter hier agiert hatte, zeigt sich in der Tatsache, daß er das AA ebenfalls nicht über seine Pläne informiert hatte. Dieses beschwerte sich bei der Botschaft über ihr zu selbständiges Vorgehen, denn nur durch Zufall erfuhr das AA in Gesprächen mit der Berliner Staatsoper von dem bereits fest eingeplanten Pariser Gastspiel. Allerdings war das AA nicht nur über den Mangel an Information verärgert. Der Einsatz der Berliner Staatsoper als nach Meinung des AA repräsentativster deutscher Bühne sollte zunächst nur in den Ländern erfolgen, die Deutschland besonders nahestanden. Das Gastspiel sollte „den Charakter einer besonderen Auszeichnung für das damit bedachte Land dokumentie-

Ibid. DBP, Epting, Fernschreiben für Botschafter Abetz, z.Zt. AA, Telegramm Nr. 1328, 29. 4. 1941.

55 MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 108.

56 BAB, 50.01–506, Prop.Abt. an RMVP, Meldung 25007, 12. 5. 1941.

57 Ibid. RMVP, Abt. Th., Schlösser an Prop.Abt., 16. 5. 1941.

58 Ibid. RMVP, Abt. Th., Schlösser an Goebbels, Betr. Gastspiel Staatsoper Berlin in Paris, 6. 5. 1941.

ren"[59]. Aus diesem Grunde hätte, so das AA, man damit bis zu einem Friedensschluß mit Frankreich warten wollen. Obgleich Abetz der Initiator des Gastspiels war, vermutete das AA zu diesem Zeitpunkt noch, der Abschluß des Vertrages sei allein auf die Aktivitäten der KDF zurückzuführen und wollte wissen, ob die Botschaft über diese Planung informiert gewesen sei[60]. Die kurze Antwort Eptings verwies lediglich darauf, daß das Gastspiel auf ausdrücklichen Wunsch des Führers erfolge und deswegen die Bedenken des AA wohl hinfällig sein dürften[61]. Als sich das AA daraufhin aktiv an den Vorbereitungen des Gastspiels beteiligte, zeigte sich erneut, daß die Kooperation mit der Botschaft und dem Deutschen Institut nicht immer reibungslos ablief. Als in Paris bereits sämtliche Mitglieder der Staatsoper für die Aufführungen probten, war dort erst ein verspätetes Schreiben des AA mit Informationen über die genaue Zusammenstellung des Ensembles eingetroffen. Da die Botschaft mit einer Werbung für das Gastspiel aber Tage vorher hatte beginnen müssen, waren die Informationen des AA zu spät eingetroffen. Auf diese Fehlplanung verwies Epting, als das AA zu einem späteren Zeitpunkt erneut Klage über die Selbständigkeit ihrer Pariser Stellen führte[62].

Für Goebbels bedeutete die Durchsetzung dieses Gastspiels nicht nur eine Niederlage, weil er grundsätzlich dagegen war, sondern auch weil sein Ministerium bis zu dem Zeitpunkt bei Auslandsgastspielen mit der Berliner Staatsoper regelmäßig zusammengearbeitet hatte. Als Schlösser Anfang Mai diese Planung zufällig zu Ohren kam, setzte er sich mit Heinz Tietjen, dem Intendanten der Berliner Staatsoper, in Verbindung. Jener beteuerte, er habe Hitler mehrfach auf die bisherige gute Zusammenarbeit mit dem RMVP bei Auslandsgastspielen aufmerksam gemacht. Der habe zu verstehen gegeben, daß es sich nur um eine Ausnahme handele, da Abetz besondere finanzielle Mittel für dieses Gastspiel zur Verfügung ständen. In seinem Bericht an Goebbels resümierte Schlösser: „Ob, nachdem Abetz sich für seine Pläne nunmehr unter Umgehung unseres Hauses direkt der Sanktion des Führers zu bedienen wußte, eine Einwirkung denkbar ist, entzieht sich meiner Beurteilung"[63]. Tatsächlich bedeutete dies, daß aufgrund der Entscheidung durch Hitler keine Einwirkung auf die Durchführung des Gastspiels mehr möglich war, es sei denn jener änderte seine Meinung. Goebbels, der offenbar erst durch diesen Bericht Schlössers von dem Vorhaben der Botschaft unterrichtet wurde, unternahm keinen Versuch, sein Ministerium nachträglich an den Planungen zu beteiligen. Über die Haltung, die er zu diesem Gastspiel einnahm, heißt es: „Der Minister hält es trotz der Genehmigung durch den Füh-

[59] PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, AA Kolb Kult K an Bot., 24. 4. 1941.
[60] Ibid.
[61] Ibid. DBP, Epting an AA, 6. 5. 1941.
[62] PA-AA, 1368, Kult 2 Nr. 1a, DBP, Schleier an AA, Durchschlag als Konzept, Betr. Kult K 3278 vom 26. 6. 1941.
[63] BAB, 50.01–506, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr. Gastspiel Staatsoper Berlin in Paris, 6. 5. 1941.

rer für falsch und wird in diesem Sinne beim Führer vorstellig werden"[64]. Sollte eine solche Intervention tatsächlich stattgefunden haben, so scheint sie keineswegs erfolgreich gewesen zu sein, denn die Berliner Staatsoper reiste schließlich auf Einladung des Deutschen Instituts mit Chor, Orchester und sämtlichen Dekorationen nach Paris. Dort gastierte sie etwa eine Woche lang in der Pariser Nationaloper. Das Auswärtige Amt in Berlin und die Deutsche Botschaft Paris waren die Hauptorganisatoren[65].

Offizieller Anlaß des Gastspieles war der Erwerb des Hauses, in dem Richard Wagner vor hundert Jahren zum ersten Mal in Paris gewohnt hatte; Käufer war die Stadt Paris. Das deutsche Operngastspiel sollte gleichsam eine Antwort auf diese kulturpolitische Geste der Franzosen sein[66]. Die Staatsoper gab am 18. und 20. Mai Mozarts „Entführung aus dem Serail". Eine Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" in Bayreuther Besetzung legten die Veranstalter auf den 22. Mai als Wagners Geburtstag sowie den 25. Mai; es dirigierte Herbert von Karajan, Ehrengast war Winifred Wagner. Angeblich sollen sich die deutschen Künstler angesichts der Bedeutung des Auftrages durch Hitler mit besonderer Begeisterung eingesetzt haben und das Gastspiel wurde als eines der schönsten der Staatsoper angesehen[67]. Germaine Lubin, die als einzige französische Interpretin mitwirkte, war als Wagner-Sängerin bekannt und soll mit Winifred Wagner „eng befreundet"[68] gewesen sein. Hitler persönlich hatte sie eingeladen, bei den Bayreuther Festspielen mitzuwirken; ihr 24jähriger Sohn wurde auf seinen Befehl hin aus der deutschen Kriegsgefangenschaft beurlaubt. Über ihre Mitwirkung als Isolde in „Tristan und Isolde" unter Karajan bemerkte ein Mitarbeiter des Deutschen Instituts, sie habe ihre Rolle sogar in der Wehrmachtsvorstellung gesungen, obgleich sie mehrere Drohbriefe von französischer Seite erhalten hatte[69]. Bei einem Empfang in der Deutschen Botschaft trafen sich, wie es in einem Artikel der vom Deutschen Institut publizierten *Deutsch-französischen Monatshefte* (*DFMH*) heißt, „eine große Anzahl französischer und deutscher Persönlichkeiten mit Frau Winifred Wagner und den Künstlern

[64] Ibid. RMVP, Gutterer an Leiter Abt.Th., 7. 5. 1941.

[65] Insgesamt soll Abetz für die Veranstaltungen deutscher Gastspiele in Paris übrigens 30–40 Millionen Reichsmark ausgegeben haben; siehe CCDR, L'Emprise allemande, Presse, Anhang V, S. XIV.

[66] BAB, 50.01–506, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr.: Gastspiel Staatsoper Berlin in Paris, 6. 5. 1941. Siehe auch AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz für den Gruppenleiter, 24. 5. 1941. Drewniak mißt den Gründen für das Gastspiel der Staatsoper in Paris eine zu weitreichende politische Bedeutung bei: „sie hingen mit der politischen Vorbereitung des Überfalls auf die Sowjetunion zusammen und zielten auch auf Frankreichs Stellung im Krieg gegen England" (DREWNIAK, Das Theater, S. 114).

[67] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz für den Gruppenleiter, 24. 5. 1941.

[68] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DIP, Bremer, Aufzeichnung für Schleier, 13. 11. 1941. Laut Bremer war zudem Pétain mit Germaine Lubin befreundet.

[69] Ibid.

der Staatsoper". Die Resonanz der Aufführung beim französischen Publikum soll gut gewesen sein[70]. Als Höhepunkt bezeichnete der Artikel ein Konzert der Berliner Staatskapelle im Palais de Chaillot, das ebenfalls Karajan dirigierte: „Das Konzert rief Beifallskundgebungen hervor, wie sie tatsächlich in Paris in einem Konzertsaal noch nicht vorgekommen sind"[71]. Abgesehen davon, ob dieses Gastspiel nun tatsächlich ein derartig großer Erfolg deutscher Kulturpropaganda war oder nicht, vermittelte die kollaborierende Pariser Presse zumindest diesen Eindruck und dies schien Abetz zusätzlich in seiner Position in der Frage der Gastspiele zu bestärken. Nach diesem Etappensieg setzte sich der deutsche Botschafter erneut beim AA dafür ein, in Berlin auf eine Einigung mit dem RMVP hinzuwirken. Er drängte das AA zu einer besseren Regelung seiner Kompetenzen, zumal die Entscheidung Hitlers, so seine Argumentation, ja gezeigt hätte, daß seine Position von diesem persönlich gedeckt würde[72].

Das prestigeträchtige Gastspiel der Staatsoper hatte zur Folge, daß Goebbels nun seinerseits ähnliche Veranstaltungen plante und hier in eine Art kulturpropagandistischen Wettstreit mit der Gegenseite trat. Letztere erhoffte sich dagegen eine bessere Kooperation mit dem RMVP sowie eine endgültige Regelung des Streits um den Aufgabenbereich der Kulturpropaganda. In einem Schreiben der kulturpolitischen Abteilung des AA an das RMVP heißt es, „nach den deutschen Bühnenerfolgen in Paris während der letzten Spielzeit"[73] begrüße man die Absicht des Propagandaministeriums, in der nächsten Spielzeit beste deutsche Opern- und Schauspielbühnen nach Paris zu entsenden. In dem Brief wurde darum gebeten, das RMVP möge wie im übrigen Ausland im Einvernehmen mit dem AA handeln und die Propaganda Abteilung zu laufendem Kontakt mit der Botschaft veranlassen. Zudem meinte das AA: „Es wäre zu begrüßen, wenn über die Frage, welche deutsche Stelle in Frankreich künstlerische Veranstaltungen vor Franzosen durchzuführen hat, baldigst eine grundsätzliche Entscheidung herbeigeführt würde"[74]. Das Gastspiel der Berliner Staatsoper im Mai 1941 bedeutete einen entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der Streitigkeiten um die Gastspielfrage zwischen RMVP und AA sowie den Pariser Dienststellen. Während die Propaganda Abteilung auf Goebbels Weisung vorher eher eine Politik der Sabotage betrieben hatte trat sie nun gleichsam in einen kulturpropagandistischen Wettlauf mit dem Deutschen Institut und der Botschaft.

Noch im Mai 1941 erteilte Goebbels den Auftrag für ein aufwendiges Operngastspiel, das als Gegenschlag für die Aufführungen der Staatsoper dienen sollte. Die Abteilung Theater im RMVP und die Propaganda Staffel sollten Aufführungen des Deutschen Opernhauses Berlin, der Charlotten-

70 Die Berliner Staatsoper in Paris, in: DFMH 5–6 (1941) S. 192f.
71 Ibid.
72 PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, Abetz an AA, 11. 6. 1941.
73 PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, AA, Kult K, Wüster an RMVP, 8. 9. 1941.
74 Ibid.

burger Oper, mit der „Lustigen Witwe" für Mitte Juli im besetzten Paris organisieren[75]. Allerdings ließ sich die Berliner Inszenierung der „Lustigen Witwe" letztlich nicht auf die Bühnenverhältnisse der Pariser Nationaloper übertragen. Stattdessen schlug das RMVP die „Fledermaus" vor. Das Bühnenbild dieser Aufführung war leichter zu transportieren und einfacher an die Pariser Bühnenverhältnisse anzupassen. Trotzdem waren die Vorbereitungen sehr aufwendig. Allein für den Transport der Dekorationen benötigte das RMVP zehn Eisenbahnwagen sowie einen kompletten Sonderzug für Mitwirkende und Personal, insgesamt 320 Personen[76]. Deswegen mußte das Gastspiel, das zunächst für den Juli 1941 geplant war, aufgrund der Transportlage auf den Anfang der Spielzeit 1941/42 verschoben werden[77]. Goebbels hatte sich also aus pragmatischen Gründen sowohl mit der Wahl eines anderen Stückes und auch eines anderen Termins einverstanden erklären müssen. Trotz dieser praktischen Hindernisse war das RMVP darauf bedacht, nur Gastspiele bester Qualität nach Paris zu bringen. Der Grund hierfür war nun nicht nur das in den Augen der deutschen Funktionsträger so anspruchsvolle Pariser Publikum, sondern auch der Konkurrenzkampf der deutschen Dienststellen. Schlösser betonte Goebbels gegenüber, in jedem Falle dürfe das Gastspiel nicht gegenüber dem der Staatsoper Berlin abfallen[78]. Mit dem Gastspiel der Berliner Staatsoper hatte Abetz also auch einen Maßstab für die Qualität deutscher Opernaufführungen in Paris gesetzt. Im September 1941 gastierte unter hohem Aufwand die Charlottenburger Oper im Théâtre National de l'Opéra mit sieben Aufführungen der „Fledermaus" von Johann Strauß. Drei Vorstellungen waren ausschließlich für die Wehrmacht gedacht und vier öffentlich. Insgesamt rund 400 Personen waren hierfür von Berlin nach Paris gereist und die Organisation kostete das RMVP 281 510,27 Reichsmark[79]. Die Resonanz in der Pariser Presse war positiv. Daß Goebbels trotzdem grundsätzlich immer noch tendenziell gegen derartige Veranstaltungen in Paris eingestellt war, zeigt sich in seiner Anweisung an die deutsche Presse, „aus internen Gründen"[80] solle keine Propaganda für dieses Ereignis betrieben werden. Der Grund, weshalb Goebbels den Auftrag zu diesem Gastspiel erteilt hatte, war vor allem der Streit um den Aufgabenreich der Kulturpropaganda. Deshalb interessierte die Organisatoren abgesehen von der Rezeption des Gastspiels bei Pariser Publikum und Presse vor allem dessen Bedeutung für den Konkurrenzkampf der deutschen

[75] BAB, 50.01–506, RMVP, Abt.Th., Lang an Major Titel, RMVP, 29. 5. 1941.
[76] Ibid. RMVP, Abt.Th., Keppler an Goebbels, 16. 6. 1941.
[77] Ibid. RMVP, Staatssekretär Gutterer an Leiter Abt.Th., Betr.: Gastspiel Dt. Opernhaus in Paris, 20. 6. 1941.
[78] Ibid. RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, 9. 7. 1941.
[79] Ibid. RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, 18. 2. 1942.
[80] BAB, 50.01–705, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Staatssekretär Gutterer, RMVP, 8. 9. 1941; siehe auch BAB, 50.01–705, RMVP, Ministeramt, Frowein an Leiter Abt.Th., Betr.: Gastspiel des Deutschen Opernhauses in Paris, 13. 9. 1941.

Dienststellen. Schlösser und Lang, die anläßlich der Aufführungen von Berlin nach Paris gereist waren, besprachen mit ihren Pariser Kollegen die Stellung der Propaganda Staffel gegenüber der Deutschen Botschaft. Sie waren sich darüber einig, daß die Propaganda Staffel im Verlauf des vergangenen Jahres gleichsam an Boden gewonnen habe und sie „in kulturpolitischer Hinsicht als unbedingt führend"[81] gesehen werden müsse. Diese Aussage ist freilich weit übertrieben, wenn man bedenkt, daß das Charlottenburger Gastspiel vom September 1941 bisher die einzige von der Staffel organisierte größere Aufführung dieser Art war; konkrete Vorarbeiten zu weiteren kulturpropagandistischen Aktivitäten im Bereich des Theaters und der Musik liefen bei der Staffel erst im September/Oktober 1941 langsam an[82].

Nach seiner Rückkehr aus Paris berichtete Schlösser Goebbels, die Propaganda Staffel habe sich dank der Tätigkeit des Sonderführers Lucht gegenüber der Botschaft und dem Deutschen Institut sehr gut durchgesetzt. Er selbst habe in Paris mit Schleier und Epting – Abetz war nicht anwesend – über die Frage der Kompetenzen der deutschen Dienststellen gesprochen. Nach Ansicht des AA blieben die militärischen Stellen im Gegensatz zur Botschaft nur vorübergehend in Frankreich. Aus diesem Grunde wollte das AA bereits jetzt die einzige für die Theaterbespielung in Paris zuständige Dienststelle sein. Schlösser dagegen vertrat die Position, solange sich deutsches Militär in Frankreich befände, sollten Theatergastspiele in erster Linie der Unterhaltung deutscher Truppen dienen und in Verbindung damit auch der kulturpolitischen Aufgabe nutzen. Schlösser warf dem Institut und der Botschaft vor, sie hätten sich eigenmächtig mit deutschen Theaterleitern in Verbindung gesetzt und dort Verwirrung hervorgerufen. Er plädierte für zukünftige Zusammenarbeit und beharrte auf den Ansprüchen des RMVP: „Deutlich habe ich zum Ausdruck gebracht, daß der von der Gegenseite gewünschte ‚Totalitätsanspruch' zur Zeit nicht realisierbar sei"[83]. Trotz dieser Streitigkeiten konnte Schlösser bei den Pariser Dienststellen allerdings auch gemeinsame Positionen feststellen. Nach einer Unterredung mit dem Pariser Beauftragten der KDF kam er zu dem Schluß, sämtliche Stellen seien sich darüber einig, daß diese kulturelle Arbeit fortgesetzt und „auf lange Sicht fundiert werden müsse"[84]. Diese Übereinstimmung dürfte auch darin begründet gewesen sein, daß alle deutschen Dienststellen den Wunsch hatten, die Wichtigkeit der deutschen Kulturpolitik – und damit des eigenen Arbeitsgebietes – zu verteidigen.

Im Sommer 1941 verschärfte sich der Konkurrenzkampf der deutschen Dienststellen. Die Propaganda Staffel versuchte sogar, konkrete Planungen für Gastspiele oder andere Kulturveranstaltungen, die ursprünglich vom

[81] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., ohne Titel, 25. 9. 1941.
[82] Ibid. Schreiben des RMVP, Referent Dr. Lang an die Prop.St., Gr.Kult.Th. vom 2. 10. 1941. Diese Vorbereitungen sollen später noch näher erläutert werden.
[83] BAB, 50.01–506, RMVP, Abt. Th., Schlösser an Goebbels, 8. 10. 1941.
[84] Ibid.

Deutschen Institut initiiert worden waren, an sich zu reißen. Ende Juli 1941 beklagte sich Epting hierüber bei Abetz, der zu diesem Zeitpunkt in Berlin weilte. Der für bildende Künste zuständige Referent Ehmsen hatte Epting mitgeteilt, die Propaganda Staffel wolle die seit längerem geplante Breker-Ausstellung nun durchführen. Laut Ehmsen hatte die Staffel vom Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Prof. Adolf Ziegler, und dem RMVP hierzu den Auftrag erhalten. Allerdings war das Deutsche Institut bereits mit der Organisation dieser Ausstellung befaßt. Epting bat um Intervention des AA, damit die Ausstellung von seiner Dienststelle durchgeführt würde, was letztlich auch der Fall war[85]. Abetz war über derartige Vorgänge wenig erfreut und versuchte seinerseits, gegen die Aktivitäten der Propaganda Staffel vorzugehen. Als effizientes Mittel setzte das AA hier die Verweigerung der Ausreiseerlaubnis von Mitarbeitern des RMVP ein. Wer von Berlin nach Paris reisen wollte, mußte dies zunächst beim AA beantragen. Im April 1941 beklagte das RMVP während einer Sitzung der Auslandsabteilung, das AA habe wiederholt bei Ausreisen von Mitarbeitern des RMVP bewußt Schwierigkeiten bereitet[86]. Im Juli 1941 ersuchten die RMVP-Mitarbeiter Lang und Götze beim AA um die Erlaubnis für eine Reise nach Paris. Sie wollten bei der Staffel Paris mit Lucht über deutsche Theater- und Operngastspiele für die bevorstehende Saison 1941/42 verhandeln und insbesondere den Etat für Auslandsgastspiele und Austauschgastspiele festlegen[87]. In Abetz Auftrag bat Schleier das AA, beide Anträge abzulehnen. Abetz vertrat den Standpunkt, Gastspiele seien ausschließlich Angelegenheit der Botschaft und des Deutschen Instituts. Planungen durch andere Dienststellen hielt er schlicht für überflüssig[88]. Das AA genehmigte diese Reise schließlich unter der Bedingung, daß die betreffenden Personen sich vor ihrer Abreise mit der kulturpolitischen Abteilung im AA in Verbindung setzten um den Zweck der Reise vorher mit dem AA abzusprechen. Ferner sollten sie in Paris mit der Deutschen Botschaft „Fühlung halten"[89]. Abetz nahm hier eine rigorosere Haltung als das AA ein. Die Propaganda Staffel war in ihrem Bestreben, die Planungen kleinerer Gastkonzerte fortan allein für sich zu reservieren, ebenfalls sehr aktiv. So erteilte sie einer größeren französischen Konzertdirektion, der Association artistique, die Erlaubnis, deutsche Künstler nach Frankreich zu verpflichten, allerdings „nur in Zusammenarbeit mit der Propaganda Staf-

[85] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Epting an AA (auch an Abetz z.Zt. AA), Fernschreiben Nr. 2221, 25. 7. 1941.
[86] BAB, 50.01–705, RMVP, Abt. Ausland, Protokoll der Sitzung am 8. 4. 1941 beim Leiter A, Referent Dotti, 17. 4. 1941.
[87] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, AA, Garben an DBP, Telegramm Nr. 3785, 25. 7. 1941; eine Bleistiftnotiz auf diesem Dokument lautet: „Bis Rückkehr Botschafter zurückstellen".
[88] Ibid. DBP, Schleier an AA, Telegramm Nr. 2257, auf Drahterlaß 3785 vom 25. 7. u. 2241 vom 26. 7., 29. 7. 1941.
[89] Ibid. AA, Garben an DBP, Telegramm Nr. 3999, Auf Drahtbericht 2257, 14. 8. 1941.

fel"[90]. Allein die Staffel beauftragte diese Agentur mit der Durchführung von Konzerten. Hierbei schlug sie die deutschen Künstler der Association artistique vor, das RMVP lud sie offiziell nach Paris ein. Epting beschwerte sich beim AA, diese Agentur, in der sich die französischen Konzertagenturen Dandelot, Kiesgen und Valmalète zusammengeschlossen hatten, würde mit der Bevorzugung durch die Staffel eine Art Monopolstellung erhalten. Vor dem Kriege sollen sich aber die genannten Agenturen keineswegs um die Vermittlung deutscher Künstler gekümmert haben. Nach Epting sollte die Besatzungsmacht die Agenturen bevorzugen, die sich bereits vor dem Kriege um die Vermittlung deutscher Künstler bemüht hätten[91]. Der wirkliche Grund für Eptings Beschwerde waren freilich die Aktivitäten der Staffel, die das Institut an der Veranstaltung eigener Gastkonzerte hindern wollte.

Die Propaganda Staffel versuchte im Sommer 1941, die Durchführung einer vom Deutschen Institut geplanten Mozart-Woche zu übernehmen. Als dies scheiterte, bemühte sich das RMVP, die Veröffentlichungen von Berichten des DNB über diese Veranstaltung in der Deutschen Presse zu verhindern[92]. Gerade am Beispiel der Mozart-Woche wird deutlich, wie stark hier die Kompetenzstreitigkeiten in den Vordergrund traten. Am Abend der ersten Veranstaltung, am 13. Juli 1941, berichtete Epting an Sellschopp, den Leiter der Außenstelle für Musik in Berlin, daß die Mozart-Woche mit einem Konzert des Berliner Kammerorchesters im Hofe des Palais Royal mit über 200 Zuhörern nun begonnen hatte und bisher ein großer Erfolg war. Diese Nachricht gab Sellschopp an die Musikabteilung im RMVP weiter. Die Reaktion des Referenten war folgende: „Ob das Konzert ein Erfolg war, interessiert mich nicht, mich interessiert lediglich wieweit die Propaganda Staffel daran beteiligt war"[93]. Das RMVP erwartete also von der Staffel Erfolgsmeldungen, die Interessen deutscher Kulturpropaganda traten hinter Aspekten des Konkurrenzkampfes zurück.

Während die Deutsche Botschaft die alleinige Zuständigkeit für kulturpropagandistische Veranstaltungen für sich beanspruchte, kritisierte sie zudem vehement die von der Propaganda Abteilung bzw. Staffel durchgeführten Konzerte und Gastspiele. Am 29. August und 2. September 1941 gaben die Berliner Philharmoniker unter Dirigent Eugen Jochum auf Einladung der Propaganda Staffel im Théâtre national du Palais de Chaillot ein öffentliches Konzert. Die französische Konzertagentur Association artistique hatte die Vorbereitungen übernommen. Epting berichtete an das AA, die Propaganda Staffel sei nicht auf Plakaten und in der Presse sondern nur in Einladungen an

[90] Ibid. AA, Kult K, Kolb an DBP, 22. 8. 1941.
[91] Ibid. DBP, Epting an AA, Betr.: Kult K vom 22. 8. 1941, 9. 9. 1941.
[92] Ibid. Siehe auch PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 3, DBP, Schleier an den Gesandten Bergmann über Dr. Schwarzmann, AA, 28. 7. 1941.
[93] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 3, Schleier an AA, Betr.: Einstellung des Propagandaministeriums gegenüber der vom DIP. veranstalteten Mozartwoche, 5. 8. 1941; siehe bei MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 133.

deutsche und französische Gäste als Organisator in Erscheinung getreten. Er kritisierte, daß nur wenige Vorankündigen in der Presse erschienen waren, obgleich seiner Ansicht nach die Propaganda Staffel stetigen Einfluß auf die Pariser Presse ausübte. Laut Epting waren die Konzerte nur ausverkauft, weil das Pariser Publikum sich ohnehin für Musikveranstaltungen interessiere und die Logen mit geladenen Gästen der deutschen Dienststellen besetzt gewesen waren. Epting bemängelte vor allem die geringe Teilnahme französischer bekannter Persönlichkeiten; er habe dort nur Fernand de Brinon und Jacques Benoist-Méchin gesehen. Seiner Ansicht nach, war auch der Beifall geringer als dies sonst bei Konzerten mit deutscher Musik der Fall war. Abgesehen von der Auswahl des Dirigenten, die er ebenfalls nicht gut hieß, entsprach laut Epting das Programmheft inhaltlich nicht den Anforderungen, „die an eine Vertretung deutscher kultureller Interessen im Ausland gestellt werden müssen"[94]. Das in einem „geschraubten Propagandastil" verfaßte Heft, wirke in der französischen Übersetzung besonders lächerlich und sei wenig überzeugend. Vor allem mit einem Artikel über die „Eroica" von Beethoven habe die Propaganda Abteilung die Grenzen des sogenannten guten Geschmacks verletzt[95]. Epting weigerte sich, den Artikel an die französische Presse weiterzugeben. Weiter empörte er sich: „Kulturpolitisch untragbar ist es aber, wenn die deutsche Musik Bachs gleichsam ein Lob bekommt, weil sie an slawische Volksmusik wie die von Smetana und Dvorak erinnert"[96]. Nicht nur organisatorisch, sondern auch bezüglich der Inhalte der Kulturpropaganda warf er der Staffel Inkompetenz vor.

Diese sparte ihrerseits ebenfalls nicht mit Kritik an Eptings Arbeit. So warf sie ihm im Frühjahr 1941 vor, seine kulturelle Aktivität sei allein auf propagandistische Augenblickserfolge ausgerichtet und verfolge keine zielbewußte Linie, „in der die für die Kulturpropaganda des Neuen Deutschlands maßgeblichen Gesichtspunkte berücksichtigt"[97] wären. Diese Kritik hatte die Staffel im Zusammenhang mit den Unstimmigkeiten um die von Epting angeblich initiierte Planung einer Aufführung der „Josephslegende" von Richard Strauß durch Serge Lifar mit seinem Ballett-Ensemble geübt. Wegen der alttestamentarischen Geschichte erschien dieses Werk der Staffel wenig zur „Hebung des Ansehens des neueren deutschen Musikschaffens"[98] in Paris geeignet. Das Stück war zwar nach einem Verbot wieder auf deutschen Bühnen erlaubt, aber deswegen nach Ansicht der Staffel für Paris noch lange

[94] PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, DIP, Bökenkamp an AA, Betr.: Konzert der Berliner Philharmoniker in Paris, 3. 9. 1941.
[95] Ibid. Es ist denkbar, daß dieser Artikel folgendes erwähnte: Beethoven hatte die Partitur der „Eroica" zunächst Napoleon gewidmet, nach der französischen Besetzung von Wien und Berlin die Widmung jedoch wieder revidiert.
[96] Ibid.
[97] PA-AA, 1368, Kult 2 Nr. 1a, Prop.St., Staffelführer Paltzo an Schleier, DBP, 17. 4. 1941.
[98] Ibid.

nicht geeignet. Immerhin habe man die „Josephslegende" dem deutschen Publikum erst nach „acht Jahren kultureller Ausrichtung"[99] wieder vorführen können. Epting bestritt allerdings, der Initiator der Planungen zu sein und wies die Vorwürfe der Staffel mit einem Verweis auf die nationalsozialistisch ausgerichtete Politik der Botschaft zurück: „Die Deutsche Botschaft und die ihr angeschlossenen Dienststellen führen ihre Aufgaben ausschließlich nach nationalsozialistischen Gesichtspunkten, unter Berücksichtigung der besonderen Mentalität der Franzosen und auf lange Sicht geplant durch"[100]. Epting betonte also, daß sein Institut nationalsozialistisch geprägte Kulturpropaganda betrieb, wobei es paradoxerweise gleichzeitig die angeblichen Eigenheiten des Pariser Publikums berücksichtigte. Wie dies möglich gewesen sein soll, bleibt unklar und wird auch aus den Aktivitäten des Instituts nicht ersichtlich. Zudem waren die Vorstellungen von einer nationalsozialistisch geprägten Kulturpropaganda offenbar eher diffus. War das „Eroica"-Konzert der Berliner Philharmoniker inhaltlich nationalsozialistische Kulturpropaganda oder nur eine von der Staffel ungeschickt durchgeführte Veranstaltung? Hatte wiederum Epting tatsächlich die Planungen zur „Josesphslegende" initiiert und damit inhaltlich unerwünschte deutsche Kulturpropaganda betrieben? Die Kontrahenten im Kampf um den Aufgabenbereich der Kulturpropaganda warfen sich gegenseitig vor, eine nicht genügend nationalsozialistisch geprägte Kulturpolitik zu betreiben. Gleichzeitig mußten beide Dienststellen jedoch auch auf den Erfolg der Veranstaltungen abzielen und versuchen, das Pariser Publikum von der Qualität deutscher Kultur zu überzeugen.

Besonders im Herbst 1941 bemühte sich die Propaganda Staffel vermehrt um Theatergastspiele; so plante sie Aufführungen des Preußischen Staatsschauspiels unter der Leitung von Intendant Gustaf Gründgens von Oktober bis Dezember 1941 mit „Faust I" von Johann Wolfgang von Goethe[101]. Gründgens hatte angeblich starkes Interesse an der Idee eines Pariser Gastspiels gezeigt, doch wollte er damit warten, bis die Frage eines künstlerischen Austauschs mit Frankreich geklärt war[102]. Angesichts des durch Goebbels verhängten strikten Verbotes französischer Werke auf deutschen Bühnen war dies relativ unwahrscheinlich. Zum gleichen Zeitpunkt plante auch das Deutsche Institut eine Pariser Aufführung mit Goethes „Faust I" durch das Stadttheater Bochum. Das RMVP verweigerte jedoch die Zustimmung zu diesem

[99] Ibid.

[100] Ibid. DBP, Schleier an Staffelführer Paltzo, 19. 4. 1941.

[101] BAB, 50.01–705, RMVP, Referent Cunz an Leiter Abt.Th., Betr.: Bespielung von Paris in der Spielzeit 1941/42, 19. 9. 1941; ibid. Abt.Th., Lang an Abt. Ausland, 27. 10. 1941.

[102] BAB, 50.01–292, RMVP, Leiter Abt.Th. an Lang, 30. 6. 1941. Gründgens wollte, wenn französische Stücke wieder in Deutschland gespielt werden können, Werke von Marcel Pagnol und „Cyrano von Bergerac" von Edmond Rostand aufführen sowie die „Undine" von Jean Giraudoux.

Gastspiel unter dem Vorwand, daß bereits das Preußische Staatsschauspiel mit diesem Stück in Paris gastieren werde[103]. Erneut beschwerte sich das RMVP beim AA darüber, daß dessen Pariser Stellen eigenständig planten und direkt mit Theatern in Deutschland über Gastspiele verhandelten[104]. Die zentrale Planung der Gastspiele sollte demnach allein zentral vom RMVP geplant werden, doch wurde dieser Wunsch in der Folge nicht zur Realität.

Das Arbeitsabkommen zwischen AA und RMVP im Herbst 1941 sowie ein Befehl des OKH im Sommer 1942 sollten zu einer vorläufigen Beilegung der Kompetenzstreitigkeiten führen. Die Zuständigkeit für den Arbeitsbereich der Kulturpropaganda ging allein auf die Deutsche Botschaft und auf das ihr angeschlossene Deutsche Institut über. Da sich die Überleitung der Aufgabenbereiche von der Propaganda Staffel auf die Botschaft über mehrere Monate hinzog, verfolgte die Staffel auch weiterhin bereits angelaufene Planungen[105]. Trotzdem gab es nach einem Bericht der Theaterabteilung im RMVP noch keine grundsätzliche Entscheidung über deren Durchführung. Goebbels hatte in der Frage der Gastspiele eine grundsätzliche Rückfrage über Reichsleiter Martin Bormann bei Hitler gestellt. Dessen Entscheidung sollte zunächst abgewartet werden[106]. Goebbels war demnach immer noch nicht von der Notwendigkeit deutscher Gastspiele in Paris überzeugt und sah vor allem mit dem Abschluß des Arbeitsabkommens seinen Einfluß auf die deutsche Kulturpropaganda und somit auch die Gastspieltätigkeit in Paris schwinden. Der Propagandaminister hoffe, daß Hitler sich nachträglich noch gegen deutsche Gastspiele im besetzten Paris entschied. Allerdings ließ dessen Antwort auf sich warten. Noch Mitte November erinnerte der Leiter der Theaterabteilung Goebbels an die Rückfrage und bat darum, bei Bormann erneut nachzuhaken. Die deutschen Bühnen, die in Paris gastieren sollten, drängten bei der Theaterabteilung auf einen Entschluß[107]. Offenbar reagierte Hitler auf Goebbels Ansinnen keineswegs wie dieser gehofft hatte, denn in der Folge waren weiterhin deutsche Ensemble-Gastspiele auf Pariser Bühnen zu sehen. Goebbels Rückfrage bei Hitler führte allerdings dazu, daß sich die Planungen der Staffel stark verzögerten und die Zeit zur Vorberei-

[103] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, RMVP, Keppler an AA, Betr.: Gastspiel der Münchner Kammerspiele in Paris, auf Kult K. 5261 vom 26. 9. 1941, Abschrift, 13. 10. 1941.
[104] Ibid.
[105] BAB, 50.01–705, RMVP, Referent Cunz an Leiter Abt.Th., Betr.: Bespielung von Paris in der Spielzeit 1941/42, 19. 9. 1941; ibid. Abt.Th., Lang an Abt. Ausland, 27. 10. 1941. Nach den Plänen der Propaganda Staffel sollte die Staatsoper München unter der Leitung ihres Intendanten Clemens Krauß Ende Januar 1942 nach Paris kommen. Die Volksbühne Berlin unter Generalintendant Eugen Klöpfer war für März 1942 vorgesehen, und im Spätherbst 1942 sollten weitere Aufführungen der Staatsoper München mit einer Richard Strauß-Woche in Paris folgen.
[106] BAB, 50.01–705, RMVP, Abt.Th. an Abt. Ausland, 12. 11. 1941; ibid. 50.01–506, RMVP, Lange an Gutterer, 30. 10. 1941; BAB, 50.01–506, RMVP, Keppler an Krauß, 3. 12. 1941.
[107] BAB, 50.01–507, RMVP, Leiter Abt.Th. an Goebbels, 19. 11. 1941.

tung der Gastspiele zu knapp wurde und diese nicht mehr durchgeführt werden konnten.

Die Initiativen zu Gastspielen waren jedoch nicht allein auf den Kompetenzstreit der konkurrierenden Dienststellen zurückzuführen. Im Sommer 1941 – zu einem Zeitpunkt, als sich der kulturpropagandistische Wettstreit der deutschen Dienststellen auf seinem Höhepunkt befand – ergriff der Intendant der Münchner Staatsoper, Clemens Krauß die Initiative zu einem Gastspiel in Paris. Im Mai 1941 hatte er im Zusammenhang mit dem von Hitler befohlenen Umbau der Staatsoper, vom diesem den Auftrag erhalten, diese Oper zu einem sogenannten Spitzeninstitut auszubauen. Dementsprechend hatte Goebbels eine besondere Förderung dieses Hauses angeordnet[108]. Krauß wollte den Auftrag Hitlers auf ganz besondere Art in die Praxis umsetzen, und zwar mit Hilfe prestigeträchtiger Gastspiele in größeren europäischen Städten. Diese sollten seinem Hause ein europäisches Renommee verschaffen und Paris sollte als wichtige Kulturmetropole Europas den Anfang bilden. Seine Pläne eröffnete der Intendant dem RMVP im Juli 1941. Das Richard Strauß-Fest, das für den Juli 1942 in München vorgesehen war, sollte demnach zu Beginn der Theatersaison 1942/43 in Paris wiederholt werden. Unter anderem war hier auch nach der Uraufführung in München ein Gastspiel mit der neuen Strauß-Oper, dem „Capriccio", vorgesehen, deren Text von Krauß stammte. Der Komponist sollte dabei persönlich in Paris anwesend sein. Probleme machten, wie Krauß einräumte, allerdings die technischen Beschaffenheiten der Pariser Oper, da dort keine Drehbühne vorhanden war. In München sollte deswegen eine Drehbühne gebaut werden, falls das RMVP das nötige Material zur Verfügung stellten konnte. Krauß verteidigte sein aufwendiges Vorhaben im RMVP mit dem Hinweis, die Strauß-Woche in Paris wäre „eine künstlerische Angelegenheit ersten Ranges und von hervorragender propagandistischer Wirkung"[109], zumal der Komponist in Paris eine große Anhängerschaft besitze und Krauß dort bereits mehrfach erfolgreich dirigiert habe. Auf Wunsch der Propaganda Staffel erklärte Krauß sich bereit, zusätzlich zu einem früheren Zeitpunkt, Ende Januar 1942, ein Paris-Gastspiel zu geben. Für die Aufführungen im Januar schlug er selbst den „Parsifal", „Don Carlos" und „Fidelio" vor. Für den Anschluß plante er sogar eine Operntournee nach Spanien und Portugal[110]. Die aufwendigen Vorschläge sowie die Idee von Krauß, ausgerechnet mit Hilfe von europaweiten Gastspielen aus der Münchner Staatsoper ein sogenanntes Spitzeninstitut zu machen, dürften Goebbels kaum zugesagt haben. Abgesehen von deren finanziellem Aufwand, spiegelten die Planungen des Münch-

[108] BAB, 50.01–400, RMVP, Abt.Th. an Abt. Personal, Betr.: Münchner Staatsoper, 31. 5. 1941.
[109] BAB, 50.01–398, RMVP, Lange an Leiter Abt.Th. u. Regierungsrat Lang, Betr.: Auslandsgastspiele der Münchner Staatsoper, 2. 7. 1941.
[110] BAB, 50.01–398, RMVP, Lange an Leiter Abt.Th. u. Regierungsrat Lang, Betr.: Auslandsgastspiele der Münchner Staatsoper, 2. 7. 1941.

ner Intendanten auch Anerkennung und Respekt vor Paris als einer kulturellen Metropole wider.

Im November 1941 sandte die Intendanz der Münchner Staatsoper einen Kostenvoranschlag für das vom 24. Januar bis 1. Februar 1942 geplante Gastspiel mit Aufführungen von Wagners „Walküre", der „Verkauften Braut" und dem „Rosenkavalier" nach Berlin. Demnach sollten während zehn Tagen 32 Solisten, 24 Solorepetitoren, einige Soufleure sowie 123 Orchestermitglieder, 89 Chormitglieder, 34 Ballettmitglieder, 51 Statisten, 54 Techniker und anderes Personal – insgesamt 444 Personen – nach Paris fahren. Die Kosten hierfür schätzte Krauß auf rund 332 800 Reichsmark. Darin waren allerdings weder die Kosten für die Unterbringung noch der in München entstehende Ausfall an Einnahmen mit eingerechnet[111]. Da sich anschließend die Planungen aufgrund der oben erwähnten Rückfrage bei Hitler hinzogen, stellte Krauß dem RMVP schließlich ein Ultimatum mit der Bitte, es möge doch bis zum 10. Dezember eine endgültige Entscheidung treffen. Ohnehin war die Finanzierung des Gastspiels noch unklar. Die Staatsoper selbst besaß keine Sondermittel für derartige Vorhaben und erwartete eine Unterstützung des RMVP, auch was die Frage des Transports sowie die Unterbringung der Beteiligten in Paris anbelangte[112]. Trotz Ablauf des Ultimatums erhielt die Münchner Staatsoper jedoch noch keine Antwort, worüber Krauß sehr verärgert war[113]. Als Grund für eine Absage des Gastspiels wurden schließlich die Transportschwierigkeiten genannt. Die Theaterabteilung im RMVP vermerkte Anfang Dezember, es sei unmöglich, für Ende Januar für vier oder fünfhundert Menschen einen Sonderzug nach Paris zur Verfügung zu stellen[114]. Zudem war Krauß mit den Planungen der für den Sommer angesetzten Strauß-Festwoche und der Übernahme der Salzburger Festspiele ausgelastet, was die geplanten Auslandsgastspiele unmöglich machte[115]. Die Initiativen für Pariser Gastspiele waren also keineswegs Teil einer zentralen, kulturpropagandistischen Linie und sie waren auch nicht allein ein Instrument innerhalb des Kompetenzstreites der deutschen Dienststellen. Sie konnten, wie die Vorschläge des Münchner Intendanten zeigen, auch in persönlichen Initiativen, in dem Streben der jeweiligen deutschen Theaterintendanten nach einem europäischen Renommee begründet sein. Krauß war daran sehr gelegen und trotz der sich verändernden Weltkriegslage, der wachsenden Transportschwierigkeiten sowie der Materialknappheit verfolgte er sogar noch im

111 BayHStA, MK 40993, Intendanz der Bayerischen Staatsoper an Theo Lang, RMVP, Betr.: Gastspiel der Bayerischen Staatsoper in Paris, 25. 11. 1941.
112 Ibid.
113 BAB, 50.01–506, RPA Wien, Lange an Keppler, RMVP, Abt.Th., 2. 12. 1941.
114 BAB, 50.01–507, RMVP, Abt.Th., Lang, Vermerk, Gastspiel der Staatsoper München in Paris Ende Januar 1942, 5. 12. 1941.
115 BAB, 50.01–506, RMVP, Clemens Krauß, Intendant der Münchner Staatsoper, an Schlösser, RMVP, 6. 1. 1942; ibid. Schlösser an Krauß, Berlin 16. 2. 1942. Aus diesem Grund mußte auch ein für Ende März vorgesehenes Gastspiel der Münchner Staatsoper in Rom ausfallen.

Frühjahr 1944 völlig unrealistische, gleichsam an Größenwahn grenzende, Vorschläge zu Gastspielen in Paris, worauf später noch eingegangen werden soll.

Die Planungen der Deutschen Botschaft waren nicht weniger aufwendig angelegt als die Vorschläge des Münchner Intendanten. Im Frühjahr/Sommer 1941 setzte sie sich mit dem Deutschen Institut vergeblich für ein Gastspiel des Wiener Burgtheaters und der Wiener Staatsoper ein. Nach Baldur von Schirach waren für das Scheitern der Pläne vor allem Transportschwierigkeiten verantwortlich. Epting war jedoch von einer Sabotage durch das RMVP überzeugt[116]. Im November 1941 verhandelte Abetz erneut mit Schirach über Paris-Gastspiele des Burgtheaters. Nach dem Arbeitsabkommen zwischen RMVP und AA mußte der Botschafter nun nicht mehr mit der direkten Vereitelung seiner Pläne durch das RMVP rechnen, das jedoch immer noch Möglichkeiten zur Einflußnahme besaß. Immerhin hielt es in Deutschland die zentrale Lenkung des Kulturlebens in der Hand. Auf Anregung von Abetz sandte ihm Schirach Gastspielvorschläge und betonte, die Veranstaltungen müßten die größten bisher im Ausland gezeigten deutschen Gastspiele werden[117]. Die Wiener Staatsoper sollte mit ihrer Neueinstudierung des „Fidelio" unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers in einer Inszenierung von Lothar Müthel und in Bühnenbildern von Caspar Neher in der Pariser Oper in bester Besetzung spielen. Ebenfalls in einer Inszenierung Müthels waren Aufführungen des Wiener Burgtheaters mit Goethes „Torquato Tasso" an der Comédie-Française geplant, ebenfalls mit guten Schauspielern[118]. Gleichzeitig war im Palais de Chaillot die „Antigone" von Sophokles in einer Inszenierung Müthels vorgesehen, während die Wiener Oper gemäß einer angeblichen Anregung de Brinons den „Figaro" unter der Leitung von Carl Böhm im Trianon geben sollte[119]. Auch diese Planungen wurden niemals umgesetzt. Verwirklicht wurde im Frühjahr 1942 dagegen eine Gastspiel-Initiative der Propaganda Staffel, die am 14., 15., 17. und 18. April ein Gastspiel des Münchner Staatsschauspiels mit Goethes „Iphigenie in Delphi" an der Comédie-Française organisierte. Das deutsche Ensemble gab zwei öffentliche und zwei geschlossene Aufführungen für die Wehrmacht. Die

[116] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, Reichsstatthalter in Wien, von Schirach an Abetz, 16. 5. 1941; ibid. DBP, Epting an von Schirach, über AA, 9. 6. 1941; ibid. AA, Kolb an DBP, (Reichsstatthalter Wien, Kaufmann an Botschafter Abetz), Telegramm Nr. 3340, 21. 6. 1941; ibid. DBP, Epting an AA, Telegramm Nr. 209, 21. 1. 1941; ibid. AA, Hirzel, an Abetz, DBP, Telegramm Nr. 4091, 22. 8. 1941; ibid. DBP, Epting an Schleier, 29. 8. 1941; ibid. Abetz an AA, Telegramm Nr. 2588, 30. 8. 1941.

[117] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, Reichsstatthalter in Wien, von Schirach an Abetz, DBP, 10. 11. 1941.

[118] Ibid. Horst Caspar war für die Titelrolle, Ewald Balser als Antonio und Raoul Aslan als Herzog vorgesehen.

[119] Ibid. Die Aufführungen sollten vier Tage dauern. Schirach wollte die in Wien durch die zeitweise Schließung des Theaters anfallenden Kosten übernehmen. Für den in Paris entstehenden Aufwand sollte die Deutsche Botschaft aufkommen.

Entscheidung und Planung für die Veranstaltung war sehr langwierig und hatte sich seit Herbst 1941 hingezogen. Die Stückauswahl erfolgte in enger Verbindung mit dem Spielplan der französischen Gastbühne, denn die Schauspielertruppe der Comédie-Française führte das gleiche Werk in eigener Inszenierung auf. Auf das Gastspiel sowie die vergleichende Rezeption der deutschen und französischen Aufführungen in der Pariser Presse soll in den Ausführungen zu Erfolgen und Mißerfolgen deutscher Kulturpropaganda noch näher eingegangen werden[120]. Im Anschluß an dieses Gastspiel berichtete die Staffel stolz über die vielfältigen Begleitveranstaltungen und den angeblichen Erfolg bei Pariser Publikum und Presse[121]. Allerdings war ihr dies im Konkurrenzkampf mit der Botschaft nur noch von wenig Nutzen, da im Sommer 1942 das Arbeitsgebiet der Kulturpropaganda offiziell an die Botschaft übergehen sollte, was mit dem Abkommen zwischen RMVP und AA vom Herbst 1941 längst entschieden war.

Goebbels, der sich in der Pariser Gastspielfrage der von Abetz vertretenen Position notgedrungen angeschlossen hatte, wurde im Frühjahr 1942 durch die Ereignisse während eines Gastkonzertes der Berliner Philharmoniker im Süden Frankreichs in seiner ursprünglich ablehnenden Haltung erneut bestätigt. Er persönlich hatte das Orchester damit beauftragt, im Rahmen einer Spanien-Tournee mit zwei zusätzlichen Konzerten in der unbesetzten Zone Frankreichs zu gastieren. Die Durchführung lag in den Händen der Zweigstelle der Deutschen Botschaft in Vichy[122]. Am 17. und 18. Mai 1942 spielten die Philharmoniker dirigiert von Clemens Krauß in Marseille und Lyon. Es waren die ersten deutschen Konzerte in der Südzone Frankreichs[123] und beide waren alles andere als ein Erfolg deutscher Kulturpropaganda. Bei dem Konzert in Marseille verbreitete sich nach der Pause Tränengas im Theater, so daß die Zuschauer der ersten Ränge ihre Plätze verlassen mußten. Das Orchester spielte allerdings den Berichten nach unverdrossen weiter und zum Ende des Konzertes war der Saal angeblich wieder voll besetzt. Die Besucher sollen starken Beifall gezollt haben, angeblich um ihre Empörung über den Zwischenfall zu demonstrieren[124]. Während in Marseille Zivilpolizei den Saal gesichert hatte, erhielt das darauffolgende Konzert in Lyon aufwendige-

120 Siehe Kapitel III. 1.3. dieser Arbeit.

121 BAB, 50.01–705, RMVP, Abt.Th. an Abt. Ausland, 12. 6. 1942.

122 PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, RMVP, Graf Calice, e.o.Inf.III2392, Vermerk, 30. 3. 1942.

123 PA-AA, 1216, Kult 12 Nr. 3, DBP, Epting an Zweigstelle der Deutschen Botschaft in Vichy, 24. 2. 1942. (Abschrift)

124 BAB, R55/714, RMVP, Berliner Philharmonisches Orchester, Westermann an RMVP, Bericht über die Konzerte der Berliner Philharmoniker in Marseille und Lyon am 17. und 18. 5. 1942, 21. 5. 1942. Sehr positiv klingt der Bericht des Konsulats in Marseille, siehe PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, Deutsches Generalkonsulat Marseille, Spiegel an DBP, Betr.: Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters in Marseille, 18. 5. 1942. Siehe auch PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Rabuse an Epting, Bericht über die Konzerte in Lyon und Marseille, 19. 5. 1942.

ren Schutz. Dies war nicht allein aufgrund der Vorkommnisse in Marseille geschehen, denn schon beim Kartenverkauf für das Lyoner Konzert hatte es Probleme gegeben. Laut Bericht der Philharmoniker kauften angeblich Juden und Kommunisten, vor allem aber Studenten, nahezu sämtliche Karten innerhalb weniger Stunden auf, um Interessenten am Konzertgang zu hindern. Daraufhin erklärte die französische Präfektur den Vorverkauf für ungültig und ließ ihn wiederholen. Unter Vorzeigen des Personalausweises durfte jeder Konzertgänger nur jeweils eine Karte erstehen, vorausgesetzt er war älter als 25 und kein Student. Hiermit wollte die französische Präfektur eine erneute Sabotage des Kartenvorverkaufs ausschließen. Am Vormittag des Konzertes wurden schließlich Flugblätter verteilt, die sich an die Lyoner Bevölkerung richteten[125]:

Pendant que 1 500 000 des nôtres déperissent dans les camps allemands, alors que 200 000 tombes sont à peine recouvertes, à l'heure même ou l'on fusille encore nos frères, les bourreaux nous provoquent chez nous: ça, Lyonnais, nous ne le tolérerons pas! Tous Salle Rameau, lundi 20 heures. Les Boches de Berlin ne joueront pas[126]!

Damit das Konzert trotzdem möglichst reibungslos ablaufen konnte, postierte die Polizei- und Stadtpräfektur am Abend des Konzertes im Umkreis des Theaters uniformierte Polizisten. Die Zufahrtsstraßen zu dem Konzertsaal sperrte die Polizei schon Stunden vor Beginn des Konzertes. Vor den Straßensperren standen Ansammlungen von Menschen, die laut johlten, Flugblätter verteilten und die Marseillaise sangen. Die Demonstrationen gingen auch während des Konzertes weiter[127]. Nach einem Bericht der Leitung der Berliner Philharmoniker soll das Polizeiaufgebot peinlich gewirkt haben[128]. Dr. Georg Rabuse, ein Mitarbeiter des Deutschen Instituts, war der Ansicht, die starken Sicherheitsmaßnahmen hätten die Unruhen mit verschuldet. Durch die Polizeikordons, die mit Überfall- und Rettungsautos an den für den Verkehr gesperrten Straßen gestanden hätten, so Rabuse, wäre lange vor Beginn des Konzertes der Eindruck einer Belagerung geschaffen worden, was die Demonstrationen geradezu herausgefordert hätte. Die Besucher des Konzertes, die versuchten, durch die Absperrungen zu kommen,

[125] BAB, R55/714, Berliner Philharmonisches Orchester, Westermann an RMVP, Bericht über die Konzerte der Berliner Philharmoniker in Marseille und Lyon am 17. und 18. 5. 1942, 21. 5. 1942. PA-AA, 1216, Kult 12 Nr. 3, Bericht Dr. Haitingers, dem Vertreter der Zweigstelle der Botschaft in Vichy, über das Konzert der Berliner Philharmoniker in Lyon, Juni 1942.

[126] PA-AA, 1216, Kult 12 Nr. 3, Bericht Dr. Haitingers, dem Vertreter der Zweigstelle der Botschaft in Vichy, über das Konzert der Berliner Philharmoniker in Lyon, Juni 1942.

[127] BAB, R55/714, Berliner Philharmonisches Orchester, Westermann an RMVP, Bericht über die Konzerte der Berliner Philharmoniker in Marseille und Lyon am 17. und 18. 5. 1942, 21. 5. 1942. PA-AA, 1216, Kult 12 Nr. 3, Bericht Dr. Haitingers, dem Vertreter der Zweigstelle der Botschaft in Vichy, über das Konzert der Berliner Philharmoniker in Lyon, Juni 1942.

[128] Ibid.

wären unter Rufen wie „à bas les boches"[129] ausgepfiffen worden; angeblich war das Publikum von dem Konzert selbst begeistert. Dieser vermeintliche Erfolg ist allerdings wenig erstaunlich, wenn man bedenkt, daß ein Großteil der Besucher wie in Marseille geladene Gäste waren. Die Zweigstelle der Deutschen Botschaft in Vichy erhielt im Anschluß an das Lyoner Konzert für seine Einladungen französische Dankeskarten, welche die Hoffnung zum Ausdruck brachten, der kulturelle Austausch zwischen Frankreich und Deutschland möge zu einer Verbesserung der deutsch-französischen Beziehungen beitragen[130]. Die darauffolgenden Konzerte der Philharmoniker im besetzten Teil Frankreichs verliefen dagegen ruhig. In Paris gab das Orchester einige Konzerte für die Wehrmacht und das Rote Kreuz sowie ein sogenanntes Werk-Konzert in einer französischen Rüstungsfabrik. Ein öffentliches Konzert im Théâtre national du Palais de Chaillot am 23. Mai 1942 soll angeblich so erfolgreich gewesen sein, daß Krauß beim Schlußapplaus sich sieben Mal zeigen mußte[131].

Die Vorkommnisse bei den Konzerten der Berliner Philharmoniker in Marseille und Lyon müssen Goebbels besonders geärgert haben, zumal es als bestes deutsches Orchester als Aushängeschild des Dritten Reiches galt und offizielles Orchester für kulturpropagandistische Zwecke im Ausland war. Zudem hatte das Orchester sowohl vor dem Krieg als auch zu Beginn der Besatzung mit regelmäßigem Erfolg in Paris gastiert, häufig im Zusammenhang mit Tourneen nach Spanien und Portugal. Auch in der Folge war dies nicht anders. Am 10. September 1943 gaben die Philharmoniker ein Konzert in Bordeaux unter der Leitung von Hans Knappertsbusch, am 14. September gastierten sie in der Pariser Oper und am 15. September im Palais de Chaillot. Alle drei Konzerte waren öffentlich. Knothe berichtete an das AA, die Veranstaltungen der Philharmoniker gehörten in Paris inzwischen zu den Höhepunkten des regen Musiklebens. In Bordeaux hätten die Philharmoniker eine besonders gute Aufnahme von den französischen Behörden und der Bevölkerung erfahren[132]. Die Abrechnungen dieser Konzerte bestätigen durchaus den Eindruck, daß die Philharmoniker Erfolge zu verzeichnen hatten. Im Regelfall mußten die Kosten für deutsche kulturpropagandistische Veranstaltungen von den Organisatoren getragen werden, während beispielsweise die Konzerte der Philharmoniker vom 14. September und 15. September einen Überschuß von 31 880 Francs ergaben[133].

[129] PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Rabuse an Epting, Bericht über die Konzerte in Lyon und Marseille, 19. 5. 1942.
[130] PA-AA, 1216, Kult 12 Nr. 3, Zweigstelle Vichy an Botschaft, Berliner Philharmonisches Konzert in Lyon, 2. 6. 1942; in der Anlage befindet sich ein Bericht Dr. Haitingers über das Konzert.
[131] PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, DIP, Epting an AA, Telegramm Nr. 2222, 27. 5. 1942; PA-AA, 1380, Kult 12 Nr. 3, DBP, Abetz an AA, Telegramm Nr. 1595, 24. 5. 1941
[132] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 3, DBP, Knothe an AA, 24. 9. 1943.
[133] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 3, DBP, Knothe an AA, 22. 2. 1944.

Gleichwohl ordnete Goebbels aufgrund der Vorkommnisse in Marseille und Lyon im Mai 1942 an, „daß künftig jeder Kulturaustausch für das unbesetzte Frankreich verboten"[134] werde; deutsche Kulturveranstaltungen im besetzten Frankreich könnten zwar weiter stattfinden, seien jedoch an eine vorherige Genehmigung durch den Propagandaminister gebunden. Auch nach dem Abkommen zwischen AA und RMVP war damit der Konkurrenzstreit keineswegs beigelegt. Obgleich offiziell der Aufgabenbereich der Kulturpropaganda im besetzten Frankreich auf die Deutsche Botschaft übergegangen war, sollte nach Goebbels Anordnung immer erst dessen Einverständnis eingeholt werden. In der Folge waren es allerdings weniger Anordnungen oder Verbote, welche die Durchführung deutscher Gastspiele in Frankreich verhinderten. Vielmehr waren die praktischen Möglichkeiten vor allem für größere Ensemble-Gastspiele mehr und mehr eingeschränkt. Zu den Transportschwierigkeiten kam auch die fortschreitende Knappheit an Material für Bühnenbilder sowie der kriegsbedingte Mangel an Künstlern und technischen Mitarbeitern der deutschen Bühnen hinzu. Im Juni vermerkte Knothe in einem Bericht an das AA, aufgrund der starken Inanspruchnahme des gesamten deutschen Kunstapparates sei die kulturpropagandistische Betreuung Europas sehr schwierig[135]. Dementprechend standen die Gastspielvorhaben gegen Ende 1942, vor allem aber in den Jahren 1943/44, im Zeichen der praktischen Gegebenheiten. Generell ist hier eine Tendenz zu pragmatischen Gastspielplanungen, kleineren Gastspielen einzelner Künstler, vor allem von Musikern und Sängern, zu beobachten. Trotzdem fanden noch einige wenige größere Gastspiele deutscher Ensembles statt, die in den Augen der Besatzer das unerschütterliche Vertrauen in das angeblich siegreiche deutsche Reich symbolisieren sollten.

1.2. Gastspiele als Demonstration des „deutschen Vertrauens in die Zukunft": 1943–1944

Aus einem Tätigkeitsbericht der Botschaft über deutsche Kulturveranstaltungen vom Mai 1942 bis Juli 1943 geht hervor, daß Theatergastspiele in diesem Zeitraum wie in den vorangegangenen Jahren vor allem an Transportschwierigkeiten gescheitert sind. Der Schwerpunkt der Arbeit lag daher auf kleineren Musikgastspielen, die zunehmend in der französischen Provinz stattfanden. Das Deutsche Institut führte zusammen mit der Organisationsabteilung der Botschaft 21 öffentliche Konzerte in Paris, 10 im Deutschen Institut, 40 Konzerte in der Provinz, 29 Vorträge in Paris und 48 in der Provinz durch. An sogenannten gesellschaftlichen Veranstaltungen richtete es 39 größere Empfänge, 47 Frühstücke, 13 Abendessen und 12 Tee-Empfänge aus.

[134] BAB, R55/714, RMVP, Gutterer an Abteilungsleiter und Generalreferenten der RKK, 26. 5. 1942.
[135] BAB, 50.01–519, DBP, Knothe an AA, Durchdruck für RMVP, 24. 6. 1943.

Insgesamt nahmen daran 7600 Personen teil. In der französischen Provinz organisierten die jeweiligen DWI zunehmend mehr Konzerte, weil diese Veranstaltungen dort oft die einzigen kulturellen Ereignisse waren. Der Erfolg solcher Bemühungen schien angesichts des stark auf Paris und die größeren Städte konzentrierten Kulturlebens gesichert zu sein. Das Deutsche Institut hielt die französische Provinz für einen kulturell „unbestellten Acker"[136], den es zu bewirtschaften galt. Die in dem Bericht erneut erwähnten Transportschwierigkeiten waren dafür verantwortlich, daß Operngastspiele nun vor allem in bescheidenerer Form, mit einzelnen Sängern und Dirigenten, durchgeführt wurden. Während das Berliner Opernhaus im September 1941 noch mit großem Aufwand in Paris gastiert hatte, erschien es im Dezember/Januar 1943 dort nur mehr mit einigen Künstlern, um in einer Aufführung des „Rosenkavalier" in der Pariser Oper mitzuwirken. Am 4. Januar 1943 berichtete Knothe dem AA über den Erfolg des Rosenkavalier-Gastspiels und schlug dem AA weitere Planungen vor. Diese spiegeln eine vorwiegend nach pragmatischen Gesichtspunkten ausgerichtete Tendenz wieder. Sie richteten sich nach dem von deutscher Seite beeinflußten Repertoire der Pariser Großen Oper sowie danach, ob die Werke gesprochenen Dialog enthielten. Freilich war eine vollständig gesungene Oper eher vorzuziehen, da der Text für das französische Publikum ohnehin unverständlich war. Nach Meinung Knothes sollte die angeblich veraltete Interpretation der Opernwerke durch französische Ensembles durch „markante deutsche Gastspiele"[137] aufgefrischt werden. Eine derartige Auffrischung war hier als Aktualisierung im nationalsozialistischen Sinne gemeint. Knothe hielt dies vor allem deswegen für wünschenswert, weil ein Großteil der Besucher der Großen Oper Angehörige der Wehrmacht waren. Des weiteren hielt Knothe angeblich in Ermangelung guter französischer Orchesterleiter an der Pariser Oper einen Einsatz deutscher Dirigenten für unbedingt notwendig. Seine Planungen sahen zwei Wagner-Opern – die „Walküre" und den „Fliegenden Holländer" – sowie die „Salomé" von Richard Strauß vor. In allen Fällen sollten möglichst die Hauptrollen mit Sängern aus Deutschland besetzt werden. Bis auf den Dirigenten wurde der Rest den französischen Gastgebern überlassen. Außerdem schlug Knothe eine Wiederaufnahme von Pfitzners „Palestrina" vor. Während die Gastspiele einzelner Künstler im Vergleich zu denen ganzer Ensembles kulturpropagandistisch gesehen nur unvollständig sein konnten, weil sie die sogenannte typisch deutsche Aufführung nicht widerspiegelten, sollten sie trotzdem so gut als möglich eine Propagierung der Kultur des nationalsozialistischen Deutschland darstellen. Die Aufführung der „Walküre"

[136] PA-AA, 1141a, Kult 11 Nr. 4, DIP, Epting an Schleier, DBP, Arbeitsbericht Mai 1942-Juli 1943.

[137] BAB, 50.01–519, Knothe, DBP an AA, Betr.: Gastspiele deutscher Künstler in der Pariser Großen Oper, 4.1.1943. Im Anschluß an den Bericht Kult Nr. 25/43 4.1.1943 über die Ergebnisse und Erfahrungen des „Rosenkavalier"-Gastspieles deutscher Künstler in der Pariser Oper.

kam, so Knothe, der Nachfrage des französischen Publikums nach Wagner-Stücken mit einer „den neueren deutschen Intentionen im wesentlichen entsprechenden"[138] Inszenierung des Werkes nach. Knothe hob zudem hervor, diese Planungen würden nur wenig Vorbereitung benötigen.

Im Frühjahr 1943 fanden zur Feier des 130. Geburtstages Wagners, am 22. Mai 1943, und des 50jährigen Jubiläums der Erstaufführung dieses Stükkes in Frankreich drei Aufführungen der „Walküre" mit deutschen Gästen in der Großen Oper in Paris statt[139]. Während der Vorbereitungen zu diesen Aufführungen arbeitete der zuständige Mitarbeiter des Botschaft, Fritz Piersig, auch weiterhin mit seinen ehemaligen Kollegen von der Staffel zusammen. So holte er beispielsweise über seinen ehemaligen Vorgesetzten Lucht zunächst einmal das grundsätzliche Einverständnis des RMVP für dieses Gastspiel ein. Lucht leitete inoffiziell den Vorschlag an die Theaterabteilung im RMVP weiter, die kurz darauf die Zustimmung des Ministeriums mitteilte[140]. Erst danach sandte die Botschaft an das AA eine offizielle Anfrage, die an das RMVP weitergeleitet wurde[141]. Im Anschluß an die Aufführungen der „Walküre" Mitte Mai 1943 berichtete die Botschaft über die Resonanz der Aufführungen nach Berlin. Die Propaganda Abteilung tat dies ebenfalls, obgleich sie offiziell nicht mehr mit Fragen der Kulturpropaganda befaßt war. Das Gastspiel wurde demnach angeblich „mit großer Begeisterung" aufgenommen. Die Presse lobte die stimmliche Leistung Hilde Konetznys (Sieglinde), die Regie Georg Hartmanns und die Orchesterleitung Rudolf Krasselts. Die französischen Künstler, unter anderem Hélène Bouvier als Fricka, sollen sich, wie die Propaganda Abteilung betonte, gut in die Aufführung eingepaßt haben[142]. Jeder Sänger sang seine Partie in der eigenen Sprache, was eine französische Zeitung zu dem Titel „Wotan et Fricka se sont donné la réplique sans se comprendre" veranlaßte[143]. Auf ähnliche Verständigungsprobleme spielte ein Bericht der Auslandsstelle für Theater an das RMVP an. Demnach soll Hartmann die Vorbereitungs- und Probenarbeit mit den französischen Künstlern in Paris als mühevoll, aber angeblich auch harmonisch empfunden haben[144]. Hier klingt an, daß diese Form von Gast-

138 BAB, 50.01–519, DBP, Knothe an AA, Betr.: Gastspiele deutscher Künstler in der Pariser Großen Oper, 4. 1. 1943.
139 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, Knothe an AA, 24. 6. 1943.
140 BAB, 50.01–519, Prop.Abt., Gr.Kult., Lucht an Lang, RMVP, Abt.Th., 22. 1. 1943.
141 Ibid. AA an RMVP, 27. 1. 1943.
142 Ibid. Prop.Abt., Bericht über den Monat Mai 1943. BAB, 50.01–519, Serge Moreux, „La Walkyrie" à l'Opéra, in: La Gerbe, 3. 6. 1943; ibid. Raoul BRUNEL, „La Walkyrie" de Richard Wagner, in: L'Œuvre, 2./3. 6. 1943; ibid. Heinrich STROBEL, Pariser Walküren Jubiläum, Eine deutsch-französische Aufführung in der Grossen Oper, in: Pariser Zeitung, 20. 5. 1943.
143 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, Pour le cinquantennaire de la Walkyrie Allemands et Français chantent à l'Opéra, Wotan et Fricka se sont donné la réplique sans se comprendre, in: Toute la Vie, 27. 5. 1943.
144 BAB, 50.01–519, Auslandsstelle für Theater, Berlin Charlottenburg, Götze an

spielen im Vergleich zu Gastspielen ganzer Ensembles nicht vollkommen unproblematisch war. So betonte Knothe sogar in seinem offiziellen Bericht, der Erfolg der Aufführungen sei selbstverständlich nicht so groß gewesen wie bei Gastspielen von Ensembles[145]. Die auf Gastsänger und Dirigenten reduzierten pragmatischen Varianten waren demnach kulturpropagandistisch gesehen weniger wünschenswert als aufwendige Ensemblegastspiele. Diese Beobachtungen Knothes spiegelten allerdings eher dessen Vorstellungen wider als die tatsächliche Rezeption des französischen Publikums.

Zu diesem Zeitpunkt plante die Botschaft Aufführungen der „Salomé" mit Künstlern der Münchner Staatsoper, die Ende Oktober 1943 stattfinden sollten. Weil Clemens Krauß zeitweise „an höherer Stelle"[146] in Ungnade gefallen war, belegte man ihn mit einer sogenannten Auslandssperre, die bald darauf jedoch wieder aufgehoben wurde. Im Dezember 1943 bat Knothe deshalb das AA um eine Wiederaufnahme der Planungen für das Gastspiel[147]. Inzwischen hatte Krauß allerdings selbst beim RMVP Vorschläge für Ensemble-Gastspiele der Münchner Staatsoper in Paris gemacht. Seine aufwendigen Planungen stellten nun angesichts der veränderten Weltkriegslage und der damit einhergehenden Mangelsituation in Deutschland wie in den besetzten Gebieten ein absurdes und illusorisches Unterfangen dar. Seine Vorschläge resultiertem zum Teil daraus, daß es Krauß gelungen war, bei Hitler einen Sonderstatus der Münchner Staatsoper zu erreichen. Auf Befehl Hitlers sollte die Münchner Staatsoper als besonders leistungsfähige Institution trotz der allgemein schwierigen Lage im Reich aufrechterhalten werden. Angesichts Materialknappheit und Personalmangels, da viele Mitarbeiter deutscher Bühnen eingezogen wurden, war dieser Status von vitalem Interesse für die Münchner Oper und ihre Angestellten. Die seiner Ansicht nach notwendigen Maßnahmen, um aus seinem Opernhaus eine besondere Institution zu machen, besprach Krauß Anfang November 1943 im RMVP mit Bormann sowie dem Leiter der Musikabteilung, Dr. Heinz Drewes und dem Opernreferenten der Theaterabteilung, Dr. Lange.[148] Krauß hielt an seiner ursprüng-

Abt.Th., RMVP, Betr.: Walküre-Aufführungen in der Großen Oper in Paris, 31. 5. 1943.

145 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, 24. 6. 1943.

146 PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Gerlach an AA, Für Kult Pol K., Telegramm Nr. 5609, 21. 8. 1943; BAB, 50.01–519, DBP an RMVP, über AA, Schnellbrief, 30. 8. 1943 (telefonisch an Abt.Th. mitgeteilt am 28. 8. 1943). PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, AA an DBP, Kult Pol K1 5151, Betr.: Salomé-Gastspiel in Paris, 17. 9. 1943. Übrigens war auch Peter Kreuder für Auslandsgastspiele zeitweise nicht zugelassen: PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 3, AA, Schattenfroh an DBP, 16. 4. 1944. PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 3, Editions Continental, an Prop.Abt., Ref.Musik, 4. 3. 1944.

147 PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, Knothe an AA, Telegramm Nr. 7888, 17. 12. 1943. – Bezug auf Drahtberichte Nr. 5609 v. 21. 8., 6184 vom 17. 9., Erlaß vom 17. 9. Kult Pol K1 Nr. 5151. Knothe erwähnt darin die Aufhebung der sogenannten Auslandssperre von Krauß.

148 BAB, 50.01–398, RMVP, Abt. Musik, Drewes an Goebbels, Betr.: Besprechung mit Clemens Krauß über Planungen der Münchner Staatsoper, 9. 11. 1943.

lichen Initiative fest, der Münchner Staatsoper vor allem mit Hilfe großer Ensemble-Gastspiele im Ausland ein europäisches Renommee zu verschaffen. Er betonte, daß dies das einzige Mittel sei, den guten Ruf des Hauses zu bewahren. Gastspiele im Inland, so Krauß, würden nur Anlaß zu Vergleichen geben, zumal überall die gleichen Stücke auf dem Spielplan ständen. Er bestand zudem auf der Entsendung des kompletten Ensembles, da er nur hiermit den besonderen Stil der Münchner Aufführung zeigen könne. Spielen sollte das Ensemble in sogenannten Reisedekorationen, die eigens dafür angefertigt werden sollten. Angesichts des Aufwands wollte er sich auf wenige, langfristig geplante Gastspiele in europäischen Großstädten beschränken. Paris sollte auf Wunsch des Intendanten unbedingt am Anfang stehen. Drei Wochen lang – vom 23. März bis zum 15. April – wollte Krauß dort unbekannte Strauß-Werke aufführen und anschließend in Brüssel sowie in Krakau, Budapest, Lember und Sofia gastieren. Das RMVP sollte die Herstellung der Dekorationen unterstützen und ihm zudem Götze, einen der Mitarbeiter der Abteilung Theater, dem Intendanten zur Seite stellen, da dessen bisheriger Assistent eingezogen worden war[149].

Mit diesen Vorschlägen rief Krauß freilich Erstaunen und heftigen Widerspruch bei den Abteilungen Theater und Musik im RMVP hervor. Diese betonten angesichts der erheblichen Materialprobleme sämtlicher deutscher Theater, wäre eine besondere Materialzuteilung für die Herstellung der Dekorationen nur durch einen sogenannten Führerbefehl möglich. Krauß benötigte zudem für den Transport nach Paris Eisenbahnwaggons für mehrere hundert Personen und etliche Dekorationen. Als Leiter der Theaterabteilung meinte Schlösser hierzu nur trocken, er sei „in besseren Zeiten Augenzeuge derartiger Völkerwanderungen“[150] gewesen und habe allein deswegen „schwerste Bedenken“. Am heftigsten protestierte er dagegen, daß Götze Krauß assistieren sollte, weil viele Mitarbeiter des RMVP eingezogen waren und der Wegfall Götzes die Arbeit der Theaterabteilung in Frage stellen würde. Schlösser betonte, Gastspiele mit einigen guten Sängern der Münchner Staatsoper, vielleicht zu einem Zeitpunkt, an dem die Berliner Philharmoniker ohnehin auf Tournee in den Westgebieten gingen, wären eher wünschenswert und vor allem leichter zu realisieren[151]. Goebbels gab auf die Anfrage Schlössers zwar seine „grundsätzliche Zustimmung“[152] zu einem Gastspiel der Münchner Staatsoper in Paris, allerdings war er keineswegs bereit, auf die konkreten Forderungen des Intendanten einzugehen. Die Auslandsgastspiele der Oper sollten „den propagandistischen Erfordernissen entspre-

[149] Ibid.
[150] BAB, 50.01–398, RMVP, Schlösser an Goebbels, 9. 11. 1943.
[151] Ibid.
[152] BAB, 50.01–507, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, 6. 12. 1943; ibid. Abt.Th., Lang an Götze, Auslandsstelle für Theater, Betr.: Gastspiel der Staatsoper München in Paris, 15. 12. 1943.

chend"[153] geplant werden. Die hierzu vom RMVP gewährte Unterstützung sollte der anderer prestigeträchtiger Institutionen wie die Berliner Philharmoniker entsprechen. Trotzdem gestaltete Krauß seine Planungen kaum weniger anspruchsvoll. Im Dezember 1943 schlug er ein vierwöchiges Gastspiel mit der „Walküre", „Tristan und Isolde", dem „Fliegenden Holländer" von Wagner und dem „Rosenkavalier" sowie der „Salomé" von Strauß vor. Die Auswahl der Werke hatte er nun danach gerichtet, welche Dekorationen bereits bei der Pariser Oper vorhanden waren. Außerdem plante er die „Ägyptische Helena", „Verklungene Feste" oder „Capriccio", jedoch nur, falls die Pariser Oper dazu bereit wäre, neue Dekorationen anzufertigen, um eines dieser in Paris bisher unbekannten Werke herauszubringen. Erneut befürwortete Krauß die Anfertigung von Reisedekorationen. Die Zahl des für die Zeit vom 15. Mai bis 15. Juni 1944 geplanten Gastspiels notwendigen Personals belief sich auf insgesamt 325 Personen. Am 10. Juni 1944 sollte in Paris mit der Aufführung eines Werkes von Richard Strauß der 80. Geburtstag des Komponisten gefeiert werden. Die Transportfrage gedachte der Intendant, in mehrfachen kleineren Teiltransporten zu lösen[154]. Das RMVP reichte diese Vorschläge im Januar 1944 an das AA und die Deutsche Botschaft weiter. Doch erfuhr jene kurz nach Eingang der Anfrage auf indirektem Wege vom RMVP, daß „gewisse Schwierigkeiten"[155] in Berlin eingetreten waren, weshalb sie in Paris keine Verhandlungen mit der Oper aufnahm. Als im März 1944 immer noch die Zustimmung Goebbels fehlte, setzte sich zur Wiederaufnahme der Besprechungen nun das Reichspropagandaamt München mit Krauß in Verbindung. Anschließend betonte es gegenüber dem RMVP, der Intendant erwarte immer noch die Zustimmung des Ministers zu seinen Vorschlägen und habe vor, danach mit seinem Freund Jacques Rouché, dem Leiter der Pariser Oper, zu sprechen. Angeblich wollte Krauß nun doch mit sämtlichen Dekorationen nach Paris reisen. Lang gab zu bedenken, daß „nachdem das Gastspiel vom Führer gewünscht wird"[156], unbedingt festgestellt werden müsse, ob es technisch durchführbar sei. Einige Wochen später, Mitte März, stellte das RMVP die Planungen für das Gastspiel schließlich ein, da Krauß erklärte, die Vorbereitungszeit sei nach den Verzögerungen in der laufenden Spielzeit nun zu kurz geworden[157].

[153] BAB, 50.01–398, RMVP, Ministeramt, Hamel an Leiter Abt. Musik und Abt.Th., Betr.: Besprechung mit Clemens Krauß über Planungen der Münchner Staatsoper, 12. 11. 1943.

[154] BAB, 50.01–507, Auslandsstelle für Theater, Götze, Bericht über eine Dienstreise nach München, 22. 12. 1943.

[155] PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, AA an DBP, Betr.: Deutsche Gastspiele in Paris, 15. 1. 1944 (Brief RMVP vom 6. 1. 1944); Ibid. DBP an AA, Betr.: Deutsche Gastspiele in Paris, 18. 4. 1944.

[156] BAB, 50.01–507, RMVP, Abt.Th., Lang, Vermerk, 1. 3. 1944.

[157] Ibid. Lang an Ministerialdirektor Dr. Naumann, Ministeramt, Betr.: Gastspiel der Staatsoper München in Paris, 17. 3. 1944.

Die Absage dürfte im RMVP angesichts der aufwendigen Pläne des Intendanten auf Erleichterung gestoßen sein. Zu einem Zeitpunkt, da deutsche Städte bombardiert wurden, die deutschen Truppen an der Ostfront mehr und mehr Niederlagen erlitten und nur wenige Monate vor der Landung der Alliierten in der Normandie legte Krauß noch Planungen für Operngastspiele in Paris vor, die in ihrem Aufwand sämtliche bisher durchgeführten Gastspiele überstiegen hätten. Und obwohl Goebbels offizielles Einverständnis auf sich warten ließ, so stießen diese absurden und unrealistischen Planungen des Intendanten offenbar sowohl beim RMVP als auch bei Hitler zumindest auf eine gewisse Zustimmung. Prestigeträchtige Aufführungen im besetzten Paris sollten den dort stationierten Soldaten sowie dem französischen Publikum weiterhin die Illusion eines angeblich siegessicheren Deutschlands vorgaukeln. Obgleich die obigen Planungen nicht realisierbar waren, zog das RMVP ihre Durchführung doch ernsthaft in Erwägung. Die Initiativen des Intendanten der Münchner Staatsoper fußten nicht in erster Linie auf Motiven der Kulturpropaganda. Krauß wollte damit vor allem seinem Haus ein europäisches Renommee verschaffen, damit die sogenannte Kriegswichtigkeit der Staatsoper erhöhen und diese mitsamt der verbliebenen Mitarbeiter erhalten. Die Anziehungskraft der Kulturmetropole Paris war hier groß, denn Paris sollte der erste Gastspielort sein. Derartige Planungen konnten also sowohl auf persönlichen Motiven des jeweiligen Intendanten beruhen, als auch in dem Wunsch der beteiligten Dienststellen, mit Hilfe einer intakten Kulturpolitik die militärischen Niederlagen zu kontrastieren, begründet sein. Nicht alle Initiativen scheiterten so vollständig wie jene des Münchner Intendanten. In den Kriegsjahren 1943 und 1944 wurden tatsächlich noch deutsche Gastspiele in Paris realisiert.

Im Oktober 1943 führte Heinrich George mit dem Schillertheater in der Comédie-Française den „Richter von Zalamea" von Pedro Calderon de la Barca auf. Die Auswahl eines spanischen Autors für eine Veranstaltung deutscher Kulturpropaganda zeigt einmal mehr, wie planlos die Umsetzung der deutschen Kulturpropaganda war. Der Vorschlag zu der Gastspielreise war von George ausgegangen, weil das Gebäude des Schillertheaters durch Bombenangriffe beschädigt und das Ensemble nun gleichsam obdachlos war. Es lag in Georges Interesse, möglichst schnell ein neues Wirkungsfeld in und auch außerhalb Berlins zu finden, allein um die eigenen Mitarbeiter vor dem Einzug an die Front zu bewahren und das Theaterensemble aufrechtzuerhalten. Übrigens hatte sich bereits während des Frankreichfeldzuges 1939 der Hinweis auf die Bedeutung des Schillertheaters für Berlin sowie der Vorschlag einer Gastspielreise als geeignetes Mittel erwiesen, das Personal des Schillertheaters in Berlin zu belassen. Der Oberbürgermeister von Berlin hatte sich damals bei Goebbels dafür eingesetzt, man möge nicht zu viele Mitarbeiter des Schillertheaters einziehen, weil das Theater wesentlich für die Aufrechterhaltung des Berliner Kulturlebens sei und sich bald auf eine von George vorgeschlagene erfolgversprechende Gastspielreise begeben

wolle[158]. Mit dem Verweis auf das Prestige der Gastspielreisen, konnte die sogenannte Kriegswichtigkeit eines Theaters erhöht werden. Goebbels erklärte sich angesichts der Tatsache, daß das Gebäude des Schillertheaters erst um die Jahreswende 1943/44 wieder bespielbar sein würde, mit einer Gastspielreise des Ensembles in die besetzten Westgebiete einverstanden. Die Verhandlungen um die Stückauswahl zogen sich allerdings länger hin[159]. Daß die Wahl für eine Aktion deutscher Kulturpropaganda letztlich auf das Stück eines spanischen Autors fiel bedarf einer Erklärung.

Zum Verständnis des Auswahlprozesses ist es wichtig, einen Exkurs in vorangegangene Gastspielplanungen des Schillertheaters, insbesondere der intensiven Verhandlungen über die Auswahl von Theaterstücken zwischen George und Goebbels zu unternehmen. Es war nicht das erste Mal, daß George sich mit dem „Richter von Zalamea" auf eine Gastspielreise begab. Das Stück gehörte zum gängigen Repertoire des Schillertheaters und hatte sich bereits mehrfach bei Gastspielreisen ins Ausland bewährt. George unternahm 1938 mit dem „Richter von Zalamea" eine erfolgreiche Reise in den Norden, unter anderem nach Helsingfors und Stockholm (Oslo, Riga und Kopenhagen)[160]. Goebbels hätte damals die Auswahl eines deutschen Stükkes bei weitem vorgezogen[161]. Welche Gründe mögen den Propagandaminister bewogen haben, diesem Stück trotzdem zuzustimmen? Die Antwort hierauf findet sich in den gut dokumentierten Verhandlungen um eine weitere Gastspielreise des Schillertheaters im Jahre 1940. Das Schillertheater sollte in mehreren Städten des Balkans gastieren. Die Initiative hierzu ging abgesehen von George generell auch von den deutschen Dienststellen im Osten, d.h. vom AA und der AO der NSDAP aus[162]. George schlug den „Richter von Zalamea" mit der Begründung vor, daß sich keiner der anderen Klassiker des aktuellen Repertoires für eine Gastspielreise ins Ausland eignete. Für dieses Stück aber besaß das Theater geeignete Bühnenbilder, die sich leicht transportieren und an die verschiedenen Bühnen im Ausland anpassen ließen. Außerdem war eine qualitativ gute Besetzung der Rollen möglich, ohne den gesamten Spielbetrieb in Berlin unterbrechen zu müssen, was einen Ausfall an Einnahmen bedeutet hätte. Nach Goebbels Ansicht sollten bei Gastspielen im Ausland jedoch nur deutsche Werke gespielt werden. George begegnete diesem Argument mit der Begründung, das Stück stamme zwar von einem spanischen Autor, doch handele es sich hier nicht um eine reine Übersetzung, sondern um eine Neudichtung von Wilhelm Scholz.

[158] BAB, 50.01–290, Berliner Oberbürgermeister in Vertretung an Goebbels, Berlin 4. 1. 1939.
[159] BAB, 50.01–291, Schlösser, Vermerk für Lang, 28. 9. 1943.
[160] BAB, 50.01–290, Berliner Oberbürgermeister in Vertretung, an Goebbels, Berlin 4. 1. 1939.
[161] BAB, 50.01–503, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr.: Gastspielreise Heinrich George – Balkan, 27. 3. 1940.
[162] Ibid.

Diese, so George, sei „ganz in deutsche Ausdrucksform und Charakterwerte“[163] umgewandelt. Das Thema des Bauern, der um seine Ehre kämpfe, sei gerade in den bäuerlich geprägten Staaten des Balkans sehr lebendig. Die Hauptgestalt erscheine dem „tapferen Bauernadel der jugoslawischen Länder“ als nahe verwandt. George fügte hinzu, er habe bisher mit diesem Stück bei Auslandsgastspielen in zehn verschiedenen Ländern Erfahrungen sammeln können und sei der Meinung, daß es sich aufgrund des moralischen und politischen Inhalts gut für Auslandsgastspiele eigne[164]. Schlösser, der Georges Argumentation zu verteidigen suchte, fügte dem hinzu, George werde als „vollblütige Künstlernatur“[165] mit den Aufführungen sicherlich Erfolg haben, was die Aufführung eines spanischen Autors in deutscher Nachdichtung wett mache. Nicht nur Goebbels, sondern auch die kulturpolitische Abteilung das AA stimmte aufgrund der Stückauswahl der Gastspielreise letztlich nur widerwillig zu[166]. Schließlich mußte George die Gastspielreise auf zwei Aufführungen am 25. und 26. Mai 1940 allein in Budapest beschränken, da die Verhandlungen zwischen Schillertheater und RMVP zu lange gedauert hatten; George war zu diesem Zeitpunkt aufgrund der Aufnahmen für Veit Harlans „Jud Süß“ wenig disponibel. Das Schillertheater erhielt zwar gute Pressekritiken, wie die deutsche Gesandtschaft aus Budapest berichtete, doch soll demnach der Erfolg nicht den Erwartungen des Ensembles entsprochen haben. Zudem kritisierte die Gesandtschaft die Auswahl eines spanischen Stückes und betonte, daß diese auch beim ungarischen Publikum Erstaunen hervorgerufen habe[167]. Ungeachtet dieser Kritik schlug George gleich im Anschluß an die Gastspielreise dem RMVP vor, auf der Budapester Margarethen-Insel William Shakespeares „Was ihr wollt“ aufzuführen. Schlösser leitete die Anfrage nicht an Goebbels weiter und gab George zur Antwort, wenn Shakespeare auch in Deutschland zugelassen sei, so sei dessen Aufführung durch ein deutsches Ensemble im Ausland jedoch völlig ausgeschlossen. Im Ausland würde sicherlich niemand verstehen, weshalb ein deutsches Ensemble, ausgerechnet einen englischen Autor spiele und dies zu einer Zeit des Kampfes gegen England. Schlösser betonte, daß sowohl er als auch Goebbels stärkste Bedenken gegen den „Richter von Zalamea“ hat-

[163] BAB, 50.01–503, Schiller Theater der Reichshauptstadt, Intendant, Heinrich George an Schlösser, RMVP, 2. 4. 1940.
[164] Ibid.
[165] BAB, 50.01–503, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr.: Gastspielreise Heinrich George – Balkan, 27. 3. 1940.
[166] Ibid. Vermerk, Schlösser zur Kenntnis, Betr.: Gastspielreise Heinrich George, 11. 5. 1940.
[167] BAB, 50.01–503, Deutsche Gesandtschaft Budapest, von Erdmannsdorf an AA, Inhalt: Gastspiel des Schillertheaters, Durchdruck, 4. 6. 1940. Sie war der Ansicht, klassische deutsche Bühnenstücke wie der „Prinz von Homburg“, „Minna von Barnhelm“ oder der „Urfaust“ eigneten sich besser für eine Aufführung in Budapest.

ten, weil es sich um einen ausländischen Autor handelte. Nur weil die Durchführung des Gastspiels gefährdet war, wurden diese zurückgestellt[168].

Der „Richter von Zalamea" war demnach zwar für das Schillertheater ein erprobtes Stück für Gastspielreisen im Ausland, trotzdem wurde es von Goebbels keineswegs gewünscht. Ob die von George genannten pragmatischen Gründe für die Stückauswahl der Wahrheit entsprachen oder inwieweit für ihn eher seine persönlichen Wünsche und Vorlieben ausschlaggebend waren, sei hier dahingestellt. Als George 1943 erneut mit Goebbels um die Auswahl für die Gastspielreise verhandelte, versuchte der Intendant, durch geschicktes Taktieren seine Vorstellungen durchzusetzen, denen offenbar keine ideologischen, sondern allein persönliche Präferenzen zugrunde lagen. Interessant ist ferner, daß sich Goebbels so intensiv um Detailfragen wie die Auswahl von Stücken für Auslandsgastspiele kümmerte. 1943 schlug George dem Reichsdramaturgen Schlösser zunächst inoffiziell Friedrich von Schillers „Kabale und Liebe", mit dem er bereits 1941 in Paris gastiert hatte, sowie Gerhart Hauptmanns „Swedenhjelms" vor. Da George wußte, daß Goebbels generell aufgrund der sogenannten Englandstellen gegen „Kabale und Liebe" eingestellt war, wollte er im Falle der Ablehnung Schillers „Fiesko" geben. Schlösser leitete diese Anfragen absichtlich nicht an Goebbels weiter. Er war der Meinung, die Vorschläge seien besser durchzusetzen, wenn George sich gleichzeitig zur Bespielung der ausgebombten, umquartierten Theater in Berlin und des Renaissance Theaters äußerte. George wollte hierfür zwar Pläne einreichen, betonte jedoch, daß ihm besonders die Auslandsgastspielreise am Herzen lag[169]. Neben „Kabale und Liebe" dürfte auch der „Swedenhjelms" nicht auf Goebbels Zustimmung gestoßen sein. Beispielsweise hatte sich das Referat Kulturpresse im RMVP 1940 bei Goebbels beschwert, das Stück stelle in der Inszenierung von George den Beruf des Journalisten überzogen lächerlich dar. Die „Borniertheit und Hilflosigkeit"[170] des dargestellten Journalisten sei übertrieben und damit für die schreibende Zunft beleidigend. Da deutsche Theaterstücke im Ausland in Goebbels Augen Deutschland positiv darstellen sollten, ist seine Ablehnung des Stückes wenig verwunderlich. George war sich über die Schwierigkeit der Durchsetzung seiner Wünsche bewußt, zumal die Stückauswahl auch für die Spielpläne im Inland nicht einfach war. Stücke auszuwählen, die nicht Gefahr liefen, Anstoß zu erregen und verboten zu werden, war für die Intendanten schwierig[171]. Schließlich schlug George im September 1943 in einer

[168] BAB, 50.01–503, RMVP, Schlösser an George, 29. 5. 1940.
[169] BAB, 50.01–290, RMVP, Abt.Th., Vermerk, 24. 9. 1943.
[170] Ibid. RMVP, Abt.Dt.Presse an Schlösser, 25. 6. 1940.
[171] Hierüber hat sogar Schlösser einmal bei Goebbels Klage geführt. Der Reichsdramaturg berichtete, daß in den Kreisen der deutschen Künstler mit wachsender Besorgnis beobachtet werde, wie wenig deutsche Stücke noch zur Aufführung übrig blieben. Die deutschen Theater dürften nicht auf ein Mindestmaß meist langweiliger aber politisch einwandfreier Stücke reduziert werden. Die Intendanten hatten ihm gegenüber immer

Unterredung mit dem Propagandaminister offiziell den „Richter von Zalamea" und Heinrich von Kleists „Zerbrochenen Krug" vor, womit Goebbels sich einverstanden erklärte. Geplant waren zwei umfangreiche Gastspielreisen, in Städten Ost-, West- und Südeuropas[172]. Nur wenig später brachte George gegenüber Schlösser jedoch seine wirklichen Wünsche vor: Er bevorzuge die südliche Gastspielreise, weil er für eine Reise von Posen bis Oslo kein geeignetes Stück im Repertoire habe. In den meisten Städten habe er bereits mit dem „Richter von Zalamea" gastiert. George schlug vor, neben Kleists „Zerbrochenem Krug", Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" oder „Veland der Schmied" geben zu wollen. Nach Meinung Schlössers hatten diese Vorschläge jedoch wenig Aussicht auf Erfolg[173]. Immerhin waren „Fuhrmann Henschel" und „Veland der Schmied" wie andere Stücke Hauptmanns von seiten der Nationalsozialisten als zu „depressiv" bezeichnet worden und schienen damit wenig geeignet, im Ausland für das nationalsozialistische Deutschland zu werben[174]. Schließlich zog George auch den „Zerbrochenen Krug" als Vorschlag zurück, weil das Stück aufgrund der Sprachschwierigkeiten nicht geeignet sei. George betonte, die Geschichte beruhe vor allem auf der inneren Entwicklung der Hauptfigur, des Richters Adam; ein ausländisches Publikum könne das Stück daher nur schwer verstehen. Schlösser betonte, George habe in der Unterredung mit Goebbels nicht gewagt, den „Fuhrmann Henschel" vorzuschlagen. George schlage Goebbels das Stück nun „in Form einer verschämten Geburtstagsbitte"[175] vor. Schlösser schrieb weiter, er kenne und teile Goebbels Einstellung zu dem frühnaturalistischen Werk Hauptmanns, der als Autor jedoch im Ausland recht bekannt sei. Nach Ansicht der Auslandsstelle für Theater habe gerade der „Fuhrmann Henschel" besonders in Spanien Aussichten auf Erfolg. Außerdem habe George vorgeschlagen, er könne eventuell den Fuhrmann auch eher humorig darstellen, wobei dieser Art der Inszenierung aufgrund des Werkes Grenzen gesetzt sind. Im Falle einer Ablehnung des „Fuhrmann Henschel", würde George „Kabale und Liebe" vorziehen, wobei er die England betreffenden Stellen kürzen könne. Ansonsten wollte George, so

wieder erklärt, daß somit jegliche Experimentierfreudigkeit unterbunden würde, die jedoch unentbehrlich für ein blühendes Kulturleben sei; siehe BAB, 50.01–235, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, 23. 12. 1940.

172 BAB, 50.01–291, RMVP, Schlösser, Vermerk für Lang, 28. 9. 1943. Vorgesehen war eine Reise nach Posen, Danzig, Königsberg, Riga, Helsinki, Stockholm und Brüssel, und eine weitere nach Essen, Köln, Gladbach, Rheydt, Brüssel, Antwerpen, Den Haag, Paris, Barcelona, Madrid und Lissabon.

173 Ibid.

174 BAB, 50.01–235, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Gobbels, Betr.: Gerhart Hauptmann, 4. 7. 1942. Schlösser berichtet, der „Fuhrmann Henschel" sei vor etwa anderthalb Jahren von Angehörigen der NSDAP als „zu depressiv" bezeichnet worden. Zu „Veland der Schmied" siehe BAB, 50.01–507, RMVP, Ministeramt, Regierungsrat Hamel, an Leiter Abt.Th., Betr.: Auslandsgastspiele des Schiller-Theaters, 18. 12. 1943.

175 BAB, 50.01–291, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr.: Auslandsreisen des Schillertheaters, 30. 9. 1943.

Schlösser, nur die südliche Reiseroute mit dem „Richter von Zalamea" durchführen[176]. George hatte zunächst also seine wirklichen Wünschen gegenüber Goebbels zurückgehalten und versuchte nun zu taktieren, um dessen Zustimmung für die eigenen Vorschläge zu erhalten. Der Propagandaminister lehnte jedoch die Aufführung des „Fuhrmann Henschel" „ganz entschieden"[177] ab, ebenso hielt er „Kabale und Liebe" für ungeeignet. So fiel die Wahl schließlich auf den „Richter von Zalamea", der in Goebbels Augen im Vergleich zu den anderen genannten Stücken wohl eher das geringere Übel als das bevorzugte Theaterstück deutscher Kulturpropaganda im Ausland darstellte. Erstaunlicherweise zog er die Auswahl eines nicht-deutschen Autors einer Aufführung der angeblich zu depressiven Stücke Hauptmanns im Ausland vor. Die Politik der deutschen Kulturpropaganda war hier mit der Aufführung eines spanischen Autors alles andere als kohärent, zumal ausgerechnet der „Fuhrmann Henschel" sogar auf Betreiben der Propaganda Staffel im Februar 1943 zu Ehren des 80. Geburtstags Hauptmanns im Pariser Théâtre de l'Odéon gespielt wurde, worauf später noch eingegangen wird[178].

Trotz Goebbels Entscheidung für die südliche Gastspielroute wurde diese nicht in vollem Umfang durchgeführt. Das AA zeigte in bezug auf Spanien und Portugal als Gastspielorte Skepsis[179]. Die deutschen Gesandtschaften in Lissabon und Madrid meinten, daß die fehlenden deutschen Sprachkenntnisse die Gastspiele zu einem hohen finanziellen und propagandistischen Wagnis machten. So wurde die Tournee, die übrigens auch der Betreuung der deutschen Truppen diente, schließlich verkürzt. Das deutsche Theater in Lille bereitete die Aufführungen in Lille, Brüssel, Antwerpen, Gent und Paris vor; unter anderem stellte es auch die Dekorationen her. Weitere Stationen der Reise waren Bordeaux und Nancy[180]. Das Gastspiel des Schillertheaters in Paris im Oktober 1943 war also Station einer Tournee, die vor allem aus pragmatischen Gründen Goebbels Zustimmung gefunden hatte. Die Entscheidung hierzu wurde ebensowenig wie die Auswahl des Stückes aus rein kulturpropagandistischen Motiven getroffen. Für Paris waren zunächst sogar nur drei Vorstellungen vor Truppen der Wehrmacht vorgesehen, bis das RMVP bei der Deutschen Botschaft in Paris anfragte, ob auch eine Aufführung vor französischen Publikum in der Comédie-Française möglich wäre[181]. Die Botschaft war damit einverstanden, betonte jedoch, die öffentliche Vorstellung müsse vor geladenen Gästen stattfinden. Ein nur einmaliges

[176] Ibid.
[177] Ibid. 50.01–291, RMVP, Ministeramt, Dr. Naumann an Schlösser, Betr.: Auslandsreisen des Schillertheaters, 2. 10. 1943.
[178] Siehe Kapitel III. 1.3. dieser Arbeit.
[179] BAB, 50.01–291, RMVP, Schlösser an Leiter Abt. Ausland, 2. 10. 1943.
[180] Ibid. RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr.: Gastspielreise des Schillertheaters, 6. 10. 1943.
[181] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, AA, Schattenfroh an DBP, 10. 10. 1943.

Auftreten des Schillertheaters könne ansonsten die dem künstlerischen Ereignis entsprechende Resonanz nicht sichern. Um einem etwaigen Reinfall vorzubeugen, bestand das Publikum der öffentlichen Aufführung schließlich vor allem aus geladenen Gästen der Botschaft, angeblich den „führenden geistigen und künstlerischen Pariser Kreisen"[182]. Außerdem waren im Zuschauerraum Schüler der Sprachkurse des Deutschen Instituts sowie Germanistik-Studenten der Sorbonne, denen die Botschaft Einladungen geschickt hatte[183]. Im Anschluß an das Gastspiel lobte die Botschaft die reibungslose Organisation, die gemeinsam mit der KDF und dem Deutschen Theater Lille erfolgt war[184]. Da in Paris die Vorstellung nicht wirklich öffentlich gewesen war, übernahm die Botschaft die dafür entstandenen Kosten, die sich insgesamt auf 83498 Francs beliefen, davon erhielt die Comédie-Française 61098 Francs zur Erstattung ihrer Kosten[185]. Obwohl es sich hier um ein Ensemble-Gastspiel handelte, war dies im Vergleich zu anderen Planungen eher kostengünstig. Für das Jahr 1943 sollte es das einzige deutsche Theatergastspiel in Paris bleiben.

Die Botschaft und das Institut konzentrierten ihre Anstrengungen zu diesem Zeitpunkt vorwiegend auf kleinere Kulturveranstaltungen, vor allem auf Konzerte mit deutschen Musikern in Paris und auch vermehrt in der französischen Provinz. Die kulturpolitische Abteilung des AA hatte allgemein dem Wunsch zu mehr sogenannter Aktivpropaganda und Kulturpropaganda Ausdruck verliehen, was Schleier als besonders wichtig für die Südzone Frankreichs erschien. Seiner Ansicht nach war die Einflußnahme auf die öffentliche Meinungsbildung gerade dort sehr wichtig. Allerdings bedauerte er gegenüber dem AA, daß dies bisher aus Mangel an Mitarbeitern nicht möglich sei[186]. Sowohl das AA als auch die Deutsche Botschaft hielten weiterhin an möglichst umfangreichen Aktivitäten deutscher Kulturpropaganda im besetzten Frankreich fest, wenn dies auch aufgrund materieller Schwierigkeiten immer problematischer wurde. Generell stellte sich im Zuge des totalen Krieges jedoch mehr und mehr die Frage nach der weiteren Bedeutung dieser Politik und somit auch die Frage nach dem Sinn und Zweck der Arbeit der mit kulturpolitischen Aufgaben befaßten Dienststellen in Paris. Angesichts der Tatsache, daß mehr und mehr Mitarbeiter der deutschen Dienststellen Paris verlassen mußten und eingezogen wurden, war diese Frage permanent präsent. Die deutschen Funktionsträger hatten aus rein persönlichen Gründen ein vitales Interesse an der Fortführung der deutschen Kulturpolitik in

[182] Ibid. DBP, Gerlach an AA, Kult Pol K Nr. 6040/43, 19. 10. 1943.
[183] Ibid. (und BAB, 50.01–291), DBP, Knothe an AA, Betr.: Gastspiel des Berliner Schillertheaters am 3. 11. 1943 in Paris, 31. 1. 1944.
[184] Ibid.
[185] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an Abetz, über Gerlach, Aufzeichnung, 10. 12. 1943.
[186] PA-AA, 1136a, Kult 1, DBP, Schleier an AA, Betr.: Verstärkung der kulturpolitischen Arbeit, Durchdruck, 20. 10. 1943.

Frankreich, die gleichzeitig jedoch mehr und mehr an Bedeutung verlor. Die wirtschaftlichen und propagandistischen Interessen des kriegführenden Deutschland und damit die Ausbeutung der besetzten Gebiete sowie die Maßnahmen zur sogenannten Endlösung der Judenfrage traten in den letzten beiden Jahren der Besatzung in Frankreich mehr und mehr in den Vordergrund. Auch das AA bestand jedoch auf der Notwendigkeit der Fortführung der deutschen Kulturpolitik und somit auch der Kulturpropaganda. Im Februar 1944 sandte das AA ein Rundschreiben an alle Gesandtschaften eine „grundlegende Stellungnahme"[187], die eine offizielle Argumentationshilfe für den Fall bildete, daß die kulturpolitische Arbeit im Ausland in Frage gestellt würde. Der Leiter der kulturpolitischen Abteilung, Franz Alfred Six, schrieb in diesem Sinne, angesichts des totalen Krieges stelle sich die Frage nach der Wichtigkeit der Weiterführung der kulturellen Arbeit und somit die Frage, ob diese Kulturarbeit „kriegswichtig" und weiterhin gerechtfertigt sei. Häufig werde diese Frage gedankenlos verneint, wobei es sich um eine Verkennung der Bedeutung der Kulturarbeit für die Gesamtpolitik des Reiches handelte. Hauptsächlich nannte er zwei Gründe, die nach seiner Ansicht eine möglichst uneingeschränkte Weiterführung der Kulturarbeit notwendig machten:

1.) Die kulturelle Betätigung allgemein wie die Unterhaltung kultureller Sammelpunkte in Form der Schulen, wissenschaftlichen Institute usw. ist der sichtbare Ausdruck unserer Zuversicht und unseres Vertrauens in die Zukunft. Vorübergehende militärische Rückschläge und ein dadurch bedingtes Absinken der Stimmung machen die Aufrechterhaltung der kulturpolitischen Positionen nicht etwa weniger wichtig, sondern wichtiger.
2.) Die kulturelle Betätigung ist eine Arbeit auf lange Sicht. Sie duldet keine Unterbrechung, andernfalls würden gewisse Jahrgänge des Fremdvolkes, insbesondere des akademischen Nachwuchses, für die kulturell-formende Beeinflussung unsererseits ausfallen. Ein Versäumnis, das sich später in der Gesamtpolitik als Verlust auswirkte und nicht mehr aufzuholen sein würde[188].

Six führte weiter an, die französische Kulturpolitik der Vergangenheit sei der beste Beweis dafür, daß es möglich sei, durch kulturpolitische Arbeit grundlegende politische Veränderungen herbeizuführen. Als Beispiel führte er südosteuropäische Staaten an, in denen es Frankreich mit Hilfe seiner Kulturpolitik gelungen sei, die führende Schicht politisch für sich zu gewinnen, obgleich sie vorher nach Deutschland orientiert waren. Eine langfristig angelegte Kulturpolitik im Ausland durfte nach Six nicht unterbrochen werden, auch wenn die Belastung für Deutschland durch den Krieg besonders groß sei. Gerade um das Vertrauen des nationalsozialistischen Deutschland in die Zukunft zu dokumentieren, sollte demnach die kulturelle Arbeit fortgeführt werden[189].

[187] PA-AA, 1115a II, D.Kult 1 Nr. 1, AA, Six an DBP, 8. 2. 1944.
[188] Ibid.
[189] Ibid.

Dementsprechend schickte das AA einen Monat später, im März 1944, wie im vorangegangenen Jahr an alle Gesandtschaften Vorschläge für deutsche Kulturveranstaltungen im Bereich von Theater, Musik und Ausstellungen. Die Listen von möglichst besten Künstlern, die das AA beilegte, entsprachen grundsätzlich den Vorschlägen vom Vorjahr. Das AA meinte zwar einschränkend, durch die Kriegsereignisse, vor allem die Luftangriffe, müßten eventuell Änderungen vorgenommen werden, doch Grundgedanke bleibe folgender: Der Einsatz deutscher Künstler sollte möglichst auch in gefährdeten Gebieten geschehen, ähnlich wie auch die Truppenbetreuung an der Front. Die Gesandtschaften in luftgefährdeten Gebieten – dazu gehörte auch Frankreich – müßten unbedingt diesen Grundsatz beachten. Was Theatergastspiele anbelangte, so war das AA der Meinung, daß in jedem Falle auch in Zukunft größere Gastspiele mit geschlossenen Ensembles oder Orchestern stattfinden sollten, falls die Transportlage es zuließe[190]. Zu diesen Vorschlägen gehörten auch Konzertreisen der Wiener Philharmoniker nach Spanien und Portugal, was generell auch eine Zwischenstation in Paris einschloß. Weiterhin empfahl das AA das Gewandthausorchester unter Paul Schmitz. Als Gastdirigenten für Paris schlug es insbesondere Hermann Abendroth, Staatskapellmeister Herbert von Karajan, Karl Schuricht, Eugen Jochum und Hans Schmidt-Isserstedt vor. An geeigneten Solisten nannte es unter anderem Walter Gieseking, Wilhelm Kempff, Elly Ney und Fritz Heitmann[191]. In den Aufstellungen der tatsächlich durchgeführten Veranstaltungen der Jahre 1942 und 1943 findet sich ein Großteil der genannten Namen wieder[192]. Ende 1943 und im Frühjahr 1944 waren die Botschaft und das Deutsche Institut in Paris sowie die Deutschen Institute in der Provinz weiterhin besonders darum bemüht, angesichts der deutschen militärischen Niederlagen nun erst recht weiterhin Kulturpropaganda in Frankreich zu betreiben. Die Pariser Stellen beklagten sich allerdings im Januar 1944 beim AA, es würden nicht genügend deutsche Künstler nach Paris gesandt, um den Bedarf der Botschaft zu decken. Diese teilte vorwurfsvoll mit, es hätten deswegen in der gesamten französischen Provinz nur dreißig Konzerte vom 1. Oktober 1943 bis zum 29. Februar 1944 stattfinden können. Um aber den Ansprüchen der deutschen Stellen in ganz Frankreich gerecht zu werden, müßten monatlich mindestens drei Ensembles an je zehn verschiedenen Orten spielen. Das AA müsse das RMVP unbedingt auf die Dringlichkeit einer intensiven künstlerischen Betreuung hinweisen, damit regelmäßig mehr deutsche Ensembles und Künstler zu Veranstaltungen nach Frankreich gesandt würden[193]. Hier zeigt sich, daß die

[190] Ibid. AA an DBP (an alle Gesandtschaften und Bot.), Kult pol. Fü. St. 894/44, Betr.: Planung 1944/45, Theater, Musik, Ausstellungen, 2. 3. 1944.
[191] Ibid. Anlage; ferner sollten die Münchner Philharmoniker unter Oswald Kabaster sowie das Kammerorchester von Benda eventuell im Rahmen einer Wehrmachtstournee auch öffentliche Konzerte in der französischen Provinz geben.
[192] Siehe dazu SCHWARTZ, Musikpolitik, S. 55–78.
[193] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 3, DBP, von Kutzschenbach an AA, Betr.: Konzertveran-

alleinige Zuständigkeit der Botschaft für den Aufgabenbereich der Kulturpropaganda zunehmend an Bedeutung verlor. Das RMVP war zuständig für die zentrale Verteilung der deutschen Künstler, die immerhin auch in Deutschland die Bevölkerung unterhalten sollten. Im Zuge des fortschreitenden Künstlermangels bestimmte vor allem das RMVP, welche deutschen Künstler in Paris auftraten. Die Beschwerden der Botschaft stießen in Berlin dennoch auf offene Ohren. Die Musikabteilung im RMVP sagte bald darauf Bemühungen zu, um diesen Zustand zu ändern. Die ersten Resultate machten sich laut Piersig im April 1944 bemerkbar. Auch für Mai und Juni gab es demnach ein kulturpropagandistisches Programm[194]. Dieses umfaßte vor allem kleinere Gastkonzerte einzelner deutscher Musiker. Für den März 1944 war sogar ein Gastspiel der Hamburger Staatsoper in Paris geplant worden, das jedoch nicht stattfand. Die Idee hierzu war entstanden, als sich 1943 ein sogenanntes Wehrbetreuungsensemble der Hamburger Staatsoper in Paris befunden hatte. Die Botschaft hatte den Vorschlag befürwortet und insbesondere eine Aufführung des von der Hamburger Oper vorgeschlagenen „Freischütz" als „kulturpolitisch für sehr erwünscht" gehalten. Dagegen erschien ihr, als im Frühjahr 1944 die Hamburger Aufführung des „Xerxes" von Händel zur Sprache kam, letzterer für Paris als ungeeignet. Die Botschaft bat jedoch die Staatsoper, sich mit der Stückauswahl direkt an das RMVP zu wenden[195]. Auch Mitte Mai 1944, nach einer erneuten Anfrage des Hamburger Bürgermeisters C.V. Krogmann, verwies ihn Abetz abermals an das RMVP. Er versicherte lediglich, die Botschaft würde sich freuen, wenn die Hamburger Staatsoper in Paris gastierte[196]. Abetz, der noch 1941 hart um seine alleinige Zuständigkeit für Gastspiele in Paris gekämpft hatte, verwies nun die Hamburger Oper zur Entscheidung an das RMVP. Der Kompetenzstreit zwischen den deutschen Dienststellen wurde in den Jahren 1943/44 allmählich durch die sich verschlechternde Kriegslage endgültig entschieden. In Deutschland herrschte Künstlermangel und das RMVP übernahm die zentrale Verteilung dieser Kräfte. Die Planungen der Botschaft vom März 1944 zeigen ebenfalls, daß das RMVP stark darin einbezogen war. Der zuständige Mitarbeiter bei der Botschaft, Piersig, stand als ehemaliger Angehöriger der Propaganda Staffel stets in direkter Verbindung mit der Auslandsstelle für Theater im RMVP. Damit hielt er den vorgeschriebenen Dienstweg über das AA nicht ein. Obwohl die Realisierung deutscher Gastspielpläne laut Piersig durch die schwierige Elektrizitätsversorgung in Paris immer schwieriger

staltungen in Paris und der französischen Provinz im Winterhalbjahr 1943/44, 1. 4. 1944.

[194] Ibid. DBP, Piersig, Aufzeichnung, 14. 4. 1944; die Aufzeichnung nahm bezug auf den Bericht des DIP Kult 1321/44 vom 1. April 1944 betr. Konzertveranstaltungen in der Provinz im Winterhalbjahr 43/44.

[195] Ibid. DBP, Gerlach, über AA an Bürgermeister C.V. Krogmann, Hamburg, Paris 4. 3. 1944.

[196] Ibid. DBP, Abetz an Krogmann, 19. 5. 1944.

wurde, sollten die Münchner Kammerspiele entweder den „Urfaust" oder Gotthold Ephraim Lessings „Emilia Galotti" Anfang Mai 1944 im Théâtre de l'Odéon aufführen. Die Finanzierung sollten die deutschen Dienststellen in Paris übernehmen[197]. Da das Gastspiel aus spielplantechnischen Gründen von den Kammerspielen abgesagt wurde, verhandelte Piersig kurzfristig mit dem Staatlichen Schauspielhaus Hamburg. Dieses schlug Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm" und Friedrich Hebbels „Gyges und sein Ring" vor. Das AA wurde über diese Verhandlungen erst nach deren Abschluß unterrichtet[198]. Die Wahl fiel auf das letztgenannte Stück, eine Entscheidung, die laut Intendant Staatsrat Karl Wüstenhagen aufgrund von organisatorischen Gründen getroffen wurde[199].

So gastierte das Hamburger Schauspielhaus mit dem Stück vom 19. bis 31. Mai 1944 in Frankreich. In Paris fanden am 19., 20., 23. April und 4. Mai vier öffentliche Vorstellungen im Théâtre de l'Odéon statt; eine weitere Aufführung gab das Ensemble ebenfalls vor französischem Publikum am 31. Mai in Bordeaux. Vor Angehörigen der Wehrmacht spielte die Truppe am 22. Mai in Fontainebleau sowie am 26., 29. und 30. Mai in Bordeaux. Abetz hatte für diese Gastspiele einen Zuschuß von 800 000 Francs genehmigt, wovon jedoch nur 395 000 Francs in Anspruch genommen wurden. Die Veranstalter in Bordeaux betonten, wie gut dort die Zusammenarbeit von KDF, Propaganda Staffel und Deutschem Institut gewesen sei[200]. Auch für Paris lassen sich keinerlei Anzeichen für eine schlechte Kooperation der deutschen Dienststellen finden. Die Deutsche Botschaft meldete an das AA in Berlin, die Aufführungen müßten „als ein gewichtiger und nachdrücklicher kulturpropagandistischer Erfolg gewertet werden"[201]. Das Theaterreferat war der Ansicht, das Gastspiel habe bei Publikum und Presse ein anerkennendes Echo gefunden[202]. Obgleich die Aufführungen öffentlich waren, versandte die Botschaft zahlreiche Einladungskarten an die ihr nahestehenden französischen Kreise und Teilnehmer der Sprachkurse des Deutschen Institut. Die geladenen Gäste sollten den Erfolg der Veranstaltung sichern, zumal für die Werbung etwa durch Plakate zu diesem Zeitpunkt der Besatzung immer weniger

[197] BAB, 50.01–519, RMVP, Auslandsstelle für Theater, Götze an Lang, Vermerk, Betr. Gastspiel der Kammerspiele München in Paris, 22. 3. 1944.
[198] Ibid. Auslandsstelle für Theater, Götze an Lang, Vermerk, 15. 4. 1944.
[199] Ibid. Staatliches Schauspielhaus Hamburg, Generalintendant Staatsrat Karl Wüstenhagen an Schlösser, RMVP, 7. 6. 1944.
[200] PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP an AA, Betr. Gastspiel des Staatlichen Schauspielhauses Hamburg in Frankreich, 10. 7. 1944.
[201] Ibid.
[202] AN, AJ40 1001–7, Bericht über den Monat Mai 1944, 31. 5. 1944. Schon mit der Aufführung von Hebbels „Maria Magdalena", das im Februar und September 1943 im Théâtre de l'Odéon gespielt wurde, war das Theaterreferat zufrieden gewesen. Goldmann lobte im September diese französische Inszenierung; AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 29. 9. 1943.

Mittel zur Verfügung standen[203]. Die *Pariser Zeitung* schrieb über das Gastspiel, es habe vor vollbesetztem Hause eine warmherzige Aufnahme gefunden:

> Die Wirkung eines solchen Werkes in so gelungener Aufführung erschöpft sich nicht in wenigen Minuten eines freudigen und dankbaren Beifalls. Sie geht in die Tiefe, sie verlangt ihre Zeit und sie wirkt in der Zeit. [...] Diese Schauspielertruppe kam aus einer deutschen Großstadt, die mit am schwersten durch die Bombenangriffe getroffen ist. Diese Hamburger Schauspieler haben das Elend der Zerstörungen an sich selbst und ihren Nächsten erfahren[204].

Allerdings wird dieses letzte deutsche Theatergastspiel im besetzten Paris mit seinen gerade vier deutschsprachigen Aufführungen ebenso wie die übrigen Gastspiele wohl kaum Einfluß auf das Pariser Publikum im Sinne deutscher Kulturpropaganda gehabt haben, zumal ein erheblicher Teil geladene Gäste waren. Vor allem aber zeigt der Inhalt des Programmheftes die Widersprüchlichkeit der Vorstellungen der Besatzungsmacht über die Inhalte deutscher Kulturpropaganda. Die Veranstalter betonten im Programmheft den starken Bezug von Hebbels Leben und Werk – insbesondere von „Gyges und sein Ring" – zu Frankreich. Hebbel verbrachte in den Jahren 1843 bis 1844 längere Zeit in Paris. Er betonte in seinen Tagebüchern, dort habe er viele Anregungen erhalten und denke dankbar an den Aufenthalt zurück. Das Programmheft zum Pariser Gastspiel druckte einige seiner Tagebuchauszüge ab. Darin schreibt Hebbel, er würde sich gerne ein Leben lang in Paris aufhalten. Nur mit Entsetzen denke er an seine bevorstehende Abreise nach Rom. Paris werde immer der Mittelpunkt seiner Wünsche bleiben: „Lebe wohl du schöne herrliche Stadt, die mich so gastfreundschaftlich aufnahm! Empfange meinen wärmsten Segen! Blühe länger als alle Städte der Welt zusammengenommen"[205]! Zudem, so der Text des Programmheftes, lehne sich Hebbel mit „Gyges und sein Ring" im Gegensatz zu seinen anderen Werken ausdrücklich an die französische klassische Tragödie an. Zu seinen Lebzeiten habe er vergeblich auf eine Aufführung des Stückes an der Comédie-Française gehofft. Dieser Traum sei nun endlich wahr geworden[206]. Die ausdrückliche Betonung des französischen Einflusses auf Hebbel und dessen Bewunderung für Paris entsprach wohl kaum den Vorstellungen deutscher Kulturpropaganda, die eigentlich demonstrieren sollte, wie höherstehend die deut-

[203] PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Piersig u. Knothe an AA, Betr.: Gastspiel des Staatlichen Schauspielhauses Hamburg in Frankreich, 10. 7. 1944. Die Schauspielerin Maria Wimmer hielt als Begleitprogramm zum Gastspiel eine Goethe-Lesung vor den Sprachschülern des Deutschen Instituts.

[204] BN-BA, Albert BUESCHE, Gyges und sein Ring im Odéon, Geschichtsdrama in geschichtlicher Situation, in: Pariser Zeitung, 23. 5. 1944. Wüstenhagen wurde von folgenden Schauspielern begleitet: Maria Wimmer, Helga Goering, Agathe Poschmann, Stig von Nauckhoff, Erich Rauschert und Helmut Gmelin.

[205] BAB, 50.01–519, Programmheft zum Gastspiel des Hamburger Staatsschauspiels mit Hebbels „Gyges und sein Ring" in Paris, Juni 1944. (zweisprachig)

[206] Ibid.

sche Kultur sei. Die Tagebucheintragungen Hebbels konnten dem französischen Zuschauer eher Anlaß zum Stolz auf die eigenen kulturellen Leistungen geben. Der gesamte Tenor des Heftes zielte keineswegs auf eine Werbung für die sogenannte höherstehende deutsche Kultur ab. Zwar wollten die Dienststellen deutsche Kulturpropaganda betreiben, doch zeigt sich in der Umsetzung dieser Politik, daß sie sich dabei auch nach den Wünschen bzw. der Mentalität des französischen Publikums richteten. Die Berücksichtigung der französischen Zuschauer zeigt den Respekt vor der französischen kulturellen Ausstrahlungskraft, der sich hier mit der Angst vor eventuellen Mißerfolgen deutscher Kulturpropaganda verband. Gleichzeitig diente diese Art deutscher Kulturpropaganda auch dem vor allem von Institut und Botschaft verfolgten Ziel, der französischen Seite einen deutsch-französischen Kulturaustausch vorzugaukeln, ganz im Sinne einer Politik der Kollaboration. An den Aspekt, daß dieses Stück von Hebbel am Vorbild des französischen Theaters gewachsen war, knüpfte auch Intendant Wüstenhagen an, als er Schlösser im RMVP berichtete. Er äußerte sich besonders zufrieden darüber, den engen Bezug Hebbels zu Frankreich deutlich gemacht zu haben. Seine Gespräche mit französischen Journalisten, so Wüstenhagen, hätten die gute Auswahl des Stückes bestätigt. Die Presse habe sogar Bühnenbild und Inszenierung des Hamburger Staatsschauspiels mit französischen Aufführungen ähnlicher Werke verglichen und dies oft zum Nachteil der französischen Theater. Während der Aufführungen seines Ensembles habe „andachtsvolle, lautlose Stille geherrscht“[207] und am Ende hätte das Publikum für Pariser Verhältnisse ungewöhnlich stark Beifall geklatscht.

Die Deutsche Botschaft maß dem Gastspiel darüber hinaus angesichts der Kriegslage eine symbolische Bedeutung bei. Im Juli 1944 berichtete die Botschaft an das AA, wie beeindruckend es gewesen sei, ein deutsches Ensemble auf der Bühne zu sehen, das aus einer besonders durch Luftangriffe betroffenen Stadt komme. Abschließend heißt es:

> Das Gastspiel des Staatlichen Schauspielhauses Hamburg hat erwiesen, daß in Frankreich Darbietungen erlesener deutscher Ensemblekunst jederzeit sachliches Interesse, ernsthafte Anerkennung und ehrlichen Erfolg finden. Auf diesem Wege, d. h. mit Darbietungen wertvoller deutscher Werke in innerlich sauberer Inszenierung, bieten sich künstlerisch-kulturell ergiebige Möglichkeiten für die Durchsetzung deutscher Kunst in Frankreich[208].

Kurz nach Landung der Alliierten in der Normandie und nur einen Monat vor der Befreiung von Paris sprach die Botschaft hier also noch zuversichtlich vom angeblichen Erfolg deutscher Kulturpropaganda. Vor dem Hintergrund der Niederlagen der deutschen Armee an der Ostfront sollten die Aufführungen des Staatsschauspiels die angebliche Stärke und Siegesgewißheit

[207] BAB, 50.01–519, Staatliches Schauspielhaus Hamburg, Generalintendant Staatsrat Karl Wüstenhagen an Schlösser, RMVP, 7. 6. 1944.
[208] Ibid.

Deutschlands dokumentieren. Im Gegensatz zum ersten deutschen Theatergastspiel im besetzten Paris im Frühjahr 1941, sollten diese Aufführungen nicht mehr den militärischen Sieg Deutschlands über Frankreich durch einen kulturellen Sieg komplettieren. Vielmehr sollten sie nun die militärischen Niederlagen an der Ostfront vergessen machen und den Glauben an die siegreiche Zukunft des nationalsozialistischen Deutschlands dokumentieren. Diese Sichtweise charakterisiert insgesamt die letzten kulturpropagandistischen Bemühungen im Bereich der Gastspiele. Als die Berliner Philharmoniker im Juni 1944 eine Tournee nach Spanien unternahmen, gastierte das Orchester am 12. Juni in Paris. Unter der Leitung des Dirigenten Hans Knappertsbusch gab man ein öffentliches Konzert im Théâtre national du Palais de Chaillot. Das Konzert wurde nach den Berichten der Botschaft angeblich ein künstlerischer und auch politischer Erfolg. Es war ausverkauft und mehrere hundert Besucher sollen keinen Einlaß mehr bekommen haben. Wegen des Fliegeralarms war der Beginn um eine Stunde verzögert worden. Das Publikum, das zu vier Fünfteln aus Franzosen bestanden haben soll, wartete den Alarm demnach geduldig ab. Angeblich sollen Dirigent und Orchester anschließend so stark gefeiert worden sein, daß das Publikum eine Zugabe erzwang, obgleich inzwischen die letzte Metro fuhr. Demnach soll sich das französische Publikum anschließend freiwillig zu Fuß auf den Heimweg begeben haben. In diesem Augenblick, so die Botschaft, habe das Konzert der Philharmoniker eine „wertvolle Kundgebung für absolutes deutsches Vertrauen in weitere Entwicklung der Lage“[209] dargestellt und in diesem Sinne bei den Franzosen eine starke Wirkung gehabt. Diese Einschätzung dürfte von der Realität jedoch weit entfernt gewesen sein, da zu dem Zeitpunkt der Großteil der Pariser Bevölkerung eher auf die ersehnte Libération wartete. Dem Konzert der Philharmoniker mag zwar tatsächlich ein gewisser Erfolg beschieden gewesen sein, doch dürfte dieser in keinem Zusammenhang mit einem Vertrauen der französischen Bevölkerung in den Sieg der keineswegs beliebten deutschen Besatzungsmacht gestanden haben. Auf das obige Konzert weist auch der letzte kulturpolitische Bericht des Deutschen Instituts vom Juni 1944 hin. Dieser zieht ein Resümee der kulturpolitischen Arbeit in Frankreich. Demnach soll die in diesem Bereich in den Jahren 1943/44 gewonnene Stellung erhalten geblieben sein. Weiter heißt es: „Daß auf dem rein kulturpolitischen Sektor auch nach der Invasion noch Erfolge möglich sind, hat das Konzert der Philharmoniker unter Knappertsbusch erwiesen, das unter erschwerenden Umständen einen vollen Erfolg gebracht hat“[210]. Dementsprechend war das Deutsche Institut darauf bedacht, auch jetzt noch die „volle Bereitschaft zur rein kulturpolitischen Arbeit“ aufrecht zu erhalten. Der Bericht sah sogar noch Planungen für die Zukunft vor. Demnach wollte

[209] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 3, Abetz an AA, 13. 6. 1944.
[210] PA-AA, 1110a, Kult 1, ohne Datum und Verfasser, Kulturpolitischer Bericht Frankreich. (vermutl. DIP, nach 6. 6. 1944)

das Institut versuchen, kulturpolitisch auf den Süden Frankreichs stärkeren Einfluß zu nehmen. Die kulturpolitische und propagandistische Arbeit wollte das Institut in Frankreich dezentralisieren, indem die Referenten in der südlichen Zone mehr materielle Unterstützung und Selbständigkeit erhielten[211]. Auch hier beklagte sich das Institut erneut, aus Berlin seien nicht genügend Künstler gesandt worden, so daß der Bedarf nicht gedeckt werde. Die weiteren Planungen sahen vor, vor allem die bisher in Frankreich weniger bekannte deutsche Musik wie Werke von Anton Bruckner, Max Reger, Hans Pfitzner und Werner Egk zu fördern. Zu Theateraufführungen heißt es nur allgemein, auch deutsche Theatergastspiele könnten bei erstklassigen Aufführungen in Zukunft wirkungsvoll sein[212]. Freilich handelt es sich hier um einen offiziellen und deswegen in einem zuversichtlichen Ton gehaltenen Tätigkeitsbericht an das AA. Ob die Mitarbeiter der Botschaft und des Instituts tatsächlich diese doch eher illusorischen Ansichten teilten, ist zweifelhaft. In diesem Bericht klingt allerdings auch eine Rechtfertigung der eigenen Tätigkeit an. Er will den Leser Glauben machen, in Frankreich habe die Besatzungsmacht im Grunde genommen auf dem „rein kulturpolitischen Sektor" – also nicht auf dem militärischen – durchaus gesiegt; trotz der militärischen Niederlage habe die deutsche Kulturpropaganda das französische Publikum von der Qualität der deutschen Kultur, symbolisiert durch das Konzert der Philharmoniker, auch jetzt noch überzeugen können.

Die vorangegangenen Ausführungen zu deutschen Gastspielen im besetzten Paris haben gezeigt wie stark die Kulturpolitik in diesem Bereich von Kompetenzstreitigkeiten bestimmt war, während Inhalte und Umsetzung der Kulturpropaganda keiner klaren Linie folgten. Die sogenannte Pariser Gastspielfrage war bereits zu Beginn der Besatzung Gegenstand eines Streites zwischen den deutschen Dienststellen in Paris, vor allem aber zwischen Botschafter Abetz und Propagandaminister Goebbels. Während Abetz mit prestigeträchtigen deutschen Gastspielen eine Art deutsch-französischen Kulturaustausch zwischen vorgeblich gleichberechtigten Partnern propagieren wollte, nahm Goebbels aus mehreren Gründen eine entgegengesetzte Haltung ein. Große Pariser Gastspiele der besten deutschen Ensembles stellten in seinen Augen eine Art Anerkennung und Respekt vor dieser Stadt als einer Kulturmetropole dar. Darüber, daß im Falle von Gastspielen nur die besten deutschen Künstler nach Paris reisen sollten, waren sich jedoch alle Dienststellen einig. Dieser Grundsatz galt generell für Auslandsgastspiele und ganz besonders für Paris. Gegensätzliche Positionen äußerten sich auch in der Auswahl der Stücke; im Falle des Gastspiels des Schillertheaters mit „Kabale und Liebe" war Goebbels aufgrund der Passagen, die England betrafen, strikt gegen dieses Stück, während Deutsche Botschaft und Institut propagierten, das Werk Schillers sei von den Ideen Rousseaus beeinflußt und so-

[211] Ibid.
[212] Ibid.

mit Ausdruck eines deutsch-französischen Kulturaustauschs. Das von Abetz durch direkte Intervention bei Hitler durchgesetzte, ebenso aufwendige wie prestigeträchtige Gastspiel der Berliner Staatsoper in Paris brachte eine Wende in der sogenannten Gastspielfrage. Goebbels sah sich vor vollendete Tatsachen gestellt und schickte nun die Propaganda Staffel in eine Art kulturpropagandistischen Wettstreit. Diese war als Dienststelle vor Ort prinzipiell eher für Gastspiele eingestellt und hätte diese in Konkurrenz mit dem Deutschen Institut gerne selbst initiiert; aufgrund der strikten Haltung von Goebbels hatte es jedoch vor allem nur die Aktivitäten des Deutschen Instituts in diesem Bereich sabotiert. Nach der Wende im Streit um die Gastspiele bemühte sich auch die Staffel verstärkt um Theater- und Operngastspiele. Im Jahr 1941 verschärfte sich so der Konkurrenzkampf der deutschen Dienststellen. Die Kulturpropaganda wurde nun vor allem zu einem Instrument innerhalb dieses Kampfes, hinter dem die Ziele deutscher Kulturpropaganda zurücktraten. In dieser Phase beobachteten die Dienststellen kritisch die Aktivitäten der Gegenseite und warfen sich gegenseitig vor, die Inhalte der Kulturpropaganda richteten sich zu wenig nach nationalsozialistischen Gesichtspunkten, sie seien kulturpropagandistisch ungeschickt oder gar falsch. Das Deutsche Institut betonte hier, es verfolge eine nationalsozialistische Kulturpropaganda, die sich gleichzeitig nach der Mentalität der Franzosen richte. Mit der offiziellen Beilegung des Streites im Herbst 1941 und im Sommer 1942 ging der Aufgabenbereich der Kulturpropaganda zwar an die Deutsche Botschaft und das Institut über, doch versuchte die Propaganda Staffel auch weiterhin, in diesem Bereich aktiv zu werden.

Die Initiativen zu Paris-Gastspielen dienten aber nicht nur als Instrument innerhalb des Kompetenzstreites der Dienststellen, sondern konnten auch von den Intendanten deutscher Theater ausgehen. Die aufwendigen Planungen von Clemens Krauß mit seiner Münchner Staatsoper zeigen, daß in den Augen deutscher Intendanten die Situation der Besatzung durchaus auch als günstige Gelegenheit begriffen wurde, endlich einmal in der Kulturmetropole Paris zu spielen. Krauß wollte seinem Haus mit Hilfe von Auslandsgastspielen ein europäisches Renommee verschaffen und dafür erschienen ihm Paris-Gastspiele als besonders geeignet. Die Gastspiele sollten in diesem Zusammenhang auch dazu dienen, das eigene Haus als besonders erhaltenswert und somit als „kriegswichtig" erscheinen zu lassen, was aufgrund der sich verändernden Kriegslage gerade in den Jahren 1943/44 immer bedeutsamer wurde. Viele Mitarbeiter an deutschen Theatern wurden eingezogen; in Deutschland herrschte Künstlermangel, bzw. die Künstler wurden gerade jetzt – vor allem in Goebbels Augen – mehr und mehr an der Heimatfront benötigt, um die Bevölkerung bei Laune zu halten. Im Zeichen der veränderten Kriegslage standen auch die Gastspiele der letzten beiden Jahre der Besatzung. Statt aufwendiger Ensemble-Gastspiele entsandte das RMVP nunmehr einzelne deutsche Künstler nach Paris. Der Konkurrenzkampf zwischen den Deutschen Dienststellen in Paris wurde letztlich durch diese sich immer

mehr verschlechternde Mangelsituation entschieden, in der das RMVP zentral die Verteilung der deutschen Künstler übernahm. Abetz, der vorher so erbittert um den Aufgabenbereich der Kulturpropaganda gekämpft hatte, verwies nun deutsche Intendanten mit ihren Gastspielwünschen an das RMVP. Das Beispiel der Gastspielreise des Schillertheaters zeigt, wie sehr nun die Kriegslage ausschlaggebend war: Das Schillertheater war zu diesem Zeitpunkt ausgebombt und Intendant George initiierte persönlich die Gastspielreise, die sein Ensemble auch nach Paris führte. Der Auswahl des Stükkes gingen zähe Verhandlungen zwischen George und Goebbels voraus. Der Propagandaminister hatte auch während der dreißiger Jahre persönlich sehr strikt in die Auswahl der Stücke für Georges Gastspielreisen eingegriffen. Nun lehnte er die von George vorgeschlagenen frühnaturalistischen, angeblich zu depressiven, Stücke Hauptmanns ebenso rigoros ab. Daß sich beide schließlich ausgerechnet mit dem „Richter von Zalamea" auf das Stück eines spanischen Autors einigten, zeigt, wie wenig es sich hier um zielgerichtete Kulturpropaganda handelte, deren Inhalte sich etwa an nationalsozialistischen Vorstellungen orientierten. Das Stück gehörte zu den Klassikern des Spielplans des Schillertheaters und erschien Goebbels angesichts der übrigen von George vorgeschlagenen Stücke als das geringste Übel. Die letzten Berichte der Botschaft und des Instituts über deutsche Konzerte und Theatergastspiele in Paris im Juni und Juli 1944 zeigen, daß diese Veranstaltungen nun – angesichts der aussichtslosen militärischen Lage Deutschlands – als Zeichen des Vertrauens in den angeblichen deutschen Sieg dargestellt wurden. Auf dem Gebiet der Kulturpolitik sei die Besatzungsmacht auf französischem Boden gleichsam erfolgreich gewesen. Während die Kulturpropaganda zu Beginn der Besatzung den militärischen Sieg hatte komplettieren sollen, sollte sie nun trotz der militärischen Niederlage den angeblichen „kulturellen Sieg" Deutschlands symbolisieren.

Auf die Illusion eines Kulturaustauschs, wie ihn vor allem die Deutsche Botschaft und das Deutsche Institut propagierten, zielten die Hinweise des französischen Einflusses auf die deutsche Kultur in Programmheften oder Zeitungsartikeln für deutsche Gastspiele; gerade dieser Bezug zu Frankreich sollte den Erfolg der deutschen Theateraufführungen sichern helfen. Die deutschen Dienststellen bezogen damit die Vorstellungen des in ihren Augen anspruchswollen Pariser Publikums in ihre Planungen deutscher Kulturpropaganda mit ein. Die Hinweise auf den Einfluß der französischen Kultur konnten jedoch für die französischen Zuschauer vielmehr Anlaß zum Stolz auf die eigene Kultur sein als die angeblich hohen Leistungen der deutschen Kultur anpreisen. Dieser Aspekt hatte die Botschaft, wie bereits erwähnt, sogar an dem kulturpropagandistischen Erfolg der gut besuchten Breker-Ausstellung zweifeln lassen. Immerhin entsprachen die Skulpturen Brekers einem Bild von „nationalsozialistischer Ästhetik", doch konnte der Hinweis auf die Beeinflussung des Bildhauers durch die französischen Schule Anlaß zum Stolz auf die französischen kulturellen Leistungen geben. Deutsche

Kulturpropaganda konnte demnach durch die Rezeption des Publikums sogar zu französischer Kulturpropaganda werden. Eine Beantwortung der Frage nach Erfolgen und Mißerfolgen deutscher Theaterstücke in Frankreich – gemessen an den Zielen deutscher Kulturpolitik – ist vor diesem Hintergrund nicht einfach.

1.3. Deutsche Werke im französischen Spielplan – Erfolge deutscher Kulturpolitik?

Vor allem im Vergleich zum Bereich der Musik, wo relativ viele Veranstaltungen im besetzten Paris stattfanden, war es für die Dienststellen sehr schwierig, deutsche Theaterstücke – in französischer Inszenierung und Besetzung – im Spielplan der Pariser Theater unterzubringen. Die Bemühungen hierfür setzten bei der Propaganda Abteilung erst im Frühjahr 1941 ein, weil im Herbst/Winter 1940 die Zulassungen zur Wiedereröffnung der Pariser Theater und deren Kontrolle im Vordergrund standen. Deren finanzielle Situation war schwierig. Viele Intendanten griffen zunächst auf erprobte Wiederaufnahmen zurück. Eine Inszenierung deutscher Werke aber bedeutete für die Theater ein besonderes Risiko. Die Reaktion des Publikums war kaum vorhersehbar. Weder die Besatzungsmacht noch die Theaterdirektoren konnten letztlich das mit deutschen Theaterstücken wenig vertraute Pariser Publikum dazu zwingen, die Aufführungen anzusehen. Ein Mißerfolg hätte in der für die Pariser Theater ohnehin materiell schwierigen Zeit der Besatzung den Bankrott des Hauses zur Folge haben können. Letzteres wäre für die Besatzungsmacht ausgesprochen peinlich gewesen und hätte auch nicht mit dem Ziel der Aufrechterhaltung des kulturellen Lebens in Einklang gestanden. Trotzdem wurden im Verlaufe der Besatzungszeit einige wenige deutsche Theaterstücke an Pariser Bühnen aufgeführt. Nach einer Darlegung der Bemühungen der deutschen Dienststellen, deutsche Theaterstücke in den Pariser Spielplan zu bringen, wird zu fragen sein, inwiefern diese Aufführungen als Erfolge oder Mißerfolge deutscher Kulturpropaganda zu sehen sind.

Bereits im Herbst 1940 ergriff das Deutsche Institut einzelne Initiativen zur Aufführung deutscher Theaterstücke. Der Theaterreferent Kaspar Pinette notierte im November 1940, der Leiter des Théâtre de l'Athénée, Louis Jouvet, habe ihm versichert, er sei bereit, in einigen Monaten ein deutsches Stück zu spielen; er benötige jedoch eine gute Übersetzung eines für diese Zwecke geeigneten Werkes. Das Deutsche Institut schlug „Minna von Barnhelm" von Gotthold Ephraim Lessing sowie ein Stück von Georg Büchner vor[213]. Die Inszenierung eines deutschen Stückes durch Jouvet wäre im besetzten Paris sicherlich kein bedeutungsloses Ereignis gewesen. Der be-

[213] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Aufzeichnung betreffend die Pariser Theaterpläne unter Bezugnahme auf den Erlaß Kult K 7082, Kaspar Pinette, 7. 11. 1940. (Am 7. 11. 1940 als Anlage von Epting an AA geschickt)

rühmte Regisseur und Schauspieler hatte zusammen mit Gaston Baty, Charles Dullin und Georges Pitoëff im Jahre 1927 das Cartel gegründet, das dem damals nicht subventionierten *théâtre d'art* helfen sollte, der Konkurrenz des Boulevardtheaters zu widerstehen. Seit der Übernahme des Théâtre de l'Athenée 1934 hatte er dort vor allem Werke von Giraudoux aufgeführt, die nun verboten waren; Giraudoux hatte sich seit 1939 in seiner Funktion als Leiter des Commissariat général à l'Information der anti-deutschen Propaganda gleichsam schuldig gemacht. Die Bereitschaft Jouvets, ein deutsches Stück aufzuführen, war jedoch nur vorgetäuscht. Er beabsichtigte mit seinem Ensemble eine Tournee in die französische Provinz, vor allem in den unbesetzten Teil Frankreichs zu unternehmen, wofür er eine Ausreiseerlaubnis und somit die Zustimmung der Deutschen Botschaft benötigte. So versprach Jouvet schließlich, nach seiner Rückkehr Kleists „Käthchen von Heilbronn" zeigen zu wollen und begab sich mit seiner Truppe auf die Reise[214]. Nach einigen Aufführungen unternahm das Ensemble eine Tournee in die Schweiz und reiste ohne Wissen der Deutschen Botschaft in Paris direkt nach Lateinamerika weiter. In Buenos Aires äußerte sich Jouvet in einem Interview mit einer argentinischen Zeitung deutschfeindlich, wie die dortige Deutsche Botschaft berichtete. In Paris vermutete das Deutsche Institut allerdings, die den Deutschen grundsätzlich feindlich gesinnte argentinische Presse habe die Äußerungen Jouvets falsch wiedergegeben und wollte ihn nach seiner Rückkehr zur Rechenschaft ziehen[215]. Jouvet kehrte mit seinem Ensemble nicht mehr in das besetzte Paris zurück.

Durch geschicktes Taktieren entgingen offenbar auch andere Direktoren den Vorschlägen der deutschen Dienststellen, deutsche Stücke aufzuführen. Im März 1941 berichtete das Deutsche Institut, Gaston Baty, der Leiter des Théâtre Montparnasse, beschäftige sich mit deutschen Theaterstücken. Außerdem sei die Leiterin des Théâtre des Ambassadeurs, Alice Cocéa, mit der Bitte an das Institut herangetreten, man möge ihr zur Aufführung einige passende deutsche Stücke vorschlagen. Das Institut nannte ihr die Komödie „Wie führe ich eine Ehe" von Axel von Ambesser, weil dieses Werk gut zum Spielplan dieses Hauses passe. Die Intendantin erwiderte jedoch, das französische Publikum sehe zur Zeit lieber ernste Stücke. Das Institut schlug Schillers „Maria Stuart" vor[216]. Der Einwand Cocéas wirkt rückblickend wenig glaubwürdig, denn generell erfreuten sich Komödien wie etwa die *vaudevilles* in Paris während der Besatzungszeit durchaus der bisherigen Beliebtheit. Es ist zudem denkbar, daß Cocéa und Baty sich gar nicht aus eigener Initiative an das Deutsche Institut gewandt hatten, um ihr Interesse an deut-

[214] Ibid. DBP, Epting an AA, 12. 3. 1941; Anlage, Bericht über die Weiterentwicklung des Theaterwinters in Paris, Kaspar Pinette (auch Lektor an der Sorbonne).
[215] Ibid. DIP, Bremer an AA, 21. 11. 1941; ibid. Dokumente vom 14. 10. 1941, 20. 8. 1941 u. Zeitungsartikel.
[216] Ibid. DBP, Epting an AA, 12. 3. 1941; Anlage, Bericht über die Weiterentwicklung des Theaterwinters in Paris, Kaspar Pinette.

schen Theaterstücken zu bekunden. Die Intendanten hätten solche Wünsche beiläufig etwa auf den Empfängen in der Botschaft oder im Institut äußern können – ohne die ernsthafte Absicht, deutsche Stücke aufzuführen. Letztlich spielten beide Theater keine deutschen Stücke. Als das Deutsche Institut im Juli 1941 notierte, es habe endlich einige deutsche Stücke im französischen Spielplan unterbringen können, war diese Vorfreude verfrüht. Nur eines der in dem Bericht des Instituts genannten Werke wurde später auch tatsächlich aufgeführt, es war Schillers „Don Carlos"[217]. Mit den vorgeschlagenen Werken folgte das Deutsche Institut weniger politischen oder ideologischen Gesichtspunkten, sondern richtete sich vorwiegend nach dem, was in Paris und an dem jeweiligen Theater möglich schien oder angeblich gewünscht wurde. Theoretisch konnte zwar Schillers „Maria Stuart" bei entsprechender Inszenierung anti-englische Propaganda enthalten, doch entsprach der Vorschlag an Jouvet, ein Stück von Büchner aufzuführen, keineswegs nationalsozialistischen Vorstellungen von deutscher Kulturpropaganda. Büchners Werke wie „Dantons Tod" oder „Woyzzek" waren selten in deutschen Spielplänen zu finden und insbesondere „Dantons Tod" fand bei den Nationalsozialisten keinen Beifall[218]. Weder das Institut noch die Deutsche Botschaft erhielten offenbar von Berlin aus konkrete Anweisungen, welche deutschen Stücke sie den Pariser Theaterdirektoren vorschlagen sollten. Die Propaganda Staffel agierte hier weniger autonom.

Im Mai 1941 heißt es in seinem Bericht über die Ergebnisse der Arbeitstagung der Kulturreferenten der Propaganda Staffeln, in Zukunft sei eine stärkere kulturpropagandistische Tätigkeit wünschenswert: „Es ist wichtig, daß den Franzosen Eindrücke und Beispiele des Kunstlebens im Dritten Reich gegeben werden, nachdem der erste Auftrag an die Propaganda Staffeln, das französische Kulturleben wieder in Gang zu bringen, als erfüllt angesehen werden kann"[219]. Das Theaterreferat stieß mit der versuchten Einflußnahme auf die Pariser Spielpläne von Anfang an auf Schwierigkeiten. In einem rückblickenden Bericht vom Februar 1942 heißt es: „Das Pariser Theaterleben lief auf vollen Touren. Der zweite Auftrag, diesen sichtbaren Erfolg zu behaupten und auszubauen, erwies sich als schwieriger als vorauszusehen war"[220]. In der Folgezeit habe das Theaterreferat mit Vorsicht bobachtet, beraten und kontrolliert, um die französische Seite „scheinbar dem Wohlgefühl einer gewissen Selbständigkeit zu überlassen, gleichzeitig aber aus seinen nationalen Schwächen für Deutschland Kapital zu schlagen"[221]. Während dieses Zeit-

[217] Ibid. DBP, Epting an AA, Betr.: Aufführung deutscher Theaterstücke in Paris, 1. 7. 1941. Auf das Stück, den „Don Carlos" von Schiller am Théâtre de l'Odéon, wird noch zurückzukommen sein.
[218] DREWNIAK, Das Theater, S. 175, zur „Maria Stuart" siehe S. 172.
[219] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Ergebnisse der Arbeitstagung der Kulturreferenten, 24. 5. 1941.
[220] Ibid., Bericht, ohne Titel und Autor, 3. 2. 1942.
[221] Ibid.

raumes der „friedlichen Durchdringung" habe sich das Referat verstärkt darum bemüht, „deutsche Theaterstücke in den Pariser Spielplan einzubauen, wozu die Theaterleitung des Propagandaministeriums in großzügiger Weise die Hand bot"[222]. Tatsächlich trieb hier vor allem das Theaterreferat die Initiativen und Maßnahmen zur Umsetzung der deutschen Kulturpropaganda voran, während ihm das RMVP in enger Abstimmung bei diesem Vorhaben half.

Im Frühjahr 1941 sollte zunächst Reichsdramaturg Schlösser im RMVP eine Liste von in Frage kommenden Stücken aufstellen. Die Entscheidung, welche Werke künstlerisch und ideologisch zu einer Verbreitung in Frankreich geeignet wären, lag beim Propagandaministerium. Offenbar glaubten die beteiligten Referenten in Paris und Berlin zunächst sogar noch an die Realisierung eines gegenseitigen Kulturaustauschs, denn das Theaterreferat erhielt die Aufgabe, bei den Pariser Theaterdirektoren und deren Verband, dem ADTP, um Vorschläge zu bitten, welche französischen Stücke nach deren Meinung für eine Aufführung in Deutschland für einen späteren Zeitpunkt in Frage kämen[223]. Doch die Liste Schlössers ließ auf sich warten und so bat das Theaterreferat schließlich beim RMVP einfach um die Zusendung von Textbüchern deutscher Theaterstücke. Am 2. Oktober 1941 schickte das Ministerium eine Kiste mit 174 Büchern an die Propaganda Staffel nach Paris. In dreifacher Ausführung fanden sich darin 58 Buchtitel; es waren 50 Theatertexte ausschließlich zu Werken zeitgenössischer Autoren und Sachbücher mit Titeln wie „Deutsche Dramatik der Gegenwart" oder „Judengestalten auf der Bühne". Neben Friedrich Forsters „Robinson soll nicht sterben" und Gerhart Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" sowie „Rose Bernd" fanden sich in dieser Kiste vorwiegend Stücke von neueren, auch im Reich zum Teil noch relativ unbekannten Autoren, die mehr oder weniger nationalsozialistisch geprägt waren[224]. Geeignet waren also aus der Sicht des RMVP vor allem zeitgenössische deutsche Autoren. Im Vergleich zum Deutschen Institut, das sich mit Vorschlägen von Autoren wie Kleist oder Büchner stärker daran ausrichtete, welche deutschen Stücke die Zustimmung der französischen Theaterdirektoren finden könnten, folgten die Vorschläge des RMVP eher einer ideologischen Ausrichtung. Dies bestätigt auch ein Bericht über ein Gespräch des Theaterreferenten Baumann mit Lang, der anläßlich des Gastspiels der Charlottenburger Oper im September 1941 von Berlin nach Paris gekommen war. Demnach wollte das RMVP die französischen Intendanten

[222] Ibid.

[223] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Tätigkeitsbericht, 11. 5.–18. 5. 1941.

[224] Ibid. RMVP, Lang an Prop.St., Gr.Kult.Th., 2. 10. 1941; in der Anlage des Schreibens befindet sich eine Liste der Titel der nach Paris gesandten Bücher ohne Angabe von Autoren; laut Eingangsstempel erreichte das Schreiben am 14. 10. 1941 die Prop.St. Zu zeitgenössischen Autoren deutscher Theaterstücke siehe DREWNIAK, Das Theater, S. 211–243. Drewniak geht unter anderem auch auf die Problematik einer Eingrenzung des Begriffes „nationalsozialistischer Autor" ein (Ibid. S. 215f.).

mit den deutschen Stücken vertraut machen, die zwar zu einer Aufführung weniger geeignet wären, jedoch der „Mentalität der deutschen Autoren und den kulturpolitischen Bestrebungen der Reichsdramaturgie“[225] entsprächen.

Die Initiative, deutsche nationalsozialistisch geprägte Theaterstücke in den Pariser Spielplan zu bringen, ging also vor allem vom Propagandaministerium aus. Immerhin war dieses sich auch der Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens bewußt, da diese Werke den Theaterdirektoren zunächst nur näher gebracht werden sollten. Während der gesamten Besatzungszeit waren allerdings keine Theaterstücke nationalsozialistisch beeinflußter deutscher Autoren auf Pariser Bühnen zu sehen. Im Gegensatz zum RMVP stand das Pariser Theaterreferat einer erfolgreichen Verbreitung deutscher Gegenwartsliteratur von vornherein sehr skeptisch gegenüber. Es beschwerte sich in Berlin, in der vom RMVP gesandten Bücherkiste seien nur Werke zeitgenössischer Autoren gewesen und keine Stücke aus dem klassischen Repertoire. Die deutschen Funktionsträger vor Ort gingen davon aus, daß Werke von Schiller, Kleist oder Goethe in Paris noch eher akzeptiert würden. Außerdem war das Theaterreferat von der Qualität der Werke sogenannter neuerer Autoren wenig überzeugt. Darauf spielte der Referent an, als er dem RMVP gegenüber betonte, die ersten Aufführungen deutscher Stücke im besetzten Paris sollten doch möglichst das „dramatische Schaffen Deutschlands in würdiger Form repräsentieren“[226]. Diese Bedenken waren sicherlich nicht unbegründet. Drewniak hat in seinem Werk zum deutschen Theater der NS-Zeit konstatiert, ein Großteil der zeitgenössischen Autoren hätten zwar die Spielpläne bereichert, weniger aber die dramatische Literatur. So gab es nicht viele Autoren, die qualitativ gut waren und gleichzeitig den politischen Erwartungen entsprachen[227]. Trotz der vom Theaterreferat geäußerten Kritik wurden vom RMVP in der Folge keine klassischen Theatertexte nach Paris gesandt. So stellte das Referat schließlich selbst eine Liste klassischer Werke auf, die bereits ins Französische übersetzt waren[228].

Für die erfolglosen Versuche, deutsche Stücke in den Pariser Spielplan zu bringen machte das Theaterreferat unter anderem den Mangel an geeigneten Übersetzungen verantwortlich. Aus diesem Grunde wurde beschlossen, von den aus Berlin gesandten Theaterstücken Inhaltsauszüge anzufertigen und diese übersetzen zu lassen. Erst bei Interesse der Theaterleiter sollte ein Stück vollständig ins Französische übertragen werden[229]. Die Klage über das Fehlen von Übersetzungen ging zu Beginn der kulturpropagandistischen Bemü-

[225] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, Betr.: Unterredung mit dem Leiter der Auslandsstelle für Theater des Propaganda-Ministeriums, Dr. Lang, Paris, den 9. Oktober 1941.
[226] Ibid. Tätigkeitsbericht, 31. 10.–14. 11. 1941.
[227] DREWNIAK, Das Theater, S. 211 f.
[228] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., ohne Titel, 3. 2. 1942. (Bericht des Theaterreferats an das RMVP)
[229] Ibid. Tätigkeitsbericht, 31. 10.–14. 11. 1941.

hungen des Jahres 1941 stets einher mit der Versicherung, mehrere Pariser Theaterdirektoren hätten bereits reges Interesse an der Aufführung deutscher Werke gezeigt. Die Aussagen hierzu wirken jedoch überzogen. So behauptete das Theaterreferat beispielsweise im Mai 1941, die vermehrten Anfragen nach deutschen Stücken rührten daher, daß Ersatz für den Ausfall der verbotenen Stücke englischer und jüdischer Autoren benötigt werde; ohne den Einsatz deutscher Stücke würden die Theater nicht mehr lebensfähig erscheinen[230]. Trotz des Verbotes englischer und jüdischer Werke war das Pariser Theater allerdings weder lebensunfähig, noch führte dies tatsächlich dazu, daß etwa vermehrt deutsche Stücke gespielt wurden. Stattdessen standen Werke spanischer und skandinavischer Autoren auf dem Spielplan und auch Shakespeare, der ja von der Zensur nicht verboten wurde, erfreute sich besonderer Beliebtheit[231]. Abgesehen von den Übertreibungen in den Berichten des Referats ist davon auszugehen, daß die Theaterdirektoren zum Teil nur vorgaben, an deutschen Stücken interessiert zu sein – um dann auf die fehlenden Übersetzungen zu verweisen, die sie an der Aufführung hinderten.

Laut Frank waren bis zum Februar 1942 die Vorarbeiten für den Einsatz deutscher Stücke im französischen Spielplan geleistet. Neben einer Liste von Übersetzungen deutscher klassischer Theatertexte gab es Inhaltsangaben von 50 Stücken lebender Autoren, von denen im Februar 1942 ein Teil bereits übersetzt war[232]. Trotzdem sank laut Theaterreferat die Bereitschaft der Direktoren, die anfangs Interesse gezeigt hatten, deutsche Werke aufzuführen, mehr und mehr. Ein Grund hierfür war das sukzessive Verbot französischer Theaterstücke im Deutschen Reich seit 1933[233]. Angesichts der Tatsache, daß das französische Theater vorher ein fester Bestandteil der deutschen Spielpläne gewesen war, machte dies nun einen echten Kulturaustausch von vornherein unmöglich. Nach Einschätzung des Theaterreferenten Frank hatte es anfangs nicht an Entgegenkommen der Theaterdirektoren gefehlt, allerdings nicht aufgrund höherer politischer Einsicht sondern universalistischer, „übervölkischer" Vorstellungen vom „Wesen der Kunst"[234]. Danach habe sich jedoch das Mißtrauen der Theaterdirektoren vertieft, die nicht einsähen, weshalb sie deutsche Stücke aufführen sollten, während französische Bühnenliteratur an deutschen Theatern verboten sei. Zudem hatte nach Meinung Franks die „Unsicherheit der politischen Zukunft Frankreichs"[235] mit zu dieser vorsichtigeren Haltung beigetragen.

[230] Ibid. Tätigkeitsbericht, 25. 5.–31. 5. 1941.
[231] Ibid. Tätigkeitsbericht, 29. 5. 1942; Bericht über den Monat April 1943.
[232] Ibid. ohne Titel, 3. 2. 1942. (Bericht des Theaterreferats an das RMVP)
[233] Zu dem Verbot bzw. den wenigen französischen Autoren auf deutschen Bühnen während des Dritten Reiches siehe bei DREWNIAK, Das Theater, S. 260–267.
[234] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., ohne Titel, 3. 2. 1942 (Bericht des Theaterreferats an das RMVP)
[235] Ibid.

Deshalb setzte sich das Pariser Theaterreferat unterstützt von der Abteilung Theater im RMVP für die Aufhebung des Verbotes französischer Stücke in Deutschland ein. Letztere stellte in dieser Angelegenheit im Herbst 1941 einen Antrag im RMVP, der jedoch abgelehnt wurde[236]. Dementsprechend war die Abteilung Theater des RMVP der Ansicht, man müsse sich an den Propagandaminister direkt wenden oder zumindest den Militärbefehlshaber Frankreich bitten, diese Frage bei einer nächsten Unterredung mit dem Propagandaminister aufzuwerfen[237]. Es ist fraglich, ob diese Intervention jemals stattgefunden hat, doch nahm Goebbels auch in der Folge hinsichtlich der Lockerung des Verbots der Aufführung von Werken französischer Autoren auf deutschen Bühnen eine strikte Haltung ein[238]. In den Spielplänen des Dritten Reichs waren nach 1933 nur wenige französische Werke zu finden gewesen, weil sie inhaltlich nicht zur nationalsozialistischen Ideologie paßten. Mit Ausbruch des Krieges 1939 waren sie dann vollständig von den deutschen Bühnen verschwunden. Die Aufführung des Stückes „Der Himmelspförtner" Ende 1941 in Nürnberg bildete hier eine Ausnahme. Es war von dem kollaborierenden französischen Schriftsteller und Journalisten Eugène Gerber verfaßt worden[239]. In Paris gab dies dennoch Anlaß zu neuer Hoffnung. In einem Schreiben an Lang betonte Lucht, wie sehr ihm weiterhin an einer Lockerung des Verbots französischer Stücke in Deutschland gelegen war und daß er in der Aufführung von Gerbers Stück einen ersten Schritt in diese Richtung sehe[240]. Hier irrte Lucht, denn das Verbot französischer Theaterstücke erfuhr in der Folge so schnell keine Änderung.

Im Juni 1942 verfaßte Theaterreferent Frank eine Aktennotiz, die einen Vorstoß in Richtung auf eine Lockerung des Verbots französischer Werke in Deutschland darstellen sollte. Er kritisierte die bisher von seiner Dienststelle verfolgte Theaterpolitik, insbesondere die Politik der Kulturpropaganda. Vor allem machte er die Einseitigkeit der Kollaboration für die Probleme der deutschen Kulturpropaganda verantwortlich. Das Versprechen der Gegenseitigkeit eines Kulturaustauschs, so Frank, müsse irgendwann eingelöst werden. Nur dann hätte die Propaganda Staffel mehr Möglichkeiten, Forderungen durchzusetzen. Frank plädierte deswegen für „auflockernde Maßnahmen"[241]. Der französischen Seite sei eine Art kultureller Austausch vorge-

[236] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, Betr.: Unterredung mit dem Leiter der Auslandsstelle für Theater des Propaganda-Ministeriums, Dr. Lang, Paris, den 9. Oktober 1941.
[237] Ibid. Aktennotiz, Betr.: Aufführung französischer Stücke im Reich, 22. Oktober 1941.
[238] DREWNIAK, Das Theater, S. 262.
[239] Ibid. S. 260–262.
[240] AJ40 1002–2, Prop.St., Gr.Kult.Th., Lucht an Lang, RMVP, Abt.Th., 11. 12. 1941. Es konnte nicht ermittelt werden, ob dieses Theaterstück anschließend auch in Paris aufgeführt wurde.
[241] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz für Herrn Professor Arno

gaukelt worden, indem die Besatzer anläßlich der deutschen Gastspiele in Paris betont hatten, es handele sich um den Beginn eines wechselseitigen Kulturaustauschs. Doch war jener einseitig geblieben, was sich zukünftig ändern müsse: „Durch die Möglichkeit gewisser Versprechen und Zusagen, vor allem aber auch entsprechender Maßnahmen von deutscher Seite hätte die Staffel eine propagandistisch wirkungsvolle Handhabe, die eigenen Forderungen durchzusetzen"[242]. Frank hatte seine kritische Aktennotiz an Arno Breker, den Lieblingsbildhauer Hitlers gerichtet, da er hier die Möglichkeit sah, über Breker bei Hitler selbst, im Sinne einer Lockerung des Verbots zu intervenieren. Schmidtke verbot Frank jedoch die Übergabe des Schreibens[243]. Diese Reaktion ist keineswegs erstaunlich, da Arno Breker mit der Deutschen Botschaft in enger Verbindung stand. Eine Ausstellung seiner Werke, die nur einen Monat vorher eröffnet worden war, hatte die Botschaft gemeinsam mit dem Deutschen Institut organisiert. Angesichts des Konkurrenzkampfes zwischen den deutschen Dienststellen war Schmidtke freilich wenig daran gelegen, Franks selbstkritische Ausführungen der Botschaft zu übergeben. Zudem hätte diese Initiative für eine Auflockerung des Verbots französischer Kultur in Deutschland bedeutet, Goebbels zu hintergehen, indem Frank sich direkt an Hitler – über die Person Brekers – wandte. Schmidtke wird daran verständlicherweise wenig Interesse gehabt haben. Weshalb hatte Theaterreferent Frank seine Aktennotiz an Breker adressiert? Trotz seiner Verbindungen zur Deutschen Botschaft war Breker eine Persönlichkeit, die außerhalb dieser Konkurrenzstreitigkeiten stand und gute Verbindungen zu Hitler hatte. Zudem war es während der Organisation der Breker-Ausstellung zu Unstimmigkeiten zwischen dem Bildhauer und der Botschaft gekommen. In einem Bericht der Botschaft an das AA heißt es, Breker habe sich beklagt, die Botschaft unterstütze ihn bei der Vorbereitung der Ausstellung nicht genügend. Angeblich gebe sich die französische Seite weit mehr Mühe; dies treffe vor allem auf Jacques Benoist-Méchin und François Lehideux zu, die Breker in Berlin besucht hatten[244]. Franks Idee, sich an Breker zu wenden, war also keineswegs abwegig.

Auch die Deutsche Botschaft bemühte sich ihrerseits um eine Aufhebung des Verbotes französischer Kultur in Deutschland. Das ist zumindest für den Bereich der Musik belegt, wo sich das Verbot im Jahre 1943 lockerte. Diese Entscheidung hing vor allem auch mit dem kriegsbedingten Mangel an Künstlern in Deutschland zusammen. Beispielsweise wurde der Cellist Pierre Fournier im Sommer 1943 nach Berlin eingeladen, um unter Furtwängler vom 13. bis 17. November desselben Jahres drei Cellokonzerte in

Breker, 4. Juni 42; eine Bleistiftnotiz lautet: „Abl., Übergabe von Kdtr. nicht genehmigt, Fr. 5. 6. 1942".

242 Ibid.

243 Ibid.

244 PA-AA, R102960, Pol II, AA Berichtsdoppel der DBP, Schleier an Abetz in Berlin, 13. 4. 1942.

Berlin zu geben. Die Konzertdirektion Adler in Berlin hatte diese Anfrage an die Pariser Konzertagentur Kiesgen gerichtet. Fournier nahm die Einladung an. Daraufhin erkundigte sich die Botschaft beim AA, ob zukünftig nun zumindest einige französische Musiker in Deutschland zugelassen wären[245]. Aus Berlin erhielt sie zur Antwort, dies treffe nur auf eine beschränkte Anzahl prominenter französischer Künstler zu, was das AA im Einvernehmen mit dem RMVP entschieden habe. Die Auswahl der Künstler sollte auf Grundlage der Beurteilung durch die Botschaft geschehen[246]. Die Botschaft bemühte sich kurz darauf beim AA um eine weitere Lockerung des Verbotes französischer Musik in Deutschland. Sie begründete ihre Anfrage damit, daß es zunehmend schwieriger werde, vor allem zeitgenössische deutsche Werke in den Pariser Musik-Programmen unterzubringen. Von französischer Seite werde stets erwidert, in Deutschland sei französische Kultur verboten. Für eine Lockerung des Verbotes spreche auch die Tatsache, daß der Dirigent Alfred Cortot im Vorjahr bei den Berliner Festspielen mitgewirkt habe und 1943 etwa 15 weitere Konzerte in Deutschland geben werde. Da solche Einladungen bisher propagandistisch individuell begrenzt gewesen wären, sei eine weitere Lockerung des Verbots dringend nötig. Außerdem, so die Botschaft, hätten Komponisten wie etwa Marcel Delannoy bisher ihre positive Haltung zum „neuen Deutschland" bewiesen. Deren weitere Ausschaltung aus den deutschen Programmen erscheine gegenüber der Zulassung verschiedener Solisten als ungerecht[247].

Einige Monate später fällten schließlich AA und RMVP die Entscheidung, französische Musik nun in deutschen Konzertsälen freizugeben, falls dies in begrenztem Rahmen und in besonders begründeten Fällen geschehe. Allerdings durfte nicht mehr als ein Viertel der Programmfolge französische Musik enthalten. Auf diese Weise sollte eine „Überflutung der Konzertprogramme"[248] mit französischer Musik vermieden werden. Im Bereich des Theaters trat eine Lockerung des Verbotes ebenfalls im Jahre 1943 ein. Sogenannte Problemstücke und Werke lebender Autoren waren davon allerdings ausgenommen[249]. Übrigens war das Verbot für französische Opern schon im August 1942 teilweise aufgehoben worden. Clemens Krauß, der sich mehrfach darum bemüht hatte, französische Opern aufführen zu dürfen, erhielt im August 1942 vom RMVP die Nachricht, er könne nun die von ihm ge-

[245] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 3(4), Piersig an AA, Telegramm Nr. 5393, 11. 8. 1943.
[246] Ibid. AA an DBP, 13. 8. 1943.
[247] Ibid. DBP an AA, Betr.: Zulassung frz. Musik in Deutschland, 23. 8. 1943. Alfred Cortot war bereits während der dreißiger Jahre in Berlin aufgetreten, ebenso im Jahre 1942. Laut Prieberg entwickelten sich während der Okkupation auf Betreiben Piersigs Ansätze einer deutsch-französischen Musik-Kooperation; Prieberg, S. 380, 398–401.
[248] Ibid. AA, Kult.Pol. an DBP, Betr.: Aufführung französischer Musik, 15. 11. 1943.
[249] DREWNIAK, Das Theater, S. 263. Drewniak führt hier keinen Beleg an, sondern konstatiert: „Der elfte deutsche Farbspielfilm war sogar eine Verfilmung der Komödie ‚Ein toller Tag oder Figaros Hochzeit' von Beaumarchais in der Regie von O.F. Schuh. Er wurde ganz zu Ende des Krieges in der Ufa gedreht. Der Streifen blieb unvollendet".

wünschte Oper „Mignon" von Ambroise Thomas in den Spielplan aufnehmen. Auf Antrag der Abteilung Theater im RMVP habe Goebbels das Verbot französischer Opern gelockert. Die älteren Repertoire-Opern des 19. Jahrhunderts wie „Fra diavolo" von Daniel S. E. Auber, „Die weiße Dame" von François Adrien Boieldieu, „Mignon" und „Margarethe" von Charles François Gounod dürften nun wieder gespielt werden. Aufführungen weiterer, vor allem zeitgenössicher Werke, wie Jules Massenets „Manon" und „Werther", Gustave Charpentiers „Louise", Claude Debussys „Pelleas und Melisande" sowie „Faust's Verdammnis" von Hector Berlioz benötigten eine Sondergenehmigung[250]. Trotz dieser Lockerung fand generell französische Kultur in der Zeit von 1940 bis 1944 in Deutschland nur sehr wenig Eingang in deutsche Spielpläne und Konzertprogramme.

Abgesehen von der Einseitigkeit des Kulturaustauschs war auch die Entwicklung der öffentlichen Meinung ein Grund für die abnehmende Kooperationsbereitschaft der Pariser Theaterdirektoren. 1942 mehrten sich die Klagen des Theaterreferats über eine mangelnde Bereitschaft der Theaterdirektoren, deutsche Stücke aufzuführen, was mit der sich verändernden Kriegslage in Verbindung gebracht wurde. Theaterreferent Frank schrieb im Dezember 1942, die abweisende Haltung der Intendanten hätte sich schon zu Beginn des Jahres gezeigt und befinde sich nun in einem kritischen Stadium. Die frühere Bereitwilligkeit sei einer „abwartenden Zurückhaltung"[251] gewichen, was sich in einer stark sinkenden Besucherzahl zeige. Die Franzosen erschienen nur noch bei der Propaganda Staffel, um Beschwerden und besondere Anliegen vorzubringen. „Alte Freunde des Hauses"[252] hätten sich vollkommen zurückgezogen und kämen nur etwa um Anträge auf Sonderrationen von Kohle zu stellen. Frank berichtete weiter, das Theaterreferat habe versucht, die Deutschfreundlichkeit der Theaterdirektoren heimlich zu testen; ein französischer Strohmann hatte an Pariser Bühnen ein übersetztes deutsches Theaterstück angeboten. Der Erfolg dieser Aktion sei vollständig negativ gewesen. Die Direktoren hätten sich geweigert, obgleich sie ohne Bedenken spanische oder italienische Werke spielten und immer wieder versuchten russische oder angelsächsische Stücke in den Spielplan zu nehmen: „Es könne ihnen dies, war die Antwort, ‚nach dem Sieg der Engländer' übel ausgelegt werden"[253]. Frank kritisierte die von der Staffel bisher verfolgte Politik deutscher Kulturpropaganda. Man hätte sich seiner Ansicht nach nicht „auf dem unzuverlässigen Parkett der Kollaboration" bewegen sollen, sondern mehrere französische Theater ankaufen müssen, um von dort ausgehend deutsche Kulturpropaganda aufzubauen. Das Referat habe allerdings keine finanziellen Mittel zur Verfolgung dieses Ziels zur Verfügung gehabt.

[250] BAB, 50.01–398, RMVP, Dr. Lange an Bayerische Staatsoper München, Generalintendant Clemens Krauß, 27. 8. 1942.
[251] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 30. 12. 1942.
[252] Ibid.
[253] Ibid.

Man habe nur reagieren können, beispielsweise durch Ausübung von Druck mittels einer verschärften Zensur. Alle durch das Referat vermittelten Sonderbegünstigungen würden gemäß eines deutschfreundlichen Verhaltens gehandelt[254]. Die Weltkriegslage beeinflußte entscheidend das Verhalten und die Einstellung der Theaterdirektoren gegenüber der Aufführung deutscher Werke. Die vom Theaterreferat verfolgte Politik der sogenannten friedlichen Durchdringung, die auf einer Bereitschaft zur Kollaboration basierte, war so zum Scheitern verurteilt. Es ist jedoch unklar, ob zu Beginn der Bemühungen des Referats eine solche Bereitschaft wirklich bestanden hat, wie vom Theaterreferat behauptet worden ist. Franks Bericht vom Dezember 1942 zeigt außerdem, daß das Theaterreferat im Bereich deutscher Kulturpropaganda weiterhin aktiv war, obgleich dieser Aufgabenbereich bereits an die Deutsche Botschaft übergegangen war. Offenbar war das Theaterreferat nicht bereit, diese Aktivitäten vollständig einzustellen. Der Grund hierfür lag auch darin, daß Frank befürchtete, mit dem Aufgabenbereich der Kulturpropaganda seine Arbeitsstelle in Paris zu verlieren. Im August 1942 berichtete er dem Theaterreferenten Lang beim RMVP resigniert von der Neuverteilung der Kompetenzen. In melancholischem Ton und in Erwartung seiner Versetzung an die Ostfront heißt es:

> Wir haben gemeinsam gelebt und gefochten, also wollen wir uns auch gemeinsam verschicken lassen, mag in des Teufels Namen daraus werden was da wolle. [...] Die gute Zeit verrinnt, ich komme nicht weiter, obwohl ich doch wahrhaftig willens bin, die Fahne der Kulturpropaganda hochzuhalten, bis uns die Welle verschlägt[255].

Etwa einen Monat später gab er Lang zu verstehen, er sei dazu entschlossen, trotz der offiziellen Abgabe des kulturpropagandistischen Auftrags auch weiterhin in diesem Bereich tätig zu werden und die Verbreitung deutscher Theaterstücke auf Pariser Bühnen voranzutreiben[256]. Ferner kritisierte er die kulturpropagandistische Aktivität der Botschaft.: „Die Abtrennung des Sektors Kulturpropaganda vom Aufgabenbereich der Gruppe Kultur hat auf dem Gebiet des Theaters ein merkliches Nachlassen der kulturpropagandistischen Aktivität zur Folge"[257]. Die Gruppe Kultur führe die bereits in Angriff genommenen Vorgänge noch zu Ende; außerdem halte er sich ebenso wie die anderen Referenten zur Beratung und Unterstützung der Botschaft bereit. Frank kritisierte weiter, der Besuch Max Halbes habe in Paris kaum Widerhall gefunden. Der 1865 geborene bekannte deutsche Dramatiker und Schriftsteller, der im Jahre 1944 verstarb, hatte auf Einladung des Deutschen Instituts im Oktober 1942 dort eine Lesung gehalten.[258]. Anfang November meinte Frank, die kulturpropagandistischen Belange der Theaterabteilung in

[254] Ibid.
[255] BAB, 50.01–519, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Frank an Lang, 4. 8. 1942.
[256] Ibid., Frank an Lang, 11. 9. 1942.
[257] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 10. 1942.
[258] Ibid.

Frankreich gingen nun langsam ihrem „Todesschlaf“[259] entgegen. Doch im Januar 1943 betonte er wieder, das Theaterreferat bemühe sich auch weiterhin darum, deutsche Stücke in den Pariser Spielplan zu bringen. Als Folge des Krieges und des sehr guten Theaterbesuchs bestehe ein großes Interesse an der Eröffnung neuer Theater.

> Das Referat ergreift die Gelegenheit, die Vergebung neuer Konzessionen von der deutschfreundlichen Haltung der Kandidaten abhängig zu machen. Auf diese Weise ist das Gespräch über den Einsatz deutscher Stücke im Pariser Spielplan wieder sehr rege geworden. [...] Es konnte nicht festgestellt werden, daß diese Chancen von der zuständigen Dienststelle der Deutschen Botschaft ergriffen worden wären[260].

Frank schreibt weiter, das Referat halte sich für Beratungen in der Frage deutscher Werke auf Pariser Bühnen zur Verfügung, denn es könne sich auf zweieinhalb Jahre Beobachtung des Pariser Spielplans stützen[261]. Das Theaterreferat hielt die Deutsche Botschaft für unfähig die Aufgabe der Kulturpropaganda zu erfüllen und war nicht ohne weiteres bereit, eigene Aktivitäten auf diesem Gebiet gänzlich einzustellen. Noch im März 1943 hieß es in einem Bericht, man halte in kulturpropagandistischen Angelegenheiten enge Verbindung mit Knothe, dem Bevollmächtigen des RMVP bei der Deutschen Botschaft[262]. Im Juni 1943 war das Referat damit beschäftigt, Inhaltsangaben deutscher Werke herzustellen, um sie angeblich interessierten Theaterdirektoren zur Auswahl vorzulegen. Allerdings zogen die Direktoren es vor, bereits übersetzte spanische oder skandinavische Stücke aufzuführen[263]. Das Theaterreferat blieb also lange nach Klärung der Kompetenzstreitigkeiten durch das Abkommen von AA und RMVP im Oktober 1941 im Bereich der Kulturpropaganda aktiv, während es die Arbeit der Deutschen Botschaft kritisierte.

Wie aus einem Bericht der Sipo-SD hervorgeht, sollen im Bereich der Kulturpropaganda und der Kulturpolitik alle konkurrierenden Dienststellen gleichermaßen erfolglos gewesen sein. Ein wesentlicher Grund hierfür liege generell in einer unklaren Linie bezüglich der Behandlung „kultureller Grundfragen des deutsch-französischen Verhältnisses“[264], was eine unterschiedliche Politik der zuständigen Dienststellen bedingt hätte. Die Franzosen beschwerten sich über eine Einseitigkeit der Kollaboration und über die Unklarheit der Stellung Frankreichs in einem „Europa neuer Ordnung“, auch in kultureller Hinsicht. Über die Erfolge deutscher Kulturpropaganda heißt es, die deutsche Musik sei fest im Pariser Musikleben verankert: „Auf

[259] BAB, 50.01/519, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Frank an Lang, 11. 9. 1942.
[260] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 29. 1. 1943.
[261] Ibid.
[262] Ibid. Tätigkeitsbericht, 1. 3.–30. 3. 1943.
[263] Ibid. Tätigkeitsbericht, 1. 6.–30. 6. 1943.
[264] BAB, R58/190, Reichssicherheitshauptamt, Chef der Sipo-SD, Amt III, SD-Berichte zu Inlandsfragen, Zur Entwicklung der deutsch-französischen Kulturbeziehungen, Geheim, Berlin, den 1. 11. 1943.

dem Gebiete der Oper und des Schauspiels ist dagegen der eigenartige Tatbestand eingetreten, daß trotz der deutschen Lenkung des gesamten Kunstlebens die Zahl der aufgeführten deutschen Werke heute wesentlich geringer ist, als in den Jahren vor dem Kriege"[265]. Wenn die Sipo-SD hier allein die Anzahl der deutschen Stücke auf Pariser Bühnen als Mißerfolg wertete, so lohnt sich dennoch die Frage nach Erfolgen und Mißerfolgen der tatsächlich aufgeführten deutschen Theaterstücke auf Pariser Bühnen.

Während in Paris vier deutsche Gastspielensembles vor französischem Publikum auftraten, inszenierten die Pariser Bühnen sieben deutsche Theaterstücke. Trotzdem hatte das Theaterreferat der Propaganda Staffel betont, gerade das Theater sei einer der wichtigsten Bereiche in dem „Ringen um die kulturelle Weltgeltung Deutschlands"[266]. Inwiefern waren nun die wenigen Aufführungen deutscher Theaterstücke für sich genommen Erfolge oder Mißerfolge deutscher Kulturpolitik, gemessen an ihren Zielen? Lassen sich hier inhaltliche Vorstellungen zur deutschen Kulturpropaganda erkennen? Gab es im Vorfeld Widerstände seitens der Theaterdirektoren? Inwieweit also entsprachen die Aufführungen den Vorstellungen der deutschen Besatzer und welche Aufnahme fanden sie beim Pariser Publikum[267].

Eine Besonderheit der in Paris aufgeführten deutschen Werke bildete die Inszenierung von Goethes „Iphigenie auf Tauris" an der von Jean-Louis Vaudoyer geführten Comédie-Française, die am 10. April 1941 Premiere hatte. Es war das erste deutsche Theaterstück, das im besetzten Paris vor französischem Publikum in der Inszenierung eines Pariser Theaters gespielt wurde. Zugleich war es das erste Mal, daß dieses Werk Goethes in Frankreich aufgeführt wurde[268]. Während am renommiertesten Nationaltheater Frankreichs die „Iphigenie auf Tauris" gespielt wurde, führte am 14. und 15. April das

[265] Ibid. In einem anderen Bericht des SD heißt es: „Die zahlreichere Aufführung von deutschen Schauspielen ist neben der Interesselosigkeit der franz. Theaterleiter daran gescheitert, daß keine genügende Auswahl von französischen Übersetzungen zur Verfügung steht" (BA, R58/649, fol. 1, Reichssicherheitshauptamt, Chef der Sipo-SD, Amt III, SD-Berichte zu Inlandsfragen, undatiert. Dem Inhalt nach wurde der Bericht etwa zu Beginn des Jahres 1943 geschrieben.).

[266] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht, ohne Titel, 3. 2. 1942.

[267] In der Einleitung zu dieser Arbeit ist bereits erläutert worden, wie schwierig eine Untersuchung der Rezeption der Theateraufführungen aufgrund der Quellenlage ist; Informationen hierzu, die aus der Pariser Presse oder den Berichten der deutschen Dienststellen stammen, haben einen eingeschränkten Aussagewert und sind kritisch zu betrachten. Angaben zu den Besucherzahlen der Aufführungen deutscher Theaterstücke wurden nicht berücksichtigt, wären hier jedoch auch nicht unbedingt hilfreich; im besetzten Paris waren ohnehin alle Theater sehr gut besucht, sei es weil die Zuschauer im Winter der Kälte ihrer schlecht beheizten Wohnungen oder aber der Realität der Okkupation entfliehen wollten. Siehe dazu Serge ADDED, L'Euphorie théâtrale dans Paris occupé, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 315–344.

[268] Bibliothek-Archiv des Bayerischen Staatsschauspiels, Programmheft zur französischen Aufführung „Iphigénie en Tauride" von Goethe vom 13. 4. 1942, Vorwort des Übersetzers Pierre du Colombier.

Bayerische Staatsschauspiel auf Einladung der Propaganda Staffel an derselben Bühne das gleiche Stück vor französischem Publikum auf; es schlossen sich zwei Vorstellungen für die Wehrmacht am 17. und 18. April im Théâtre des Champs-Elysées an. Presse und Dienststellen verglichen anschließend die französische und deutsche Inszenierung, was gerade dieses Ereignis für eine Untersuchung der Vorstellungen von deutscher Kulturpropaganda im besetzten Frankreich besonders interessant macht. Freilich handelte es sich bei der zeitlichen Nähe beider Aufführungen nicht etwa um einen Zufall, sondern um eine seit Monaten geplante kulturpropagandistische Aktion. Für das Theaterreferat war das Gastspiel seine erste größere öffentliche Veranstaltung[269]. Jean-Louis Vaudoyer ist die Aufführung deutscher Stücke und Gastspiele an der Comédie-Française nach der Libération vorgeworfen worden; seine Kritiker betonten, er hätte besser seine Demission einreichen sollen, anstatt deutsche Stücke zu spielen. Zu seiner Verteidigung hat Vaudoyer angeführt, die Propaganda Staffel habe ihn um die Aufführung eines deutschen Stückes ersucht. Um kein nationalsozialistisches Werk aufführen zu müssen, habe er beschlossen, einen Iphigenien-Zyklus zu geben: Die „Iphigenie auf Aulis" von Euripides, „Iphigenie auf Tauris" von Goethe sowie Racines „Iphigenie" Zudem stammte die Idee zu dem Zyklus nach Aussage Vaudoyers ursprünglich von Giraudoux, mit dem er gut befreundet war[270]. Es ist nicht mehr eindeutig zu klären, inwieweit Vaudoyer sich tatsächlich ohne negative Folgen hätte weigern können, ein deutsches Stück aufzuführen. Generell ist kein Fall bekannt, in dem diese Weigerung Konsequenzen hatte, denn die Besatzer hatten ein starkes Interesse an einem funktionierenden Pariser Theaterleben. Allerdings hatte bereits das vom Deutschen Institut organisierte Gastspiel des Schillertheaters im Februar 1941 an der Comédie-Française stattgefunden. Es ist sehr wahrscheinlich, daß nun die Propaganda Staffel ihrerseits außergewöhnlich stark darauf drang, das Gastspiel an keiner geringeren Bühne als der Comédie-Française, dem renommiertesten Nationaltheater Frankreichs, zu geben. Dieses Argument ist auch von Vaudoyer angeführt worden, der außerdem meint, zu den Aufführungen des Schillertheaters im Februar 1941 habe man den damaligen Leiter der Comédie-Française, Jacques Copeau, gezwungen[271]. Im Oktober 1941 bat Vaudoyer die Propaganda Staffel darum, diese möge ihm Unterlagen über besonders gute deutsche Inszenierungen der „Iphigenie" Goethes zukommen lassen[272]. Deshalb schickte das RMVP am 4. November unter anderem den Originalentwurf des Bühnenbildes einer Weimarer Inszenierung der Spiel-

[269] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat April 1942.
[270] JOUBERT, La Comédie-Française, S. 171–178, siehe auch S. 260–266; Vaudoyer wurde trotz der Vorwürfe gegen ihn nicht als Kollaborateur eingestuft.
[271] JOUBERT, La Comédie-Française, S. 165–171.
[272] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr,Kult.Th., Aktennotiz für den Herrn Kommandeur, Betr.: Unterredung mit dem Leiter der Auslandsstelle für Theater des Propagandaministeriums, Dr. Lang, 9. 10. 1941.

zeit 1941/42 sowie Photos weiterer Inszenierungen[273]. Die Idee, parallel zur französischen Inszenierung ein deutsches Gastspiel zu geben, kam im August 1941 vom Theaterreferat der Staffel[274]. Doch die Vorbereitungen für das Gastspiel sollten sich noch lange hinziehen. Im November 1941 wurde als erstes Stück des geplanten Zyklus die „Iphigenie in Aulis" von Euripides an der Comédie-Française aufgeführt. Zur Premiere am 13. November schrieb das Theaterreferat in dem Glauben an eine überragende Qualität des deutschen Theaters: „Die Größe des Geschehens wurde lediglich aus Text, Szene und Kostüm deutlich, für deutsches Empfinden durchaus unbefriedigend. Dieser erste Eindruck kann nur ermutigen, den Plan, ein deutsches Iphigenie-Gastspiel heranzuziehen, mit Nachdruck zu betreiben"[275]. Im Dezember erinnerte Lucht seine Vorgesetzten in Berlin erneut an das Gastspiel, um die Planungen voranzutreiben. Als Termin wurde nun die zweite Januarhälfte des Jahres 1942 anvisiert, weil die französische Inszenierung von Goethes „Iphigenie" nicht eher aufgeführt werden konnte. Zur Auswahl des deutschen Ensembles schrieb Lucht, sie liege selbstverständlich beim RMVP: „Sollte eine Besetzung durch Berliner Kräfte technisch nicht möglich sein, käme wohl in erster Linie die Münchner Aufführung mit Anne Kersten in Betracht"[276]. Erst Ende Januar genehmigte das RMVP schließlich das Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels für den 14. und 15 April 1942.

Im Vorfeld wurden die Vorstellungen von deutscher Kulturpropaganda in den vorbereitenden Veranstaltungen für die Pariser Presse deutlich. Am 8. April fand im Presseclub der Propaganda Staffel zur Vorankündigung ein Empfang statt, zu dem neben der Pariser Presse auch die Schauspieler der Comédie-Française und zahlreiche Persönlichkeiten des Theaterlebens eingeladen waren. Curt Langenbeck[277], Chefdramaturg des Bayerischen Staatsschauspiels, hielt einen französischsprachigen Vortrag über „Wesen und Aufgabe der dramatischen Kunst in Deutschland"[278]. Angeblich war die Pariser Presse so begeistert davon, daß die Propaganda Staffel ihn in Abschrift ver-

[273] AN, AJ40 1002–2, RMVP an die Prop.St., 4. 11. 1941.
[274] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Aktennotiz, Betr.: Deutsches Gastspiel Iphigenie, 22. 10. 1941.
[275] Ibid. Tätigkeitsbericht, 31. 10.–14. 11. 1941.
[276] AJ40 1002–2, Prop.St., Gr.Kult.Th., Lucht an Lang, RMVP, 11. 12. 1941.
[277] Curt Langenbeck (1906–1953) war Bühnendichter, Essayist, Lyriker, Dramaturg und Regisseur; Chefdramaturg am Bayerischen Staatsschauspiel und Berater des Intendanten Max Golling war er seit 1938. Zur Person Langenbecks siehe DREWNIAK, Das Theater, S. 218–220. Drewniak schreibt: „Wegen seiner Erfolge im Dritten Reich galt er nach dem Kriege als ‚Nazi-Dramatiker'. Dennoch, mit diesen Erfolgen war es nicht immer so rosig. Seine Werke, besonders die späteren, waren schon damals umstritten, ebenso seine nationalsozialistische Beeinflussung, zumindest in Rosenbergs Kreisen" (Ibid. S. 218).
[278] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat April 1942. Der Vortrag wurde auszugsweise am 11. April beispielsweise in der Zeitschrift Comœdia abgedruckt; BN-BA, Curt LANGENBECK, Iphigenie en Tauride à la Comédie-Française, Destin et Fatalité, in: Comœdia, 11. 4. 1942.

teilen ließ. Auszüge daraus wurden im Programmheft zum Gastspiel abgedruckt, was dem Gastspiel nach Meinung der Staffel eine „propagandistische Note"[279] verlieh. Langenbeck erläuterte, die deutschen Klassiker würden durch eine sogenannte zeitgemäße Interpretation bei den Inszenierungen im Reich keinen Schaden nehmen, sondern im Gegenteil ihre eigentliche Identität wiederfinden. Die deutsche Aufführung von Goethes „Iphigenie" in Paris könne mitten im Kriege nicht als Zufall gesehen werden, sondern sei Zeugnis für das hohe Ziel, das Deutschland verfolge. In diesem Ereignis spiegele sich das Bild des deutschen Herzens wider, das sich nicht nur oberflächlich für kulturelle Probleme interessiere. Während Deutschland einen unerbittlichen und entscheidenden Krieg führe, suche es die Ideale moralischer Gesundheit:

On reconnaîtra plus tard combien la guerre actuelle, dont l'enjeu est le destin même de l'Occident, aura dans toute l'Europe et au-delà même de l'Europe servi ce haut ideal. Nous souhaitons que la représentation d'Iphigénie dans cette double version française et allemande, ouvre au moins un aperçu sur cette magnifique et bienfaisante perspective[280].

Langenbecks Hoffnung zufolge sollte das deutsche Gastspiel gemeinsam mit der französischen Aufführung von Goethes „Iphigenie" ebenso wie der Krieg ein Schritt in Richtung auf ein sogenanntes moralisch gesundes Europa von wahrer Kultur sein. Der deutschen Kultur war hier gleichsam eine missionarische Funktion zugedacht, die auch das Gastspiel des Bayerischen Staatstheaters erfüllen sollte. Das Theaterreferat betonte, Langenbecks Vortrag habe eine große Wirkung gehabt. Zufrieden notierte es: „Und es zeigt sich ferner, daß es richtig ist, den an sich aufnahmewilligen Franzosen ohne Kompromiß die anspruchsvollste Kost vorzusetzen"[281]. Hier spiegeln sich die Vorstellungen der Nationalsozialisten von einer angeblich höherstehenden deutschen Kultur auf der einen Seite und einer angeblich leichteren und damit anspruchsloseren französischen Kultur auf der anderen Seite wider. Indem das Referat der französischen Seite eine gewisse Aufnahmewilligkeit bescheinigte, sah es in dem Vortrag Langenbecks einen Erfolg deutscher Kulturpropaganda; diese sollte demnach besser ohne Kompromiß, d.h. ohne auf die angeblich leichtere französische Mentalität einzugehen, durchgesetzt werden.

Am 10. April 1942 erschien Regisseur Albert Fischel aus München, um mit Statisten und Chorsängern der Comédie-Française zu proben und das Bühnenbild zu erstellen, dessen Materialien aus dem Fundus der Comédie-Française stammten, das sich aber von jenem der französischen Inszenierung un-

[279] Archiv-Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels München (ABBSM), Programmheft, Comédie-Française, Das Bayerische Staatsschauspiel, Théâtre d'Etat de Munich, „Iphigénie en Tauride" de Goethe 14 et 15 Avril.
[280] BN-BA, Curt LANGENBECK, Iphigenie en Tauride à la Comédie-Française, Destin et Fatalité, in: Comœdia, 11. 4. 1942.
[281] BayHStA, MK 40993, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht über das „Iphigenie"-Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels in Paris, 22. 4. 1942.

terscheiden sollte. Am 13. April folgten die Schauspieler: Anne Kersten (Iphigenie), Ernst Martens (Thoas), Albert Lippert (Orest), Kurt Müller-Graf (Pylades) und Karl Hanft (Arcas). Noch am gleichen Abend besuchten die Münchner Schauspieler die französische Aufführung der „Iphigenie", was laut Propaganda Staffel angeblich zu künstlerischer Kameradschaftlichkeit zwischen beiden Ensembles führte; die französischen Schauspieler stellten ihre Garderoben zur Verfügung. Zur Begegnung der Schauspieler schrieb die Staffel: „Die offene süddeutsche Herzlichkeit der Münchner Gäste und der höfliche Charme der ehrlich begeisterten Franzosen kamen einander aufs Glücklichste entgegen"[282]. Dies habe das Theaterreferat sowohl bei dem von Schmidtke ausgerichteten Abendessen nach Abschluß des Gastspiels als auch bei einem Empfang in der Comédie-Française erkennen können. Da das Referat betonte, die französischen Schauspieler seien „ehrlich"[283] begeistert gewesen, schloß es damit auch die Möglichkeit ein, daß deren Begeisterung nur vorgetäuscht war. Gerade an dieser angeblich ehrlichen Begeisterung schien dem Referat aber sehr gelegen zu sein; deutsche Kulturpropaganda sollte die Franzosen überzeugen und zu einer echten Anerkennung der deutschen Kultur führen. Zu Ehren des Münchner Ensembles gab Vaudoyer am 16. April, in Anwesenheit der französischen Besetzung der „Iphigenie" sowie anderer französischer Künstler und bekannter Persönlichkeiten einen Empfang[284]. Dieser soll den guten Endruck, den das deutsche Ensemble hinterlassen hatte, widergespiegelt haben. Das Theaterreferat bezeichnete das Gastspiel als „künstlerisch und propagandistisch erfolgreich"[285]. Angeblich sollen auch die laut Theaterreferat sehr zahlreichen französischen Besucher begeistert gewesen sein. Zudem lobte die Staffel in ihrem Bericht die reibungslose Zusammenarbeit mit der Comédie-Française.

Die Kritiken in der Pariser Presse erschienen zum Großteil in Form eines Vergleichs der deutschen mit der französischen Aufführung, wobei erstere besonders gelobt und letztere mehr oder weniger stark verrissen wurde[286]. Das Theaterreferat schrieb zur Rezeption der deutschen Aufführung, die Presse habe sich äußerst anerkennend geäußert und in Gesprächen mit Franzosen stelle sich heraus, daß das Gastspiel eine nachhaltige Wirkung habe. Der Kommentar zur französischen Inszenierung lautete: „Von Regie ist nicht viel zu merken, noch weniger von gründlicher Erfassung des wesentlichen Inhalts. Der Schauspieler ist auf sich selbst gestellt und jeder agiert nach eige-

[282] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat April 1942.
[283] Ibid.
[284] Ibid.
[285] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult., Theater, Artistik und Musik, Kurzbericht, 17.April 1942.
[286] Zur Resonanz des Gastspiels in der Presse siehe BayHStA, MK 40993, Prop.St., Gr.Kult.Th., Auszüge aus französischen Pressestimmen über das „Iphigenie"-Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels am 14. und 15. April 1942 in der Pariser Comédie-Française; siehe auch MARSH, Le Théâtre, S. 322f.; JOUBERT, La Comédie-Française, S. 199–202.

ner Auffassung und Schule"[287]. Trotzdem seien die französischen Aufführungen erfolgreich, denn das Werk erweise sich „über die Schwächen der Wiedergabe erhaben"[288]. Das Theaterreferat war also der Ansicht, die französische Inszenierung werde Goethes Werk nicht gerecht, ja erfasse nicht einmal den Inhalt des Stückes. Hier deutet sich ein weiteres Problem der Aufführung deutscher Werke an französischen Bühnen an: Die französischen Theater inszenierten die deutschen Werke nicht immer nach den Vorstellungen des Theaterreferats und stellten damit in Frage, ob es sich tatsächlich um deutsche Kulturpropaganda handelte. Das tat jedoch in diesem Fall angeblich dem Erfolg der Aufführung keinen Abbruch. Nach Meinung des kollaborierenden Theaterkritikers Alain Laubreaux war dies keineswegs der Fall. Er urteilte, die französische Inszenierung halte einem Vergleich mit der deutschen nicht stand; auch die französischen Schauspieler, abgesehen von Mary Marquet in der Rolle der Iphigenie, seien weitaus schlechter als ihre deutschen Kollegen, zu denen er notiert: „Oui, ce sont bien là les comédiens d'une nation rajeunie, régénerée, trempée dans l'œuvre, en pleine expansion de force et de sève"[289]. Der Vergleich beider Aufführungen ergebe eine Niederlage für Frankreich. Als Grund hierfür nennt er neben der Inszenierung und der Leistung der Schauspieler auch die Übersetzung Pierre du Colombiers: „Sa traduction est consciencieuse, appliqué, mais en vain on y cherchera le mouvement, la puissance d'évocation qui nous rendront les nerfs, la moelle, l'âme de l'œuvre originale. Tout y sera réduit à une sorte de mécanique verbale"[290]. Laubreaux behauptet ferner, neben ihm habe eine junge Zuschauerin gesessen, die kein Wort Deutsch verstanden habe und trotzdem von der Aufführung des Bayerischen Staatsschauspiels begeistert gewesen sei. Die Darstellung der Comédie-Française habe sie sichtlich gelangweilt[291]. Die letztgenannte Einschätzung von Laubreaux erscheint freilich eher unglaubwürdig, doch nahm das Gros der Pariser Kritiker eine ähnliche, wenn auch etwas gemäßigtere, Position ein[292]. Zum Bühnenbild der Münchner Inszenierung meinte *Le Cri du peuple*, es werde durch seine Einfachheit dem Geist des Stückes gerecht, während das französische Bühnenbild in einem eigenartigen Romantismus entworfen worden sei[293]. Der Kritiker von *Paris*

[287] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat April 1942.
[288] Ibid.
[289] BN-BA, Alain LAUBREAUX, Goethe chez nous et chez lui, in: Je suis partout, 18. 4. 1942.
[290] Ibid.
[291] Ibid.
[292] BN-BA, André CASTELOT, De l'honneur ou vie, in: La Gerbe, 23. 4. 1942; Castelot beschwerte sich ebenfalls über Colombiers Übersetzung und die französische Inszenierung. Besonderes Lob für das Münchner Theater kam von Emmanuel BOUDOT-LAMOTTE, Le théâtre de Munich à Paris, in: La Gerbe, 23. 4. 1942; siehe auch MARSH, Le Théâtre, S. 323.
[293] BayHStA, MK 40993, Prop.St., Gr.Kult, Auszüge aus französischen Pressestimmen

Midi schrieb zum Erfolg des Gastspiels, das Publikum soll so bewegt gewesen sein, daß es nach der zweistündigen Aufführung noch auf seinen Plätzen verharrt habe: „La preuve du grand succès de cette représentation est ce petit détail: après deux heures de spectacle sans entr'acte, le public, bouleversé, ne quittait pas ses places. La vraie tragédie, jouée ainsi, est immortelle"[294]. Laut Cardinne-Petit war das Gastspiel Ausdruck eines deutsch-französischen kulturellen Austauschs, eines Gedankenaustausch zwischen den Künstlern der Comédie-Française mit ihren deutschen Kollegen. Darin sah er einen ersten Schritt hin zu einem Verständnis beider Völker, da ein gegenseitiger Gedankenaustausch gleichermaßen bereichere. Weiter nimmt er das Ensemble der Comédie-Française in Schutz, weil es zum ersten Mal Goethe spielte und durch die schlechte Übersetzung behindert wurde, wodurch gemessen am Original ein Teil der Subtilität des Werkes verloren gegangen sei[295]. Ähnlich wie Alain Laubreaux berichtete die Propaganda Staffel über die deutsche Aufführung, von Anfang bis Ende habe atemlose Stille geherrscht, die ein untrügliches Zeichen dafür gewesen sei, „daß auch die Franzosen, die der Sprache nicht mächtig waren, gepackt und ergriffen wurden"[296]. Nach Ansicht der Staffel war erkennbar geworden, welchen Vorsprung das deutsche Theater vor dem französischen aufgrund seiner „künstlerischen Disziplin"[297] habe, weshalb der kulturpropagandistische Erfolg des Gastspiels unbestreitbar sei. Die Staffel zititerte die Kritik des *Matin*: „Im neuen Deutschland erlebt die antike Tragödie eine Erneuerung, die sich völlig den rassischen Bestrebungen angleicht. Das Volk strömt dorthin, wie es bei uns der leichten Komödie zuströmt"[298]. Was die Bedeutung dieses Gastspiels anbelangt, kam die Pariser Presse zu dem Schluß, es habe den Kulturaustausch beider Länder

über das „Iphigenie"-Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels am 14. und 15. April 1942 in der Pariser Comédie-Française; Le Cri du peuple, 18. 4. 1942.

294 BN-BA, A. MICHAGUINE, Dans la langue même de Goethe, in: Paris-Midi, 18. 4. 1942.

295 BN-BA, R. CARDINNE-PETIT, Goethe à la Comédie-Française, in: Révolution Nationale, 26. 4. 1942. Schon im Vorfeld der Vorbereitungen zu diesem Gastspiel hatte die Propaganda Staffel die wortgetreue Übersetzung du Colombiers bemängelt, da ihr die dichterische Ursprünglichkeit gefehlt habe und sie angeblich im Gegensatz zur „bildkräftigen rhythmischen Dynamik" des Originaltextes stand (BayHStA, MK 40993, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht über das „Iphigenie"-Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels in Paris, 22. 4. 1942).

296 Ibid.

297 Ibid.

298 BayHStA, MK 40993, Prop.St., Gr.Kult.Th., Auszüge aus französischen Pressestimmen über das „Iphigenie"-Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels am 14. und 15. April 1942 in der Pariser Comédie-Française; Le Matin, 16. 4. 1942; darin wird auch die Zeitung Aujourd'hui zitiert, die betont, jedes Volk habe das Theater, das es verdiene. Während die tragische Kunst in Frankreich darniederliege, erlebe sie in Deutschland eine Renaissance. Glücklicherweise sei nun aber die Comédie-Française auf dem rechten Wege (Ibid. Aujourd'hui, 17. 4. 1942).

gefördert und damit die Vorbedingung für eine Annäherung beider Völker erfüllt[299].

Interessanterweise stammte die einzige Kritik, die das Gastspiel nicht uneingeschränkt hochjubelte, von der deutschen *Pariser Zeitung*. Der Artikel von Albert Buesche war nicht zensiert worden und kam anschließend auch nicht in der Presseschau der Staffel vor[300]. Buesche fand gleichermaßen anerkennende Worte für die französische und die deutsche Aufführung und betonte lediglich die Verschiedenheit beider Inszenierungen. Während in der deutschen Inszenierung die Monologe überwögen und die Schauspieler sich den Rücken kehrten, habe die französische Variante eine ausgeprägtere Regieleistung gezeigt. Die beiden „Iphigenien" seien zum Vorbild des Zusammenlebens verschiedener Völker geworden"[301]. Die Staffel fand die Kritik der *Pariser Zeitung* ausgesprochen peinlich[302]. Doch dies waren nicht die einzigen dissonanten Töne um das Gastspiel, wie aus einem Bericht der Pariser Sipo-SD an Reichsdramaturg Schlösser in Berlin hervorgeht. Diese Stelle war zwar der Ansicht, wie schon beim Besuch des Schillertheaters sei auch diesem Gastspiel die „ungeteilte Bewunderung und Hochachtung vor der Vollendung der deutschen Schauspielkunst"[303] durch das französische Publikum zuteil geworden. Im Vergleich der deutschen und französischen Aufführung sei die deutsche Gesamtleistung besser und stilgerechter. Während die französische Bühnengestaltung eng, geschlossen und dunkel gewesen sei, habe das deutsche Bühnenbild Weiträumigkeit und Helligkeit ausgestrahlt. Nach einem Besuch der deutschen Aufführung habe man die französische Inszenierung „mit ihren leidenschaftlichen und tränenvollen Gefühlsausbrüchen"[304] als schlecht empfunden. Vor allem aber kritisierte die Sipo-SD, daß der Regisseur Jean Yonnel, der ihrer Ansicht nach in dem Ruf stand jüdischer Herkunft zu sein, das Werk inszeniert hatte und zudem die Rolle des Thoas spielte. Während der deutsche Regisseur helles Licht auf der Bühne bevorzugt habe, habe sich Yonnel an eine Art „Wagnerische Nacht" gehalten und das Stück in „hebräisches Geflenne"[305] verwandelt. Nach Meinung der Sipo-SD war hierdurch das deutsche Ansehen geschädigt worden. In den Augen der deutschen Dienststellen und der Pariser Presse gab die französische Aufführung von Goethes „Iphigenie" also vielfältigen Anlaß zur Kritik: Der

[299] Ibid. Les nouveaux temps, 17. 4. 1942; Révolution, 25. 4. 1942; Petit Parisien, 16. 4. 1942.
[300] BayHStA, MK 40993, Prop.St., Gr.Kult.Th., Auszüge aus französischen Pressestimmen über das „Iphigenie"-Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels am 14. und 15. April 1942 in der Pariser Comédie-Française.
[301] BAB, 50.01–507, Albert BUESCHE, „Iphigenie" auf Deutsch, Gastspiel des Bayerischen Staatsschauspiels in Paris, in: Pariser Zeitung, 16. 4. 1942.
[302] Ibid. Prop.St. an Lang, RMVP, 30. 4. 1942.
[303] Ibid. Chef der Sipo-SD an Reichsdramaturg Dr. Schlösser, RMVP, Betr.: Aufführung der Iphigenie durch das Bayerische Staatsschauspiel in Paris, Berlin, 20. 5. 1942.
[304] Ibid.
[305] Ibid.

französische Regisseur hatte demnach das Stück nicht genügend werksgetreu inszeniert, wozu auch die schlechte Übersetzung beigetragen haben soll. Das Bühnenbild soll romantisierend und für die „Iphigenie" zu dunkel gewesen sein, während die Schauspieler ihre Rollen angeblich zu tränenreich und gefühlvoll gespielt hätten. So war diese Aufführung demnach wohl kaum ein Erfolg deutscher Kulturpropaganda. Das angeblich so „spezifisch deutsche" Werk Goethes war in französischer Inszenierung nicht mehr „deutsch" genug. In bezug auf den Regisseur vertrat die Sipo-SD in ihrem Bericht rassenideologisch geprägte Vorstellungen von Kultur[306]. Dagegen waren sich die deutschen Dienststellen mit der Pariser Presse darüber einig, daß das deutsche Gastspiel eine gelungene Demonstration der sogenannten Überlegenheit deutscher Kultur darstellte, zumal die französischen Aufführungen im Vergleich dazu angeblich so schlecht abschnitten. Dies war ganz im Sinne des angeblichen qualitativen Sieges deutscher Kultur über die französische. Es ist allerdings mehr als fraglich, ob diese Meinung der kollaborierenden Presse tatsächlich auch vom französischen Publikum geteilt wurde. Zudem ist es sicherlich vielsagend, daß die einzige offizielle Zeitungskritik mit negativerem Anklang ausgerechnet von der deutschen *Pariser Zeitung* kam, weil diese nicht zensiert wurde. Auch der Einwand der Sipo-SD, unter dem Publikum wären kaum Franzosen gewesen, zeigt, daß dieses Gastspiel noch lange kein wirklicher Erfolg gewesen sein muß. Die tatsächlichen Unterschiede der beiden Inszenierungen lassen sich rückblickend freilich nicht mehr rekonstruieren. Die Zeichnungen der Bühnenbilder zu beiden Aufführungen, die in den Programmheften abgedruckt sind, vermitteln nur einen unzureichenden Eindruck beider Aufführungen[307]. Beide Zeichnungen lassen sich theoretisch im Sinne der von der Sipo-SD vertretenen Position über das Bühnenbild interpretieren: So erscheint das französische Bühnenbild der Zeichnung nach relativ dicht und eng, während das des Münchner Ensembles eher Weiträumigkeit vermittelt. Entsprach deswegen das deutsche Bühnenbild einer „nationalsozialistischen Ästhetik"? Dies läßt sich ebensowenig klären wie die unterschiedliche Wirkung dieser Bühnenbilder, der Beleuchtung, der Regieführung und des Spieles der Schauspieler.

Gleichwohl zeigt dieses Beispiel, daß der Aufführung deutscher Stücke auf Pariser Bühnen außer den praktischen Hindernissen wie fehlenden Übersetzungen oder zögerlichen Theaterdirektoren zusätzlich noch andere Schwierigkeiten entgegenstanden. Die Übersetzungen, die Inszenierungen, das Spiel der Schauspieler – alles sollte nach Meinung des Theaterreferats das „spezifisch Deutsche" des Werkes widerspiegeln, um wirklich deutsche Kulturpropaganda zu sein. Unter einer guten Aufführung eines deutschen Stückes

[306] Zu den Vorstellungen Hitlers über die „Juden als Kulturzerstörer" siehe bei MATHIEU, Kunstauffassungen, S. 30–37.

[307] ABBSM, Programmheft, Comédie-Française, Das Bayerische Staatsschauspiel, Théâtre d'Etat de Munich, „Iphigénie en Tauride" de Goethe 14 et 15 Avril; Programmheft zur französischen Aufführung „Iphigénie en Tauride" von Goethe vom 13. 4. 1942.

stellte sich das Theaterreferat offenbar etwas völlig anderes vor als das, was dann tatsächlich auf Pariser Bühnen zu sehen war. Dies wird auch in der Kritik des Referats zur Aufführung von Schillers „Don Carlos" am 11. April 1942 im Théâtre de l'Odéon deutlich. Nach Meinung des Theaterreferenten Frank hatte du Colombiers Übersetzung von Goethes „Iphigenie" noch den Bilder- und Gedankenreichtum der Sprache des Originals festgehalten, während die Übertragung des „Don Carlos" durch Jean Sarment Schiller seiner „revolutionären Leidenschaft"[308] und seines „hohen Ethos" beraubt und das Stück auf das Handlungsgerüst, das Intrigenstück und das Sensationsdrama reduziert hatte. Daraus schloß Frank:

> Diese Entdeckung, peinlich und gefährlich, geht nicht zu Lasten Schillers, beweist aber von neuem, wie vorsichtig bei der Auswahl der hier einzusetzenden deutschen Werke vorgegangen werden muß. Das Odéon hat die nicht leichte Aufgabe mit bemerkenswerter Gewissenhaftigkeit angepackt, doch muß auch die Aufführung im Ganzen als ungenügend bezeichnet werden. Da die Aufnahme beim Publikum gut ist, glaubte das Referat davon absehen zu dürfen, zum Schutz der Dichtung einzugreifen. Es sind lediglich einige Änderungen vorgeschlagen worden, die auch berücksichtigt wurden[309].

Da Frank sogar erwog, das Stück „zum Schutz der Dichtung" abzusetzen, gingen hier dessen Wunschvorstellungen und die tatsächliche Aufführung des „Don Carlos" weit auseinander. Auf den ersten Blick ist es erstaunlich, daß Frank den Mangel an sogenannter revolutionärer Leidenschaft in der französischen Inszenierung kritisiert. Gerade bei diesem Stück kam es auf deutschen Bühnen im Dritten Reich, so Drewniak, zu Szenen-Beifall. Gemeint ist hier die berühmte Szene des Stückes, in der Posa zum König sagt: „Geben sie Gedankenfreiheit!" Grundsätzlich erfuhr Schiller im Dritten Reich jedoch eine Umdeutung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie. Hitler sah in dem Dichter sogar den „Vorläufer des Nationalsozialismus"[310]. Die von Frank angemahnte „revolutionäre Leidenschaft" sollte hier also nicht unbedingt auf die Ideen der französischen Revolution bezogen werden. In Anbetracht der negativen Kritik des Theaterreferenten ist es durchaus wahrscheinlich, daß das Stück vom Publikum tatsächlich gut aufgenommen wurde. Eine allzu schlechte Resonanz beim Publikum hätte vermutlich den Referenten darin bestärkt, für dessen Absetzung zu sorgen. Die Aufführung des „Don Carlos" war also relativ erfolgreich in bezug auf seine Resonanz beim Publikum und gleichzeitig kulturpropagandistisch erfolglos, weil sie nicht im Sinne der Vorstellungen des Theaterreferats war[311].

[308] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat April 1942.
[309] Ibid.
[310] DREWNIAK, Das Theater, S. 171–173; laut Drewniak läßt sich nicht mehr genau nachvollziehen, inwieweit die Werke Schillers auf den Bühnen des Dritten Reiches umgedeutet und, wie er schreibt, mißbraucht wurden.
[311] Die deutschen Dienststellen kritisierten übrigens die Aufführungen des Théâtre de l'Odéon nicht nur im Falle der Inszenierung deutscher Werke. Der Theaterreferent des Deutschen Instituts Kaspar Pinette schrieb in seinem Bericht über die Theatersaison 1940/41, das Odéon stehe weit unter dem durchschnittlichen Niveau der Pariser Thea-

Obgleich die deutschen Funktionsträger seit Beginn 1943 auf immer mehr Widerstände stießen, um deutsche Stücke auf Pariser Bühnen zu bringen, führten die französischen Bühnen gerade in diesem Jahr fünf von insgesamt sieben deutschen Theaterstücken im besetzten Paris auf. Das Referat hatte sich seit dem Sommer 1942 verstärkt um Aufführungen zu Ehren von Hauptmanns 80. Geburtstag bemüht. Dieses Ereignis sollte im November 1942 im Reich Gegenstand großer Feierlichkeiten sein. Zur Stellung Hauptmanns im Dritten Reich meint Drewniak, jener habe zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft viele Demütigungen hinnehmen müssen.

Hauptmann war jedoch ein so großer Dichter, nicht nur in Deutschland, sondern auch außerhalb seiner Grenzen, daß das Propagandaministerium die Bedeutung der Tatsache zu schätzen wußte, daß der „Senior der heutigen deutschen Dramatiker", wie er im Kreise der nächsten Mitarbeiter von Goebbels hieß, sein Deutschland, „an dem er hing wie der Sohn an der Mutter, das er liebte bis in seine düstere Verirrung hinein", nicht verließ[312].

Eine Ehrung Hauptmanns zu dessen 80. Geburtstag sollte im Reich wie in den besetzten Gebieten „die Großzügigkeit des Nationalsozialismus gegenüber dem deutschen Kulturgut ‚von vorgestern' demonstrieren"[313]. Inhaltlich standen die Nationalsozialisten dem Werk Hauptmanns aber skeptisch gegenüber. Wie bereits erwähnt, lehnte Goebbels die angeblich zu düsteren Werke wie den „Fuhrmann Henschel" als Auslandsgastspiele strikt ab[314]. Rosenberg hatte wegen einer Aufführung von Hauptmanns „Ratten" auf deutschen Bühnen im Juli 1942 Bedenken geäußert[315]. Zu Beschwerden von Angehörigen der NSDAP kam es bei einer Aufführung von Hauptmanns „Elga" im Breslauer Nationaltheater Ende 1940. Das Stück, das in Polen spielte, wurde nun im sogenannten ehemaligen Grenzland zu Polen aufgeführt. Bemängelt wurde vor allem die Darstellung der Polen „in ihrer slawischen Art"[316]. Hinkel, der diesen Vorwurf an die Theaterabteilung im RMVP weitergegeben hatte, erhielt zur Antwort, die Kritik sei übertrieben. Polen stelle nur den Rahmen für das Theaterstück. Zwar sei auch das RMVP nicht an einer „Verherrlichung nichtdeutscher Menschen"[317] auf der deutschen

ter und zeige nur selten gute Vorstellungen, obgleich es staatlich subventioniert sei (PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Epting an AA, 12. 3. 1941; Anlage, Bericht über die Weiterentwicklung des Theaterwinters in Paris, Kaspar Pinette).

312 DREWNIAK, Das Theater, S. 190; Drewniak zitiert in diesem Zitat den Autor Thomas MANN, Gerhart Hauptmann, in: DERS., Über die deutsche Literatur, Leipzig 1968, S. 294.

313 DREWNIAK, Das Theater, S. 205.

314 BAB, 50.01–291, RMVP, Ministeramt, Dr. Naumann an Schlösser, Betr.: Auslandsreisen des Schillertheaters, 2. 10. 1943.

315 BAB, 50.01–235, RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr.: Gerhart Hauptmann, 4. 7. 1942.

316 Ibid. RMVP, Ministerialdirigent Hinkel an Abt.Th., RMVP, Betr. Aufführung des Schauspiels „Elga" von Gerhart Hauptmann in Breslau, 7. 12. 1940.

317 Ibid. RMVP, Abt.Th., Referent Frenzel an Ministerialdirigent Hinkel, RMVP, Betr.: Gerhart Hauptmanns „Elga" in Breslau, 23. 12. 1940.

Bühne interessiert, doch treffe dies auf „Elga" nicht zu. Eine Ausdehnung der Zensurverbote auch auf Stücke wie dieses würde nicht nur in Deutschland, sondern vor allem auch im Ausland als Zeichen der Schwäche gedeutet. Schlösser befürwortete gegenüber Goebbels eine relativ tolerante Haltung gegenüber den Werken Hauptmanns. Er sah die Auswahl an aufführbaren Stücken auf deutschen Bühnen schwinden, weil mehr und mehr Werke verboten wurden. Das Gesamtwerk Hauptmanns beurteilte er zudem generell als politisch harmlos[318]. Die Entscheidung zu einer Ehrung von Hauptmanns 80. Geburtstag in Form von Aufführungen in Deutschland und in den besetzten Gebieten traf Hitler persönlich. Schlösser schlug insbesondere für Paris das Stück „Vor Sonnenuntergang" vor, womit Goebbels einverstanden war[319]. Auf Anweisung des RMVP versuchte das Theaterreferat ab Sommer 1942 die Aufführung von Hauptmanns Werken im besetzten Paris durchzusetzen. Ergebnis dieser Bemühungen waren die Aufführungen von „Rose Bernd" im Januar 1943 im Palais de Chaillot, „Fuhrmann Henschel" im Februar 1943 im Odéon und „Iphigenie in Delphi" im Juni 1943 an der Comédie-Française. Die Pariser Aufführungen fanden ohne Ausnahme an den wenigen staatlich subventionierten französischen Bühnen statt und kamen für eine Geburtstagsehrung des Autors um einige Monate zu spät.

Ähnlich wie bei der Inszenierung des „Don Carlos" beurteilte das Theaterreferat auch die Aufführung der „Rose Bernd" im Palais de Chaillot im Januar 1943 negativ. Emile Bertin hatte das Bühnenbild entworfen, Juillette Verneuil und André Varennes spielten die Eheleute Flamm und eine junge unbekannte Schauspielerin namens Jandeline war Rose Bernd. Das Theaterreferat beschwerte sich, Pierre Aldebert, der Intendant des Theaters, habe sich zwar Mühe gegeben, doch sei die Aufführung nicht zu einem tieferen Verständnis des Werkes gelangt: „Davon zeugten schon die idyllischen Bühnenbilder, mehr noch die biedermeierlich-bajuwarischen Kostüme"[320]. In Zukunft empfehle sich deshalb die Beratung der französischen Theater durch einen deutschen Bühnenfachmann. Zur Rezeption des Stückes heißt es:

> Dennoch zeigte sich das Publikum, das den riesigen Theaterraum bis auf den letzten Platz füllte, stark ergriffen. [...] So aufschlußreich es sein mag, deutsche Werke durch die französische Brille wiedergegeben zu sehen, erscheint es doch notwendig, den seit Jahrzehnten nicht überwundenen romantisierenden Vorstellungen des Franzosen vom deutschen Wesen entgegenzuwirken[321].

Hier vermittelte also die Inszenierung für den Geschmack des Theaterreferats eine falsche Vorstellung vom sogenannten deutschen Wesen. Offenbar

[318] Ibid. RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, 23. 12. 1940. Ibid. Schlösser an Goebbels, Betr.: Gerhart Hauptmann, 4. 7. 1942.
[319] Ibid. RMVP, Abt.Th., Schlösser an Goebbels, Betr.: 80. Geburtstag Gerhart Hauptmanns, 5. 3. 1942.
[320] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Frank, Tätigkeitsbericht, Paris, den 29. Januar 1943.
[321] Ibid.

entsprach dies aber den Erwartungen der Zuschauer. In seinem Bericht über die genannten Aufführungen der Werke Hauptmanns meinte Knothe zu „Rose Bernd", dieses Stück habe sich in Frankreich bisher nicht durchsetzen können, was aber im Wesentlichen in der verfälschenden Übersetzung begründet gewesen sei[322]. In einem Artikel der *Pariser Zeitung* zeichnete André Meyer die Geschichte der Rezeption des Stückes in Frankreich nach[323]. „Rose Bernd" war im Theater Porte St. Martin am 20. April 1905 als letztes Werk Hauptmanns in Frankreich aufgeführt worden. Seit dem Mißerfolg dieses Stückes wurde Hauptmann gleichsam von den französischen Bühnen verbannt. Der Autor war dort mit den „Webern" bekannt geworden und „Rose Bernd" beendete schließlich eine erfolgreiche Serie der Aufführung seiner Werke. Die zeitgenössische Presse führte den Mißerfolg des Stückes unter anderem auf die Übersetzung Thorels zurück, der bereits die „Weber", „Hanneles Himmelfahrt" und „Fuhrmann Henschel" übersetzt hatte. Allerdings war die französische Übersetzung des schlesischen Dialektes der „Rose Bernd" problematisch, was jedem einleuchten wird, der heutzutage den Text dieses Schauspiels zur Hand nimmt[324]. Thorel verwandelte die schlichte Sprache der Personen in bäuerliche Redewendungen. So übersetzte er beispielsweise Sätze wie „Gottes Wege sind wunderbar" mit „Le bon dieu sais ce qu'il veut"[325]. Außerdem änderte er den Schlußakt des Dramas, damit das Ende weniger traurig wirkte. In der Originalfassung redet Rose zuletzt bitter und starrköpfig davon, daß sie ihr Kind erwürgt hat, damit es nicht den gleichen Lebensweg wie die Mutter gehen muß. Ihr Verbrechen bereut sie nicht. Über das Kind sagt sie: „'s sullde ni laba! Ich wullte's ni!!"[326]. In Wien war das Stück aufgrund dieses Ausgangs auf Wunsch klerikaler Kreise nach sechs Aufführungen verboten worden. In der französischen Fassung von Thorel war Rose zwar immer noch ein Opfer des Schicksals, doch keine Aufrührerin mehr, sondern eine reuige Sünderin. Im Schlußakt des Stückes sagt die französische Rose nicht, sie habe ihr Kind nie haben wollen, sondern verkündet: „Wir haben noch ein ganzes Leben vor uns, zum Arbeiten, zum ehrlich sein und zum Wiedergutmachen und das will ich tun"[327].

Anläßlich der Wiederaufnahme des Stückes im Jahre 1943 hatte Intendant Aldebert beschlossen, den letzten Akt neu bearbeiten lassen, doch lehnten sämtliche Übersetzer ab, weil ihnen diese Aufgabe als zu schwierig erschien.

322 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, Durchdruck als Konzept, Betr.: Aufführung Hauptmannscher Werke in Frankreich anläßlich des 80. Geburtstages des Dichters, 11. 2. 1943.
323 Ibid. André MEYER, übers. von Ilse Backhoff, „Rose Bernd" in Paris, Erste Hauptmann-Aufführung nach 38 Jahren, in: Pariser Zeitung, 23. 1. 1943.
324 Gerhart HAUPTMANN, Rose Bernd, Schauspiel, Berlin 1996.
325 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, André MEYER, übers. von Ilse Backhoff, „Rose Bernd" in Paris, Erste Hauptmann-Aufführung nach 38 Jahren, in: Pariser Zeitung, 23. 1. 1943.
326 HAUPTMANN, Rose Bernd, S. 96.
327 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, André MEYER, übers. von Ilse Backhoff, „Rose Bernd" in Paris, Erste Hauptmann-Aufführung nach 38 Jahren, in: Pariser Zeitung, 23. 1. 1943.

Aldebert entschied sich schließlich, die Fassung Thorels beizubehalten, strich aber die Passagen, die dem Original Hauptmanns zu sehr widersprachen. In dieser neuen Variante sank Rose im Schlußakt nun weder fluchend zusammen noch bekundete sie Reue. Intendant Aldebert ließ sie mit einem einfachen Seufzer auf den Lippen sterben, weil er die Schlußtiraden Roses im Original des Autors für wenig zeitgemäß hielt. Nach Ansicht des Kritikers Meyer entsprach diese Variante nicht den eigentlichen Absichten des Autors. Hauptmann habe die unabänderliche Einsamkeit Roses zeigen wollen, die nur durch eine leidenschaftliche Liebe hätte gerettet werden können. In der Fassung Aldeberts würden jedoch die letzten Augenblicke Roses „durch Mitleid gelindert"[328]. Auch Knothe berichtete an das AA, durch den immer noch milden Ausgang des Stückes, werde die französischen Inszenierung der Intention des Autors nicht gerecht. Allerdings hätten die Aufführungen lebhaften Zuspruch beim französischen Publikum gefunden, der von Vorstellung zu Vorstellung angestiegen sei[329]. Verärgert war Knothe insbesondere über eine kritische Besprechung der Aufführung, die wie im Falle des „Iphigenien"-Gastspiels ausgerechnet wieder aus der Feder Albert Buesches von der *Pariser Zeitung* stammte. Der Artikel trug den bezeichnenden Titel „Grenzen des Verstehens"[330] und setzte sich grundsätzlich mit der Gefahr und Notwendigkeit auseinander, daß deutsche Werke auf französischen Bühnen eine Art Umschmelzung in Richtung auf die „spezifisch französische Empfindungswelt"[331] erführen. Knothe war zwar der Ansicht, daß diese Kritik zweifellos richtig sei, hielt derartige Ausführungen jedoch kulturpolitisch eher für unangebracht[332]. Tatsächlich liest sich die Besprechung Buesches wie eine Satire auf das ernste Schauspiel Hauptmanns. Der Kritiker war der Ansicht, deutsche Zuschauer hätten diese Aufführung nicht ohne eine gewisse Verwirrung verlassen können:

> Die weite schlesische Landschaft war in den engen Rahmen von naturalistischer Kulisse und Hängesoffitte gezwängt. Die Innenräume mit ihrem romantischen Dekorationssinn schienen eher für ein Singspiel geschaffen. Die Leute waren in lustige Bauerntrachten gekleidet, in denen das Tirolerische vorherrschte: Stutzen, nackte Knie und hohe spitze Filzhüte. Der am Leben kranke Flamm war mit gekräuseltem Spitzbart ein besorgter Familienvater auf Abwegen, was ihm bei passender Gelegenheit vom Publikum auch durch Lachen quittiert wurde. Der kraftstrotzende Streckmann zeigte sich als ein eitler, im Grunde schwächlicher Dorf Don Juan. Rose blieb irgendein Dorfmädchen

[328] Ibid.
[329] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, Durchdruck als Konzept, Betr.: Aufführung Hauptmannscher Werke in Frankreich anläßlich des 80. Geburtstages des Dichters, 11. 2. 1943.
[330] Ibid. Dr. Albert BUESCHE, Grenzen des Verstehens, Gerhard Hauptmanns „Rose Bernd" auf Französisch, in: Pariser Zeitung, 26. 1. 1943.
[331] Ibid.
[332] Ibid. Knothe an AA, Durchdruck als Konzept, Betr.: Aufführung Hauptmannscher Werke in Frankreich anläßlich des 80. Geburtstages des Dichters, 11. 2. 1943.

ohne dramatisches Gewicht und der Akzent verschob sich von ihr auf das Ehepaar Flamm[333].

Aus der Tragödie Hauptmanns sei eine Art dörfliches Sittenbild geworden, rührend und mit moralischer Belehrung. Buesche bescheinigte der französischen Inszenierung trotzdem viel guten Willen und Einfühlungsvermögen. Obgleich dieses Werk Hauptmanns nämlich der „französischen Eigenart" große Schwierigkeiten bereite und ihr zuwiderlaufe, sei die französische Inszenierung bemüht gewesen, das Stück umzuschmelzen. Seiner Ansicht nach zeigten solche Aufführungen die Grenzen des Verstehens zwischen Deutschen und Franzosen. „Diese Aufführung verschaffte uns das seltene Erlebnis der Spiegelung einer deutschen Dichtung in französischem Wesen. Handgreiflich und in Gestalten von Fleisch und Blut vollzog sich eine deutsch-französische Begegnung"[334]. Verständnis bedeute nicht Übereinstimmung, sondern Erkennen der Grenzen. Buesche hielt es für vollkommen natürlich, daß beispielsweise Racine die deutschen Zuschauer befremde. Demgemäß dürfe man auch dem französischen Theater nicht seine Einfühlungskraft absprechen, wenn ein deutsches Drama auf französischen Bühnen nicht so aussehe wie auf deutschen. Die Grenzen des Verstehens seien gerade fruchtbar für den Kontakt beider Völker, weswegen man sich offen zu diesen Grenzen bekennen sollte. In der Wiederholung dieser fruchtbaren Begegnungen liege „ein gutes Stück kommenden Europäertums"[335]. Buesche geht in seiner Argumentation von den Vorstellungen der sogenannten Kulturkunde bzw. der Frankreichkunde der zwanziger und dreißiger Jahre aus; demnach waren dem gegenseitigen Verstehen verschiedener Völker Grenzen gesetzt. Er schließt dabei den Glauben an eine übernationale Welt sowie an eine universalistische Kultur aus. Das deutsche und französische Volk besitzen nach dieser Vorstellung eine jeweils eigene, spezifische Kultur[336].

Konsequenterweise sind für Buesche französische Inszenierungen deutscher Theaterstücke Begegnungen beider Kulturen und nur möglich, wenn das „deutsche Wesen" in die „französische Wesensart" gleichsam transponiert wird. Demnach wäre es allerdings theoretisch vollkommen unmöglich gewesen, auf Pariser Bühnen sogenannte wesensgetreue Aufführungen deut-

[333] Ibid. Dr. Albert BUESCHE, Grenzen des Verstehens, Gerhard Hauptmanns „Rose Bernd" auf Französisch, in: Pariser Zeitung, 26. 1. 1943.
[334] Ibid.
[335] Ibid.
[336] Die sogenannte Kulturkunde, die sich während der zwanziger und dreißiger Jahre in Deutschland entwickelte, fügte die „Wesenszüge" eines Volkes zu einem Gesamtbild zusammen und reduzierte das jeweilige Volk auf ein spezifisch „deutsches" oder „französisches Wesen". Siehe Michael WERNER, Le prisme franco-allemand: à propos d'une histoire croisée des disciplines littéraires, in: Entre Locarno, S. 303–342. Zur Frankreichkunde siehe Gerhard BOTT, Deutsche Frankreichkunde 1900–1933, 2 Bde., Rheinfelden 1982. Ähnliche Vorstellungen wie die Buesches hat Michels für den Leiter des Deutschen Instituts, Karl Epting, herausgearbeitet, MICHELS, Das Deutsche Institut, S. 22.

scher Theaterstücke zu geben, die den Vorstellungen der deutschen Funktionsträger von einer „spezifisch deutschen" Aufführung entsprochen hätten. Dieses Ziel deutscher Kulturpropaganda wurde jedoch von den deutschen Dienststellen, vor allem vom Theaterreferat der Propaganda Staffel, verfolgt. Mit seinen kritischen Reflexionen stellte Buesche die gedanklichen Grundlagen der hier verfolgten deutschen Kulturpropaganda in Frage, was die Verärgerung Knothes erklärt. Allerdings stimmte Knothe trotzdem mit Buesches Kritik überein. Die deutschen Funktionsträger im besetzten Paris hatten selbst also starke Zweifel an der Wirkung der von ihnen verfolgten Kulturpropaganda. Buesche ging zudem noch einen Schritt weiter: Seiner Ansicht nach war die sogenannte Umschmelzung der deutschen Dichtung durch das „französische Wesen" notwendig, denn er sah darin einen Schritt zum Europäterum der Zukunft. In dieser Vorstellung waren die deutsche und französische Kultur gleichberechtigte Partner, deren Begegnung die Vorstufe zu einem geistigen Europäertum bildete. Mit dem von den Nationalsozialisten verfolgten sogenannten Sieg der deutschen Kultur über die französische waren solche Gedanken nicht vereinbar.

Wohlwollender als die Aufführungen der „Rose Bernd" beurteilte Buesche die Inszenierung von Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" im Théâtre de l'Odéon im Februar 1943. Auch diese Aufführungen waren von deutscher Seite als Beitrag zur Ehrung Hauptmanns zu seinem 80. Geburtstag gedacht. In seiner Kritik bedauerte Buesche, daß diesem realistischen Drama nicht eines der romantischen Dramen und Märchendramen Hauptmanns vorgezogen worden war. Seiner Ansicht nach war der „Fuhrmann Henschel" dem französischen Publikum und den Schauspielern zumindest weitaus zugänglicher als „Rose Bernd", denn: „Alles was die Bezirke der Eifersucht berührt spricht dem Franzosen zum Herzen"[337]. Allerdings ging Buesche auch dieses Mal erneut ausgiebig darauf ein, wie die französische Inszenierung das deutsche Stück interpretiert und somit des „deutschen Wesens" beraubt hatte. Aus Hauptmanns „Drama der Innerlichkeit und Stille"[338] war seiner Ansicht nach ein Intrigenstück geworden, in dem die Hauptpersonen oft Zuflucht zum Schreien genommen hätten. Buesche bewertete die französische Inszenierung eher negativ, doch hätten sich die Schauspieler bemüht, „eine ihnen in manchem wesensfremde Gestalt zu verkörpern"[339]. Zudem hätte sich das Werk Hauptmanns trotz der „Umformung in fremde Sprache und fremden Geist" behauptet. Auch in dieser Aufführung sah er ein Bemühen der Völker umeinander. Das Theaterreferat war ebenfalls mit dem „Fuhrmann Henschel" am Odéon weit zufriedener als vorher mit „Rose Bernd". Frank schrieb im Februar, das Odéon habe mit dieser Aufführung einen bedeutsamen Triumph errungen: „Die Inszenierung ist sogar nach deutschem Maß-

[337] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, Dr. Albert BUESCHE, Hauptmann im Odéon, Zu der französischen Aufführung des „Fuhrmann Henschel", in: Pariser Zeitung, 15. 2. 1943.
[338] Ibid.
[339] Ibid.

stab als außergewöhnlich gut zu bezeichnen. Es scheint, daß dieser Erfolg die Franzosen deutschen Stücken gegenüber etwas gefügiger macht"[340]. Ebenso notierte Knothe von der Deutschen Botschaft, die Inszenierung sei ein Erfolg[341]. Offenbar waren also nach Ansicht der deutschen Funktionsträger einige der deutschen Stücke dem sogenannten französischen Wesen näher als andere, was ihre Aufführung auf französischen Bühnen erleichterte.

Schließlich führte die Comédie-Française im Juni 1943, beinahe ein Jahr nach Hauptmanns 80. Geburtstag, seine „Iphigenie in Delphi" im besetzten Paris auf. Aufgrund der Bedeutung des Theaters war Knothe der Ansicht, die Inszenierung dieses in Frankreich bisher unbekannten Werkes sei als „offizielle französische Hauptmann-Ehrung"[342] anzusehen. Die Comédie-Française hatte allerdings absichtlich immer wieder den Premierentermin verzögert. Bereits im Juli 1942 hatte sich der Intendant Vaudoyer auf Drängen des Theaterreferats bereiterklärt, anläßlich des 80. Geburtstages ein Werk von Hauptmann an der Comédie-Française aufzuführen[343]. Das Theaterreferat schlug ihm mehrere Werke vor. Am 14. August 1942 besprachen Rittmeister von Heyden-Linden, Curt Langenbeck und Pierre du Colombier, der das Werk übersetzen sollte, die Auswahl des Stückes, konnten sich jedoch nicht einigen. Generell wurde beschlossen, noch im Winter ein Stück Hauptmanns an der Comédie-Française aufzuführen[344]. Erst im Oktober 1942 fiel die Wahl auf „Iphigenie in Delphi"[345]. Vaudoyer bat sogar, Breker möge das Bühnenbild zu dieser Aufführung entwerfen, wozu es jedoch niemals kam[346]. Vaudoyer wollte als drittes Werk in seinem Iphigenien-Zyklus eigentlich die „Iphigenie" von Racine aufführen. Als ihm das Theaterreferat jedoch vorschlug, anläßlich von Hauptmanns 80. Geburtstag „Fuhrmann Henschel" aufzuführen, schlug er seinerseits dessen „Iphigenie" vor[347]. Vaudoyer zog dem realistischen Gegenwartsdrama die Mythengestalt der „Iphigenie" vor, die im November 1941 im Berliner Staatstheater uraufgeführt worden war. In der Beurteilung dieses Werkes ist konstatiert worden, Hauptmann habe sich hier in die ferne Mythenwelt geflüchtet; ferner soll es sogar

[340] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 1. 3.–30. 3. 1943.
[341] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, Durchdruck als Konzept, Betr.: Aufführung Hauptmannscher Werke in Frankreich anläßlich des 80. Geburtstages des Dichters, 11. 2. 1943.
[342] Ibid.
[343] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Kurzbericht, 17. 7. 1942.
[344] Ibid. Prop.Abt., Tätigkeitsbericht, 14. 8.–21. 8. 1942, Rittmeister v. Heyden-Linden über eine Besprechung mit Curt Langenbeck und Pierre Colombier am 14. 8. 1942. Es konnte nicht ermittelt werden, weshalb hier Langenbeck, der sich normalerweise nicht in Paris aufhielt, zu Rate gezogen wurde.
[345] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 12. 1942.
[346] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an Breker, 8. 10. 1942; ibid. Piersig, Aufzeichnung für Knothe, Im Nachgang zu dem Bericht vom 26. 8., 7. 10. 1942.
[347] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 12. 1942; JOUBERT, La Comédie-Française, S. 178–182.

Angriffe gegen die nationalsozialistische Herrschaft enthalten haben[348]. In der Folge verzögerte Vaudoyer absichtlich die endgültige Entscheidung für dieses Werk und gab zwischenzeitlich vor „Und Pippa tanzt" aufführen zu wollen[349], bis man sich schließlich doch auf die „Iphigenie" einigte[350]. Knothe notierte später, bei der Auswahl dieses Stückes sei ausschlaggebend gewesen, daß die Comédie-Française damit ein in Frankreich bisher unbekanntes Stück herausbringen würde. Die deutschen Dienststellen hätten jedoch viel Mühe und Beharrlichkeit aufwenden müssen, um Vaudoyer zur Einhaltung seines Versprechens zu bewegen. Als Grund dafür nannte er unter anderem die „politisch reservierte Atmosphäre"[351] dieses Hauses. Letztlich haben sich die französischen Schauspieler jedoch im Laufe der Probenarbeit, so Knothe, doch noch für dieses Schauspiel erwärmen können. Tatsächlich herrschte an der Comédie-Française keineswegs etwa eine freundliche Stimmung gegenüber der Besatzungsmacht. Mehrere Schauspieler der Comédie-Française waren Mitglieder der Résistance[352].

So lassen sich nach der Entscheidung für das Stück in den Berichten des Theaterreferats immer wieder Klagen über Verzögerungen der Vorbereitungen für die Aufführung finden. In einem Bericht vom Dezember 1942 heißt es: „Auch die zögernde Haltung, die in der Frage einer Gerhart-Hauptmann-Aufführung eingenommen wird, ist Beweis für die lustlose Tendenz an der kulturpolitischen Börse"[353]. Die Comédie-Française lasse sich mit den Aufführungen der „Iphigenie" erheblich viel Zeit. Wie andere Pariser Theater verfolgte das Haus eine Hinhaltetaktik in Bezug auf die Aufführung deutscher Werke[354]. Die Comédie-Française verzögerte die Aufführung der „Iphigenie in Delphi" bis Ende Mai 1943. Kurz vor der Premiere erwog Knothe noch, den Dichter persönlich zu dieser französischen Uraufführung einzuladen[355]. Der MBF befürwortete die Einladung Hauptmanns, da jener gesundheitlich alle Veranstaltungen zur Feier seines 80. Geburtstages gut überstanden hatte und einem Besuch in Paris nicht abgeneigt war[356]. Knothe

348 DREWNIAK, Das Theater, S. 191f.; siehe auch MARSH, Le Théâtre, S. 283–285.
349 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Piersig an GK Knothe, 26. 8. 1942.
350 Zu Vaudoyers Verzögerungstaktik siehe JOUBERT, La Comédie-Française, S. 183f.
351 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, 28. 7. 1943 (26?), Betr.: Aufführung der „Iphigenie in Delphi" von Gerhart Hauptmann in der Comédie-Française.
352 JOUBERT, La Comédie-Française, S. 431f.
353 AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 12. 1942.
354 Siehe dazu Ibid. Prop.St., Tätigkeitsbericht, 1. 7.–31. 7. 1942: Im Juli 1942 berichtete das Theaterreferat, Charles Dullin wolle im städtischen Théâtre de la Cité, dem zu Beginn der Okkupation umbenannten Théâtre Sarah Bernard, den „Zerbrochenen Krug" von Kleist spielen. Das Werk werde bereits von Pierre du Colombier übersetzt. Dullin zögerte die Aufführung des Stückes aber so lange hinaus, bis er im Juni 1944 erklärte, er könne es nun aufgrund finanzieller Schwierigkeiten nicht mehr aufführen (Ibid. Prop.Abt., Bericht über den Monat Juni 1944). Die Alliierten waren bereits in der Normandie gelandet.
355 PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, 24. 5. 1943.
356 Ibid. DBP, Piersig, Aufzeichnung für Knothe, 10. 5. 1943.

betonte in seinen Berichten an das AA mehrfach die Wichtigkeit des Besuchs und nannte die Aufführung der „Iphigenie" an dem traditionsreichen Hause der Comédie-Française ein „großes kulturpolitisches Ereignis"[357], das durch die Anwesenheit Hauptmanns an Bedeutung erheblich gewinnen würde. Seiner Ansicht nach mußten die Franzosen dies als besondere Ehrung empfinden. Schließlich teilte jedoch das RMVP mit, der Gesundheitszustand Hauptmanns erlaube keine Reise nach Paris[358]. Es ist denkbar, daß dies nicht allein der Grund für die Absage war. Immerhin war Goebbels, der Paris als Kulturmetropole in Europa durch Berlin ersetzen wollte, generell wenig geneigt, dem französischen Theaterbetrieb eine solche Ehrung durch Hauptmanns Anwesenheit zuteil werden zu lassen.

Kurz vor seiner Versetzung an die Ostfront schrieb Theaterreferent Frank, der bis dahin nur den Proben der „Iphigenie" beigewohnt hatte, sowohl die Übersetzung als auch die Inszenierung ließen erhebliche Anstrengungen erkennen, doch sei der Stil des Werkes „in der üblichen romantisierenden Form"[359] verändert worden. Nach Franks Meinung war die propagandistische Bedeutung der Aufführung aber dennoch stark, weil es aufgrund der politischen Situation immer schwieriger werde, überhaupt deutsche Werke in den französischen Spielplan zu bringen. Goldmann, der wenig später Frank als Theaterreferenten ersetzte, schrieb in seinem Bericht, die „Iphigenie" sei Anfang Juni mit reichlicher Verspätung „nach der Überwindung unzähliger Schwierigkeiten und undurchsichtiger Intrigen in der Comédie-Française"[360] aufgeführt worden. Die Vorführungen seien jedoch ein Erfolg. Diese Beurteilung Goldmanns dürfte stark übertrieben sein, wenn man bedenkt, daß das Werk vor der Sommerpause ganze acht Vorstellungen erlebte und in der neuen Spielzeit (1943/44) im Oktober nur für drei Vorstellungen wieder aufgenommen wurde. Es wurde abgesetzt, weil das Publikum kein Interesse an der Aufführung gezeigt hatte, obwohl die Kritiken in der Pariser Presse positiv gewesen waren[361]. Knothe lobte besonders die schauspielerischen Leistungen Mary Marquets als Iphigenie. Er meinte zwar, das Pathos der Übersetzung Pierre du Colombiers habe die Leidenschaftlichkeit der Sprache Hauptmanns nur erahnen lassen, doch beurteilte er die Regie Pierre Bertins als geschickt und einfühlsam[362].

Wie erfolglos und geradezu ruinös sich die Aufführungen deutscher Werke im besetzten Paris gestalten konnten, zeigt das Beispiel von Friedrich For-

[357] Ibid. DBP, Knothe an AA, Fernschreiben, Eilt, Betr.: Einladung Gerhart Hauptmann zur französischen Erstaufführung „Iphigenie in Delphi", 12. 5. 1943.
[358] Ibid. AA an DBP, Betr.: Einladung von Gerhart Hautmann zur frz. Erstaufführung „Iphigenie in Delphi", 1. 7. 1943.
[359] AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 26. 5. 1943.
[360] Ibid. Tätigkeitsbericht, 30. 6. 1943.
[361] JOUBERT, La Comédie-Française, S. 186; MARSH, Le Théâtre, S. 325.
[362] PA-AA, 1142, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, 28. 7. 1943, Betr.: Aufführung der „Iphigenie in Delphi" von Gerhart Hauptmann in der Comédie-Française.

sters „Robinson soll nicht sterben" in der beschlagnahmten Comédie des Champs-Elysées im September 1943. Vorher hatte das Theaterreferat dieses Haus an eine junge Schauspielertruppe, das Théâtre d'Essai, vermietet. Deren Aufführungen war jedoch nur wenig Erfolg beschieden. Daraufhin sollte die Comédie des Champs-Elysées für jeweils drei Monate an andere Theatertruppen vermietet werden, wobei das Theaterreferat Einfluß im Sinne der Aufführung deutscher Stücke ausüben wollte[363]. Diese Bühne sollte kollaborationswilligen französischen Theatertruppen zur Verfügung stehen. Schließlich hatte das Referat den französischen Regisseur Marist für die Aufführung des Werkes von Forster interessieren können[364]. Allerdings erwies sich auch diese Maßnahme keineswegs als erfolgreich. Der Regisseur des „Robinson" führte zwar ein deutsches Stück auf, doch verband er damit auch eine finanzielle Unterstützung der deutschen Dienststellen, die er zum Teil erreichte, indem er sie gegeneinander ausspielte. Zunächst einmal stellte ihm das Theaterreferat die Bühne für drei Monate zur Verfügung, was nach Ansicht des Referenten etwa einer Subvention von 100 000 Francs entsprach. Unabhängig davon bemühte sich Marist auch beim Deutschen Institut um finanzielle Unterstützung. Epting vermittelte ihm mehrere Zuschüsse der Botschaft, obgleich das Theaterreferat und Knothe dagegen plädierten. Sie befürchteten, es könne der Eindruck entstehen, die Aufführung deutscher Stücke habe automatisch die finanzielle Unterstützung der Besatzungsmacht zur Folge[365]. Um seine Inszenierung auf Theatereinstudierungen im Reich abzustimmen, entschloß sich Marist, mehrere Aufführungen in Deutschland zu besuchen[366]. Als er bei der Botschaft darum bat, in rund zehn deutsche Städte reisen zu dürfen, genehmigte ihm diese drei bis fünf Städte. Erst danach erfuhr die Botschaft, daß Theaterreferat und RMVP diese Reise bereits seit längerem planten, jedoch Marists Bitte um einen Reisekostenzuschuß abgelehnt hatten[367]. Im August 1943 fuhr er nach Deutschland und traf dort Friedrich Forster, Richard Strauß und Franz Lehár[368]. Während die Aufführungen der „Rose Bernd" nicht den Vorstellungen des Theaterreferats entsprochen hatten, aber offenbar beim Publikum relativ erfolgreich gewesen waren, war dies im Falle der Aufführung des „Robinson" genau umgekehrt. Die Inszenierung entsprach den Vorstellungen des Referats, fand aber nicht das Gefallen des französischen Publikums. So meinte der Theaterreferent zur Premiere des Stückes am 17. September 1943.

363 AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Bericht über den Monat Februar 1943.
364 PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Piersig, Aufzeichnung für Knothe, Betr.: Theater Marist, Aufführung Robinson soll nicht sterben, 4. 9. 1943.
365 Ibid.
366 AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 24. 7. 1943.
367 PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Piersig, Aufzeichnung für Knothe, Betr.: Theater Marist, Aufführung Robinson soll nicht sterben, 4. 9. 1943.
368 AN, AJ40 1001–7, Prop.Abt., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 30. 8. 1943.

Der Führer der Kinderschar und das junge Mädchen waren fast „deutsch" in ihrer jugendlichen Frische und Anständigkeit. Sie brachten die lebensbejahende Einfalt und Reinheit des Stückes gut zum Ausdruck und unterschieden sich weit von der üblichen Verdorbenheit Pariser Boulevardschauspieler. Die französische Pressekritik hat das anerkannt. Doch scheint dieser Mangel an Pfeffer auch der Grund für den zunächst schwachen Besuch zu sein[369].

Die schlechte Aufnahme durch das Publikum änderte sich auch in der Folge nur wenig, obgleich Goldmann im Oktober von schwach ansteigenden Besucherzahlen berichtete[370]. Das sogenannte deutsche Wesen in nationalsozialistischem Sinne voll angeblicher Frische und Anstand kam also nicht sehr gut beim Pariser Publikum an. Da der Theaterreferent sogar selbst von einem „Mangel an Pfeffer" spricht, klingt hier an, daß auch er diese Inszenierung nicht besonders interessant gefunden haben kann. Zudem bemängelte die Botschaft, in den Pressekritiken werde kaum oder gar nicht darauf eingegangen, daß es sich bei dem Stück um ein deutsches Werk handele. Die Zeitungen nannten den Autor fast ausschließlich nur mit dem Nachnamen, so daß der Leser annehmen konnte, es handele sich bei Forster um einen Engländer. Schließlich, so die Botschaft behandelte das Stück einen englischen Stoff, weswegen es für den Zuschauer nicht leicht wäre, „die durch die künstlerische Formung gegebenen deutschen kulturpropagandistischen Ausstrahlungen"[371] zu erkennen. Die Einnahmen der Aufführungen deckten bei weitem nicht die Ausgaben, nicht nur wegen des schlechten Besuchs, sondern auch aufgrund der hohen Kosten. Deswegen versuchte der Regisseur mehrfach bei den unterschiedlichen Dienststellen zusätzliche finanzielle Unterstützung zu erhalten[372]. So wurden von Mai bis Oktober 1943 an die Theatergruppe Marist von der Botschaft insgesamt 715000 Francs gezahlt[373]. Unabhängig davon hatte der Regisseur für seine Produktion 40000 Francs vom französischen Secrétariat des Beaux-Arts erhalten[374]. Zudem hatte er sogar eigenen Besitz verkauft, um die Theaterproduktion selbst mit 800000 Francs zu finanzieren[375]. Am 21. November 1943 wurde das Stück schließlich vom Spielplan abgesetzt[376]. Die Aufführungen von „Robinson soll nicht sterben" waren also ein finanzieller und kulturpropagandistischer Mißerfolg, während sie aber den Vorstellungen des Theaterreferats von einer sogenannten typisch deutschen Inszenierung entsprachen.

369 Ibid. Tätigkeitsbericht, 29. 9. 1943.
370 Ibid. Tätigkeitsbericht über den Monat Oktober 1943.
371 PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Piersig, Aufzeichnung für Knothe, 29. 9. 1943.
372 Ibid.
373 PA-AA, 1215 Kult 12 Nr. 2, DBP, Kasse, Herrn Gesandtschaftsrat Dr. Hofmann, u. Dr. von Kutzschenbach, 8. 3. 1944; siehe auch ibid. Piersig, Aufzeichnung, 6. 10. 1943; ibid. Knothe, Herrn Generalkonsul Gerlach, Aufzeichnung, 6. 10. 1943.
374 F21/5273–1, Ministère de l'Éducation nationale, Secrétariat des Beaux-Arts, Subventions accordées à des théâtres parisiens, 1940–1944
375 PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Piersig, Aufzeichnung, 6. 10. 1943.
376 Ibid. DBP, Piersig, Herrn Gesandtschaftsrat Dr. Hofmann, über Dr. von Kutzschenbach, Aufzeichnung, 29. 3. 1944.

Die Vorstellungen von deutscher Kulturpropaganda waren auch in Bezug auf die Aufführung von deutschen Theaterstücken, die an französischen Bühnen inszeniert wurden, keineswegs deutlich umrissen. Vielmehr waren sie zum Teil widersprüchlich und schwer miteinander zu vereinbaren. Grundsätzlich wollten die deutschen Dienststellen und ihre Vorgesetzten in Berlin der französischen Bevölkerung eine angeblich höherstehende deutsche Kultur vermitteln, die durchdrungen sei vom sogenannten deutschen Wesen. Insbesondere das RMVP hätte idealerweise sogar gerne zeitgenössische Werke – also Autoren mit nationalsozialistischer Tendenz – auf französische Bühnen gebracht. Doch die Pariser Dienststellen versuchten gleichzeitig, den Geschmack des französischen Publikums zu treffen, um auf diese Weise eine positive Resonanz der deutschen Kulturveranstaltungen zu erreichen. Einmal mehr zeigte sich hier die stillschweigende Anerkennung und der Respekt vor der französischen kulturellen Ausstrahlungskraft. Offenbar waren beide Ziele nur schwer miteinander zu vereinbaren, wie die Ausführungen zu Erfolgen und Mißerfolgen der an Pariser Bühnen inszenierten deutschen Stücke deutlich gemacht haben. Entsprach eine Aufführung den Vorstellungen der deutschen Funktionsträger, so kam sie beim Publikum wie im Falle von Forsters „Robinson soll nicht sterben" nicht an. Die Resonanz des Publikums schien jedoch zumindest positiver zu sein, wenn die Inszenierung das Stück so sehr änderte, daß es in den Augen des deutschen Theaterreferenten kaum noch dem ursprünglichen Werk entsprach. Es schien durch eine „französische Perspektive", der romantisierende Vorstellungen vom „deutschen Wesen" zugrunde lagen, gewandelt zu sein. Nach Ansicht der deutschen Funktionsträger war die deutsche Dichtung durch die französische Mentalität verändert worden. So entsprach etwa die Inszenierung der „Rose Bernd" französischen Vorstellungen von deutscher biedermeierlich-bajuvarischer Lebensart.

Deutsche Kulturpropaganda im besetzten Paris, verstanden als planmäßige Herausstellung der deutschen Kultur implizierte, daß es tatsächlich eine deutsche Kultur, durchdrungen vom „deutschen Wesen", gab; wechselseitige Beeinflussung der Kulturen verschiedener Länder sowie eine Internationalisierung der Kultur hatten in dieser Vorstellung keinen Raum. Dementsprechend mußte es auch eine spezifisch französische Kultur, einen Ausdruck der rein „französischen Wesensart" geben. Wie sie nun die in ihrer eigenen Kultur verhafteten Franzosen von dem angeblich so hohen Wert der deutschen Kultur überzeugen sollten, war offenbar auch den mit dieser Aufgabe befaßten deutschen Dienststellen letztlich ein Rätsel. Besonders widersprüchlich waren auch die inhaltlichen Vorstellungen von dem, was genau die Dienststellen in Paris als „deutsche Kultur" vermitteln wollten. Es sei nur darauf hingewiesen, daß ein Großteil der an französischen Bühnen inszenierten Werke von Hauptmann stammte, weil für die deutschen Dienststellen sein 80. Geburtstag ein willkommener Anlaß war, die Inszenierung deutscher Stücke gegen die Widerstände der französischen Theaterdirektoren durchzu-

setzen. Tatsächlich war dieser Autor aber im Reich nicht unumstritten, weil seine Stücke aus nationalsozialistischer Sicht als zu depressiv empfunden wurden. Waren Stücke wie „Rose Bernd" und „Fuhrmann Henschel" von diesem Standpunkt aus etwa dazu geeignet das „neue Deutschland" in Frankreich zu repräsentieren? Goebbels dürfte dies sicherlich verneint haben. Unter diesen inhaltlichen Gesichtspunkten sind also die kulturpropagandistischen Bemühungen der Besatzungsmacht im Bereich des Theaters – gemessen an ihren Zielen – als mißlungen anzusehen.

Die Auswahl der Stücke und damit der Inhalte deutscher Kulturpropaganda, die Initiativen zu Gastspielen, deren Durchführung und propagandistische Begleitung – all diese Aspekte lassen keine planmäßige, inhaltlich auch nur annähernd klar definierte Politik deutscher Kulturpropaganda erkennen. Deutsche Gastspiele und Aufführungen deutscher Theaterstücke waren von vielfältigen Bedingungen und Umständen beeinflußt. Einer der wichtigsten Faktoren war der Konkurrenzkampf der deutschen Dienststellen, der zu einer treibenden Kraft für die Aktivitäten deutscher Kulturpropaganda wurde. Für die im besetzten Paris durchgeführten Gastspiele waren in erstaunlichem Maße auch die Initiativen von Intendanten deutscher Theater und Opernhäuser verantwortlich. Diese nutzten die Situation der Besatzung, die Kulturpolitik der Besatzungsmacht, um endlich einmal in der Kulturmetropole Paris gastieren zu können und verneigten sich damit vor der Ausstrahlungskraft dieser Stadt und der französischen Kultur. Sogar aus den offiziellen Berichten der deutschen Dienststellen, die tendenziell ein eher positiv gefärbtes Bild von Aktivitäten deutscher Kulturpropaganda vermittelten, geht hervor, wie problematisch es war, mit den Aufführungen deutscher Werke auf Pariser Bühnen keine offensichtlichen Mißerfolge zu erzielen.

1.4. Künstler im Dienste deutscher Kulturpropaganda – Ein Exkurs

Die Erfolge oder Mißerfolge deutscher Theatergastspiele und Spielfilme hingen im besetzten Frankreich unter anderem davon ab, ob die mitwirkenden deutschen Schauspieler in Frankreich bereits bekannt waren. Den Stars kam sowohl im Reich als auch im Ausland eine propagandistische Bedeutung zu[377]. In ähnlicher Weise nutzten die deutschen Dienststellen im besetzten Paris auch die Kontakte zu bekannten französischen Künstlern, die stets zu den Empfängen der Deutschen Botschaft und des Deutschen Instituts eingeladen waren, für die Ziele der deutschen Kulturpolitik. Die deutschen Theatergastspiele wurden von ihren Veranstaltern als Ereignisse eines vorgeblich gegenseitigen deutsch-französischen Kulturaustauschs gefeiert. Insbesondere das Beispiel der Pariser Aufführungen des Schillertheaters mit Heinrich George macht deutlich, wie die Besatzungsmacht Kontakte und Begegnun-

[377] Siehe beispielsweise KREIMEIER, S. 337–355, das Kapitel: Soldaten der Kunst? Stars der Ufa.

gen deutscher und französischer Künstler für die deutsche Kulturpropaganda instrumentalisierte. George war in Frankreich vor allem durch seine Filme bekannt. Im Februar 1941 hoben die Presseberichte im Umfeld des Gastspiels des Schillertheaters mit „Kabale und Liebe" über die Empfänge zu Ehren des Schauspielers ganz besonders die Anwesenheit französischer Künstler sowie anderer bekannter Persönlichkeiten des Theaterlebens hervor. So trug ein Artikel der Pariser Presse den Titel „L'arrivée de Heinrich George, un amical échange d'idées entre artistes français et allemands"[378], eine weitere Überschrift lautete: „Le grand comédien allemand Heinrich George a reçu l'élite artistique à l'Institut allemand"[379]. Die Empfänge und Veranstaltungen, die das umfangreiche Begleitprogramm zum Gastspiel bildeten, waren vor allem auf die Person Georges ausgerichtet[380]. Als George am 22. Februar zunächst ohne sein Ensemble am Pariser Bahnhof eintraf, war die Pariser Presse zugegen. Er wohnte im prestigeträchtigen Hotel Ritz und gab dort am darauffolgenden Morgen den ersten der zahlreichen Presseempfänge während seines Aufenthaltes. Noch an demselben Abend absolvierte er eine Lesung mit Auszügen aus Werken deutscher Schriftsteller und des französischen Autors Victor Hugo. Anwesend waren neben Botschafter Abetz und seiner Frau vorwiegend deutsche Offiziere und die „bekanntesten Persönlichkeiten des französischen Geistes-, Theater- und Wissenschaftslebens"[381]. Das geladene Publikum soll George gefeiert haben. Ein von der Botschaft organisiertes geselliges Beisammensein beendete den Abend. Lesungen waren eigentlich im französischen Literaturbetrieb völlig unüblich, was bei deutschen Dichterlesungen abgesehen von den Sprachschwierigkeiten nicht gerade zu ihrem Erfolg beitrug. Aus diesem Grund schlug sogar Knothe im September 1943 vor, auf deutsche Lesungen solle zukünftig vollständig verzichtet werden, weil sie beim französischen Publikum nicht ankämen[382]. So wird es also den geladenen Gästen, der Werbung des Deutschen Instituts und der Starpersönlichkeit Georges zu verdanken sein, daß die obige Veranstaltung in der Presse ein positives Echo erhielt und sogar in der französischen Wochenschau gezeigt wurde[383]. Am Abend der Lesung traf

[378] Zit. n. CDJC, Le Film, Nr. 10, 1. 3. 1941.
[379] Ibid.
[380] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DIP, Bökenkamp an AA, Betr.: Kult K – Gesamtbericht über die Veranstaltungen anläßlich des Gastspiels des Schiller-Theaters in Paris, 5. 3. 1941.
[381] Unter der Auswahl an deutschen Autoren waren Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, Matthias Claudius, Karl Hans Jacob, Hermann Stehr, Wilhelm Busch, Christian Morgenstern; PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DIP, Bökenkamp an AA, Betr.: Kult K – Gesamtbericht über die Veranstaltungen anläßlich des Gastspiels des Schiller-Theaters in Paris, 5. 3. 1941.
[382] PA-AA, 1144–1, D Kult 1 Nr. 1, DBP, Knothe an AA, 11. 9. 1943.
[383] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DIP, Bökenkamp an AA, Betr.: Kult K – Gesamtbericht über die Veranstaltungen anläßlich des Gastspiels des Schiller-Theaters in Paris, 5. 3. 1941.

auch das Ensemble des Schillertheaters in Paris ein, dessen Ankunft sofort mit einer weiteren Pressekonferenz am Morgen des 24. November flankiert wurde. Mittags veranstaltete die deutsche Filmverleihgesellschaft ACE einen Empfang zu Ehren Georges, zu dem erneut französische Filmschauspieler und speziell die Filmpresse geladen wurden. Abends verfolgte das deutsche Ensemble eine Aufführung von Shakespeares „La nuit des rois" („Was Ihr wollt") an der Comédie-Française. In der Pause wurde im Künstlerfoyer ein Empfang gegeben, bei dem es laut offiziellem Bericht zu einem persönlichen Kontakt zwischen beiden Ensembles gekommen sein soll. Das Deutsche Institut betonte, das Schillertheater sei mit liebenswürdiger Gastfreundschaft empfangen worden und die französischen Künstler hätten den deutschen ihre Künstlerlogen für den Abend der Aufführung von „Kabale und Liebe" gerne zur Verfügung gestellt[384]. Daß die Reaktion der französischen Seite nicht unbedingt so positiv war wie hier beschrieben, geht aus einem Bericht des Theaterreferenten der Propaganda Staffel hervor. Dort heißt es, ein Schauspieler der Comédie-Française habe seine Kollegen gewarnt, sie sollten ihre Sachen aus den Garderoben entfernen, weil sie ansonsten von den deutschen Schauspielern beklaut würden. Angeblich sollen einige seiner Kollegen daraufhin gegen diesen „taktlosen Ausspruch"[385] protestiert haben.

Nach umfangreichen vorbereitenden Veranstaltungen führte das Ensemble des Schillertheaters schließlich am 25. Februar 1941 „Kabale und Liebe" in der ausverkauften Comédie-Française auf. Anwesend waren neben Abetz und seiner Frau auch hohe Offiziere der Wehrmacht. Aus Berlin waren sogar der Stadtpräsident von Steeg sowie der Reichsdramaturg Rainer Schlösser gekommen; auf französischer Seite verfolgten das Gastspiel Fernand de Brinon und andere Persönlichkeiten des französischen Theater- und Geisteslebens, wie es in dem Bericht des Deutschen Instituts heißt. Der Aufführung wohnten fast sämtliche Pariser Theaterdirektoren, zahlreiche Schauspieler und Schriftsteller und beinahe alle Mitglieder, die *sociétaires*, der Comédie-Française bei. Zur Reaktion des Publikums, das angeblich vorwiegend aus Franzosen bestanden haben soll, heißt es: „Der Beifall, teilweise auf offener Szene, war sehr groß"[386]. Freilich schloß sich erneut ein sogenanntes geselliges Beisammensein an. Die Zeitungen lobten die Aufführung, die am darauffolgenden Tag wiederholt wurde und erneut ausverkauft war. Nach dem enormen Aufwand zur Vorbereitung des Gastspiels mag dies kaum verwundern. Auch der Ausverkauf des Hauses verliert an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß es

384 Ibid.

385 AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht für die Zeit vom 19.–25. 2. 1941; zu dem Vorfall siehe auch JOUBERT, La Comédie-Française, S. 166.

386 PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DIP, Bökenkamp an AA, Betr.: Kult K – Gesamtbericht über die Veranstaltungen anläßlich des Gastspiels des Schiller-Theaters in Paris, 5. 3. 1941.

sich nur um zwei Vorstellungen gehandelt hat, zu denen Institut und Botschaft etliche Personen eingeladen hatten[387].

Sogar nach den Vorstellungen des Schillertheaters wurden weiterhin noch Empfänge und Begegnungen mit französischen Künstlern organisiert, die eine Atmosphäre von gleichberechtigtem Kulturaustausch und Freundschaft propagieren sollten. Zu den Begegnungen des Ensembles des Schillertheaters mit dem der Comédie-Française meinte der Theaterreferent des Deutschen Instituts, die hohe Qualität beider Truppen habe die Begegnungen erleichtert und es habe sich ein „herzliches Verhältnis"[388] entwickelt. Am 27. Februar sah das Ensemble des Schillertheaters auf Einladung des Theaterdirektors Jacques Hébertot eine Aufführung der „Kameliendame" im Théâtre des Arts. Wiederum trafen sich nach der Vorstellung deutsche und französische Schauspieler zu einem, wie es heißt, freundschaftlichen Beisammensein. Bei einem weiteren Empfang, den Abetz am selben Abend in der Botschaft gab, sollen französische Schauspieler und Intellektuelle ihren deutschen Kollegen angeblich ganz zwanglos begegnet sein. Sogar das Frühstück des darauffolgenden Tages stand wieder unter dem Stern der Propagierung deutsch-französischer Begegnung. Einige Pariser Theaterdirektoren luden Heinrich George, Paul Wegener und Ernst Legal zu einem intimen Frühstück ein, wobei sie noch einmal ihren Beifall für die Aufführungen des Schillertheaters zum Ausdruck gebracht haben sollen. Auch dieses Essen soll angeblich zu einer Vertiefung der Beziehungen zwischen den Künstlern beider Länder beigetragen haben[389]. Am Nachmittag fand sich das deutsche Ensemble bei der Union des Artistes, dem französischen Schauspielerverband, wiederum zu einer angeblich intensiven deutsch-französischen Begegnung ein. Das Deutsche Institut notierte, die französischen Ansprachen hätten gezeigt, daß die französischen Künstler einer Zusammenarbeit im künstlerischen und geistigen Bereich zustimmen würden. Am nächsten Nachmittag besuchte das deutsche Ensemble eine Aufführung von Gustave Flauberts „Madame Bovary" im Théâtre Montparnasse, dessen Direktor Gaston Baty sich persönlich um die deutschen Gäste kümmerte. Danach resümierte das Deutsche Institut:

> Der Erfolg des Gastspiels und aller damit verbundenen Veranstaltungen für eine deutsch-französische Verständigungsarbeit war noch größer als man vorher erwarten konnte. Das Gastspiel war lange Zeit das Tagesgespräch des geistigen Paris und wird noch lange als ein Markstein deutscher Kulturpolitik in Frankreich gelten dürfen[390].

[387] Zudem gab das Ensemble noch am 28. Februar und 1. März zwei von der KDF organisierte Aufführungen vor Wehrmachtsangehörigen im Théâtre des Champs-Elysées.
[388] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP, Epting an AA, 12. 3. 1941, Anlage, Bericht über die Weiterentwicklung des Theaterwinters in Paris, Kaspar Pinette.
[389] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DIP, Bökenkamp an AA, Betr.: Kult K – Gesamtbericht über die Veranstaltungen anläßlich des Gastspiels des Schiller-Theaters in Paris, 5. 3. 1941.
[390] PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DIP, Bökenkamp an AA, Betr.: Kult K – Gesamtbe-

Sicherlich ist diese Einschätzung übertrieben. Mit dem ausgesprochen umfangreichen Rahmenprogramm zu dem Gastspiel, das sich wie ein Marathon für George und sein Ensemble liest, versuchten die Organisatoren die Resonanz in der Presse zu steigern. Die Vielzahl an Veranstaltungen sollte den Erfolg des Gastspieles sichern und die französischen Künstler und Intellektuellen Glauben machen, die Besatzungsmacht sei tatsächlich an einem deutsch-französischen Kulturaustausch interessiert. Das Deutsche Institut benutzte hier das Gastspiel zur Propagierung einer deutsch-französischen Kollaboration. Sowohl die deutschen wie auch die französischen Künstler standen hier gleichermaßen – ob gewollt oder ungewollt – im Dienste deutscher Kulturpropaganda. Die tatsächliche Wirkung dieser Politik auf die französische Seite sei hier jedoch dahingestellt. So war beispielsweise die vielzitierte Freundschaft zu den Künstlern der Comédie-Française sicherlich mehr als übertrieben, denn deren Leitung versuchte in der Folge mehrfach, weitere deutsche Gastspiele an ihrer Bühne abzuwehren. Und die Propaganda Staffel notierte nur wenige Monate später, einige Mitarbeiter dieser Bühne hätten den Plan, im Falle eines weiteren deutschen Gastspiels die Lichtanlagen zu sabotieren[391].

Gastspiel und Begleitveranstaltungen stellten die Person Georges besonders in den Vordergrund, weshalb sich eine Nachbereitung der Veranstaltung – im Sinne deutscher Kulturpropaganda – durch den Schauspieler anbot. George schrieb in Erinnerung an seinen Paris-Aufenthalt einen französischsprachigen Artikel in den *Deutsch-französischen Monatsheften*. In „Visite à Paris" zitiert George allgemein die Pariser Presse, die betont hatte, wie sehr der Besuch des Schilltheaters zu einem deutsch-französischen Kulturaustausch beigetragen habe. George schildert den freundlichen und höflichen Empfang der französischen Schauspieler der Comédie-Française. In Gesprächen sei zum Ausdruck gekommen, daß alle ein gemeinsamer Geist verbinde, der sich in einem Zitat Schillers am besten ausdrücken lasse: „Tout art est voué à la joie, et rendre l'homme heureux est sa mission suprême"[392]! Die Be-

richt über die Veranstaltungen anläßlich des Gastspiels des Schiller-Theaters in Paris, 5. 3. 1941.

391 AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 27. 6. 1941; zur abwehrenden Haltung siehe auch JOUBERT, La Comédie-Française, S. 167. Als das Schillertheater noch in Paris weilte, gab die Comédie-Française zwei literarische Matineen am 21. und 28. Februar 1941. Es wurden Auszüge aus Goethes Faust I und II, in einer Übersetzung von Gérard de Nerval gebracht. Der bekannte Schauspieler Jean Louis Barrault las den Mephisto, Julien Bertheau übernahm die Rolle des Faust und Madeleine Renaud die des Gretchens. Laut Bericht der Botschaft war das Theater zu beiden Terminen voll besetzt, und das Publikum soll angeblich starken Beifall gespendet haben; PA-AA, 1379, Kult 12 Nr. 2, DBP an AA, Betr.: Faustlesungen in der Comédie-Française, 3. 3. 1942. Dennoch gelang es der Führung dieses Theaters in der Folge, eine weitere deutsche Einflußnahme auf die literarischen Matinéen zu verhindern, siehe JOUBERT, La Comédie-Française, S. 315.

392 Heinrich GEORGE, Visite à Paris, in: DFMH 3–4 (1941) S. 107f.

gegnung mit den französischen Kollegen habe die Bereitschaft zur Kollaboration gezeigt, um ein „Europa neuer Ordnung" aufzubauen. Besonders nach dem Gastspiel hätten die französischen Schauspieler dem ganzen Ensemble des Schillertheaters begeistert die Hände geschüttelt. Er habe deutlich ihre Dankbarkeit dafür gespürt, daß die deutsche Theatertruppe nicht als Sieger zu den Besiegten kam, sondern daß das *génie de l'art* der einzige Sieger gewesen sei[393].

Auch im November 1943, als das Schillertheater zum zweiten Mal mit Heinrich George auf Einladung des Deutschen Instituts nach Paris kam, diente George als Zugpferd deutscher Kulturpropaganda. Die Vorankündigungen zu Calderons „Richter von Zalamea" zielten erneut vor allem auf die Person Georges ab. So betonte *Le Petit Parisien*, George sei mit Filmen wie „Maître de Poste", „Le Juif Suss" und „L'Implacable destin" als Filmschauspieler in Frankreich längst bekannt; außerdem bezeichnete er das Gastspiel als Förderung eines *rapprochement spirituel* zwischen Deutschland und Frankreich[394]. Wiederum begleiteten zahlreiche Empfänge das Gastspiel, die den Kulturaustausch zwischen beiden Ländern symbolisieren sollten. Knothe kritisierte dieses Mal jedoch in seinem Bericht, daß die Werbung etwa in der Presse allein auf George als bekanntem Filmkünstler abzielte. Demnach wurde George zu sehr als individueller Künstler gefeiert, während das Ensemble und die allgemeinen Leistungen des deutschen Theaters dahinter zurücktraten. Das deutsche Theater an sich hätte stärker als kultureller Wert präsentiert werden müssen[395]. Hier wird erneut deutlich, wie problematisch die Vorstellungen von deutscher Kulturpropaganda waren. Zum einen spannten die deutschen Dienststellen bekannte Schauspieler wie George für die Zwecke der Kulturpropaganda ein und nutzen damit die individuelle Star-Wirkung. Zum anderen sollten die Schauspieler trotzdem nicht nur als Individuen gefeiert werden, sondern das deutsche Theater in seiner Gesamtheit repräsentieren.

Die Berichte und Pressekritiken zu dem Gastspiel vor französischem Publikum waren wie im Falle der übrigen Gastspiele positiv. Auch hier betonte Knothe die Wirkung Georges. So soll das Publikum vor allem von seiner Darstellungskunst begeistert gewesen sein. Das Gastspiel habe eine Aufnahmebereitschaft der Franzosen für deutsches Schauspiel in Paris deutlich werden lassen, die positive Resonanz beim Publikum sei offensichtlich gewesen[396]. Dies ist angesichts der Tatsache, daß das Gastspiel vor geladenem Pu-

[393] Ibid. S. 108. George erwähnte unter anderem Begegnungen mit Künstlern wie Sacha Guitry und Pierre Renoir sowie den Theaterdirektoren Gaston Baty und Jacques Hébertot.

[394] BN-BA, Le celèbre acteur Heinrich George et la troupe du Schilltertheater de Berlin joueront ce soir à la Comédie-Française, Le Petit Parisien, 3. 11. 1943.

[395] PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, DBP, Knothe an AA, Betr.: Gastspiel des Berliner Schillertheaters am 3. 11. 1943 in Paris, 31. 1. 1944. (auch BAB, 50.01–291)

[396] Ibid.

blikum stattfand, nicht unwahrscheinlich. *Le Petit Parisien* lobte neben Bühnenbild und Inszenierung die Darstellungsweise der Schauspieler. Auch hier betonte die Zeitung, die Zuschauer seien auch dann begeistert gewesen, wenn sie selbst der deutschen Sprache nicht mächtig waren.[397] Der Kritiker Henri-René Lenormand betonte, wie gut solche künstlerischen Leistungen gerade mitten im Krieg für die Völkerverständigung seien:

Il est bon qu'au moment ou des forces de destruction semblent se déchaîner contre l'espèce, de telles croisades soient entreprises. Il est bon que des rapports internationaux et interprofessionnels se renouent entre artistes et que Schiller, Calderon, Molière et Shakespeare voyagent ainsi d'un pays à l'autre[398].

Daß bei der Instrumentalisierung deutscher wie französischer Künstler für die deutsche Kulturpropaganda auch Pannen passieren konnten, zeigt das Beispiel des Schauspielers Harry Baur, dem George ebenfalls während seines Aufenthaltes in Paris begegnete. Während der dreißiger Jahre war Baur als Schauspieler in Frankreich mit George verglichen worden. Die Freundschaft zwischen George und Baur wurde nun in der Presse besonders betont. Fotos zeigten beide Arm in Arm, was das Mißfallen des Theaterreferats erregte, da Baur, wie bereits ausgeführt wurde, in Verdacht stand, jüdischer Herkunft zu sein. Das Referat verbot daraufhin die Veröffentlichung weiterer Aufnahmen, die eine „Verbrüderung"[399] beider Schauspieler zeigten.

Die Besatzungsmacht nutzte also grundsätzlich den Besuch der deutschen Schauspieler in Paris, um deutsch-französische Begegnungen von Künstlern zu inszenieren. So wurde der Anschein eines Kulturaustauschs und einer Kollaboration beider Länder erweckt. Diesen Eindruck versuchten die deutschen Dienststellen nicht nur durch Empfänge, sondern auch über Reisen französischer Künstler und Intellektueller nach Deutschland zu vermitteln. Ende 1941 fuhren beispielsweise französische Musiker zur Mozartwoche nach Wien, um den 150. Todestag des Komponisten zu feiern. Drieu La Rochelle, Ramon Fernandez, André Fraigneau, Robert Brasillach, Jacques Chardonne und Marcel Jouhandeau verbrachten im Oktober 1941 drei Wochen in Deutschland. Anlaß für diese Reise war der sogenannte europäische Schriftstellerkongreß in Weimar. Im Januar 1942 begaben sich französische Maler nach Berlin. Verschiedene Sänger, darunter Maurice Chevalier, Edith

[397] PA-AA, 1215, Kult 12 Nr. 2, Heinrich George et la troupe du Schillertheater de Berlin ont emporté un triomphe à la Comédie-Française, in: Le Petit Parisien, 4. 11. 1943; die Zeitung schrieb weiter: „De telles beautés sont rares au théâtre, et ceux qui ont eu le privilège d'assister, hier soir, à la représentation de l'Alcade de Zalamea emporteront le souvenir d'un spectacle dont la perfection et la qualité attestent l'exceptionnel éclat du théâtre en Allemagne, en dépit de la guerre terrible que la nation mène en Europe" (Ibid.).

[398] BN-BA, H.-R. LENORMAND, L'Alcade de Zalamea et le Schiller-Theater, in: Panorama, 11. 11. 1943.

[399] AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., Tätigkeitsbericht, 27. 2.–4. 3. 1941. Zu dem Fall der Anschuldigungen und der Verhaftung von Harry Baur durch die Sipo-SD siehe Kapitel II. 2.2. dieser Arbeit.

Piaf, Charles Trenet, Jane Sourza, Fréhel und Lys Gauty fuhren nach Deutschland, um Vorstellungen für französische Kriegsgefangene oder Arbeiter zu geben. Serge Lifar, ein bekannter Tänzer und Choreograph, reiste 1942 drei Mal nach Deutschland[400]. Presseberichte zu diesen Reisen dienten häufig der Propagierung eines positiven Bildes des nationalsozialistischen Deutschland.

Auf Goebbels Initiative wurde seit dem Sommer 1941 auch eine Reise französischer Filmschaffender und Theaterschauspieler nach Deutschland geplant und organisiert. Im Juli 1941 forderte das RMVP bei der Propaganda Abteilung eine Liste mit Schauspielern und Regisseuren an, die für eine solche Reise nach Deutschland in Frage kämen[401]. Wenig später teilte das RMVP Diedrich noch einmal mit, Goebbels lege großen Wert auf diese Liste. Diese Reise sowie ein Empfang der französischen Künstler bei der Reichsregierung müsse möglichst bald verwirklicht werden. Auch könne das Referat Filmautoren und Filmkritiker in die Liste mit einbeziehen[402]. Sowohl die Gruppe Kultur der Propaganda Staffel als auch das Referat Film sandten daraufhin Namenslisten nach Berlin[403]. Im August legte das RMVP den Termin der Reise auf den Herbst des Jahres[404] fest, im Dezember wurde er jedoch auf Veranlassung von Goebbels auf Februar 1942 verschoben. Allerdings gaben etliche Schauspieler an, durch Theaterverpflichtungen nicht zu diesem Termin an der Reise teilnehmen zu können. Außerdem wies das Referat Film darauf hin, daß Sacha Guitry und dessen Frau bereit wären, mitzufahren, doch müsse man in dem Falle aufgrund persönlicher Animositäten mit Absagen der übrigen Filmschauspieler rechnen[405]. Erst am 18. März 1942 fuhren schließlich die Schauspieler Danielle Darrieux, Viviane Romance, Junie Astor, Suzy Delair, Albert Préjean, René Dary, der Filmautor André Legrand und Pierre Heuzé, ein Journalist von *Ciné-Mondial*, nach Berlin, Diedrich war Reiseleiter[406]. Am Abend vor der Abreise hatte Schmidtke zu Ehren der genannten Künstler ein Essen im Ritz gegeben, an dem unter anderem auch Greven von der Continental und Knothe von der Deutschen Botschaft teilnahmen. Der Sonderbericht des Referats über diese Reise besteht zum großen Teil aus einer Liste zahlloser Empfänge und Festessen, die für die Reisegruppe in Deutschland gegeben wurden sowie aus genauen Aufzählungen zu den jeweils anwesenden deutschen bekannten Persönlichkeiten des kulturellen Lebens. Ein Großteil dieser Veranstaltungen wurde durch eine ständige

400 RAGACHE, La Vie quotidienne, S. 156–161.
401 BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 2. 7.–9. 7. 1941.
402 Ibid. Tätigkeitsbericht, 25. 7.–31. 7. 1941.
403 Ibid. Tätigkeitsbericht, 1. 8.–7. 8. 1941; ibid. RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 12. 1941–2. 1. 1942.
404 Ibid. RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 8. 8.–15. 8. 1941.
405 BA-MA, RW35 224, Tätigkeitsbericht, 20. 12. 1941-2. 1. 1942.
406 BA-MA, RW35 225, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 3. 1942. Zu dieser Reise siehe bei THALMANN, S. 209–211.

Berichterstattung sowohl in den deutschen als auch in den französischen Zeitungen begleitet[407].

Nach ihrer Ankunft in Berlin empfing zunächst das AA die Künstler am 19. März 1942 im Auslandspresseclub des Auswärtigen Amtes. Anschließend besichtigten sie die Studios des deutschen Fernsehrundfunks, wo den Gästen die Fortschritte des deutschen Fernsehens erklärt wurden. Abends gab Carl Froelich, der Präsident der Reichsfilmkammer, für die Gruppe einen Empfang. Anwesend waren unter anderem Hippler, Reichsfilmintendant und Leiter der Abteilung Film im RMVP, von Eicke von der Continental, die Schauspielerin Marika Rökk mit Ehemann Georg Jacoby, Henny Porten, Mathias Wiemann, sowie Harry Baur, der zu diesem Zeitpunkt „Symphonie eines Lebens" in Berlin drehte. Am Abend des 20. März besuchte die Reisegruppe die deutsche Uraufführung des von der Continental produzierten Filmes „Premier rendez-vous" (1941) von Henri Decoin mit Danielle Darrieux in deutscher Synchronisation. Der Film war in Deutschland relativ erfolgreich. Diedrich schrieb am 22. März an das Referat Film:

> Melde als stärkste bisherige Eindrücke den Erfolg der Berliner Uraufführung von „Premier rendez-vous". Die Besucher brachen schon bei der Aufführung des Films in spontanen Beifall aus, der sich am Schluß in einem derartigen Applaus kundtat, daß Darrieux mehrfach auf das Drängen des Publikums auf der Bühne erscheinen mußte[408].

Der Sonderbericht über die Reise betonte, der Empfang nach dieser Vorführung habe die französischen Künstler „mit führenden Persönlichkeiten des deutschen Films, mit zahlreichen deutschen Filmschaffenden und Vertretern der deutschen Presse"[409] zusammengeführt. Freilich fehlte bei dem Berlin-Besuch auch nicht eine Besichtigung der Ufa-Studios im nahegelegenen Babelsberg, den die Deutsche Wochenschau filmte. In der Kantine, so wird berichtet, sollen die Künstler unter anderem Brigitte Horney, Lotte Koch, Marina von Dittmar, Karl Ritter und Max Walter Kimmich begegnet sein. Ferner stand auch der Besuch eines größeren Betriebes in Berlin-Reinickendorf auf dem Terminplan. Diedrich schrieb dazu: „Die Filmschaffenden besuchten einen Berliner Betrieb, in dem mehrere 100 französische Arbeiter beschäftigt sind, und wo ein bunter Nachmittag für diese Arbeiter mit französischen Artisten, die z.Zt. in Deutschland vor französischen Arbeitern spielen, veranstaltet wurde"[410]. Die Franzosen sollen die Künstler mit begeisterten Zurufen empfangen haben. Ein französischer Arbeiter des Betriebes soll angeblich seinen Dank an die Künstler mit der Feststellung verbunden haben, die anwesenden französischen Arbeitskräfte wollten eine „nationale und

[407] Die Ausführungen zu der Reise beruhen im wesentlichen auf diesem Sonderbericht: BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Zusammenfassender Bericht über die Reise französischer Filmschaffender nach Deutschland in der Zeit vom 18.–31. 3. 1942.
[408] Ibid. Tätigkeitsbericht, 28. 3. 1942.
[409] Ibid.
[410] Ibid.

soziale Erneuerung Frankreichs"[411]. Diese Besichtigung filmte nicht nur erneut die Wochenschau, sondern es wurden auch Aufnahmen für einen Propagandafilm zur Anwerbung französischer Arbeitskräfte gemacht, der in Vorbereitung war.

Höhepunkt des Aufenthaltes in Berlin war, so der Bericht, ein abendlicher Empfang im Hause von Goebbels. Neben ihm und seiner Frau befanden sich unter den deutschen Gästen wiederum Fritz Hippler und Carl Froelich, der bekannte Schauspieler und Regisseur Wolfgang Liebeneiner, Emil Jannings, Arno Breker, Marika Rökk und Brigitte Horney. Laut Bericht hinterließ die Begegnung mit Goebbels angeblich einen tiefen Eindruck bei den französischen Künstlern. Weiter fuhr die Reisegruppe nach Wien, wo sie ebenfalls zu verschiedenen Anlässen mit weiteren Funktionsträgern und bekannten Schauspielern zusammentraf. Zu nennen wären unter anderem Reichsstatthalter Baldur von Schirach, Richard Strauß, Willi Forst, Heinrich George, Paul Hörbiger und Gustav Ucicky. Ein weiteres Reiseziel war München, wo die Künstler unter anderem das „Braune Haus" und die sogenannten Führerbauten besichtigten. Angeblich sollen die französischen Gäste davon beeindruckt gewesen sein: „Sie, die bis dahin vom Führer gewiß keine rechte Vorstellung hatten, erlebten ihn hier auch als Künstler und großzügigen Förderer aller Künste"[412]. Während eines offiziellen Frühstücks mit Münchner Intendanten und Bühnenleitern am 28. März, zwei Tage vor der Rückreise nach Paris, hielt Albert Préjean eine Tischrede: „Herr Préjean sagte bei der Gelegenheit, daß die französischen Filmschaffenden außerordentlich beeindruckt und ergriffen seien vom Geiste der Begegnung in München, und daß sie nach diesem Erleben als die besten Propagandisten des neuen Deutschland nach Paris zurückkehrten"[413]. In diesem Sinne wurden die gewonnenen Reiseeindrücke nach der Rückkehr der Gruppe in der Pariser Presse verwertet. Am 3. April 1942 veranstaltete die Propaganda Staffel Paris ein Abschlußessen für alle Teilnehmer der Reise; Marika Rökk und Georg Jacoby, die in Paris weilten, waren auch anwesend. Zu dem anschließenden Presseempfang erschienen außer der Presse auch Vertreter von Radio Paris und von der Wochenschau. Eine Woche später schilderte Pierre Heuzé, Hauptschriftleiter von *Ciné Mondial*, seine Eindrücke auf einem weiteren Presseempfang. André Legrand hielt eine Rede mit dem Titel „Die Augen eines französischen Autors sehen Deutschland"[414]. In den Presseberichten kam immer wieder ein besonders positives Bild des nationalsozialistischen Deutschland zum Ausdruck. Der Bericht des Referats Film war sehr positiv gehalten. Eventueller Druck, der auf die Reisegruppe ausgeübt wurde, oder etwaige Unstim-

411 Ibid.
412 BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Zusammenfassender Bericht über die Reise französischer Filmschaffender nach Deutschland in der Zeit vom 18. 3.–31. 3. 1942.
413 Ibid.
414 Ibid. Tätigkeitsbericht, 4. 4.–11. 4. 1942.

migkeiten sind darin verschwiegen worden[415]. So unternahm beispielsweise Danielle Darrieux diese Reise, um ihren in Deutschland inhaftierten Verlobten wiederzusehen. Nach einem dreitägigen Aufenthalt in Berlin weigerte sie sich, weiter mit zu reisen. Im Anschluß an die Rückkehr der Gruppe nach Paris wurde sie deswegen gezwungen, fünfzehn Monate in Megève unter deutscher Beobachtung zu verbringen[416]. Offenbar war Goebbels aber mit dem propagandistischen Ergebnis dieser Reise zufrieden, denn er sprach ausdrücklich den Wunsch aus, „daß die Reisen weiter durchgeführt werden sollen"[417]. In der Folge führte das Referat Film zwar entsprechende Verhandlungen, doch kam es letztendlich zu keiner weiteren Reise von französischen Schauspielern in das nationalsozialistische Deutschland. Ausschlaggebend waren mehrfach terminliche Probleme und schließlich mußten die Vorbereitungen zu einer weiteren Reise im Zuge der Umorganisation der Gruppe Film zur reinen Filmprüfstelle im Sommer 1942 an Knothe von der Deutschen Botschaft abgegeben werden[418].

Nach Ende der Besatzungszeit ist im Zuge der *Épuration* den französischen Künstlern, die Reisen ins Reich unternommen hatten, oft vorgeworfen worden, sie hätten mit den Besatzern kollaboriert. Außerdem wurden etliche Künstler der Kollaboration beschuldigt, weil sie im besetzten Paris auch weiterhin aktiv gewesen waren und sich mit den nationalsozialistischen Besatzern arrangiert hatten[419]. Zur Rechtfertigung dieses Verhaltens ist unter anderem das Argument angeführt worden, sie hätten die französische kulturelle Ausstrahlungskraft erhalten. Ein blühendes Kulturleben hätte den Zuschauern Freude und Ablenkung vermittelt und ihnen die Möglichkeit gegeben, den Alltag der Besatzung zu vergessen. Schließlich hätten auch die Künstler weiterhin ihren Unterhalt verdienen müssen. Außerdem impliziere im allgemeinen das Metier der Schauspieler die Tatsache, daß sie im Licht der Öffentlichkeit stehen, was während der Okkupation notgedrungen auch zu Kontak-

[415] Dies zeigt beispielsweise der Vergleich mit Franks Bericht über die Reise französischer Musiker zur Reichs-Mozartwoche in Wien. Frank war hier Reiseleiter gewesen. Sein Vorgesetzter Lucht kürzte den Bericht dazu um eine mehrere Seiten umfassende Passage, in der auch negative Aspekte der Reise zur Sprache kamen und detailliert Unstimmigkeiten zwischen Angehörigen der Deutschen Botschaft und Frank dargelegt wurden (AN, AJ40 1002–2, Prop. St., Gr.Kult.Th., Bericht über die Reichs-Mozartwoche in Wien, 15. 12. 1941).

[416] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 167. Unter der Androhung von Repressionen gegen ihren Verlobten, hatte Darrieux einen Vertrag für drei Filme mit der Continental abgeschlossen. Abgesehen von „Premier rendez-vous" spielte sie in „Caprices" von Léo Joannon und in „La Fausse maîtresse" von André Cayatte.

[417] BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 4. 4.–11. 4. 1942.

[418] Zu den Vorbereitungen siehe ibid. RW35 226, Prop.Abt., Tätigkeitsberichte, 2. 5.–9. 5. 1942; 15.–23. 5. 1942; 23. 5.–1. 6. 1942; 1. 6.–6. 6. 1942; 3. 7. 1942 und 18. 7.–24. 7. 1942.

[419] Zur *Épuration* von Schauspielern und Regisseuren vor allem im Bereich des Filmes siehe die umfassende Darstellung von BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 191–239, im Anhang S. 393–436. Für den Bereich des Theaters siehe ADDED, Le Théâtre, S. 311–328.

ten mit den Besatzern geführt habe[420]. Inwiefern die französischen Künstler nun kollaborierten, indem sie während der Okkupation an den offiziellen Reisen nach Deutschland – oder an den Pariser Empfängen der Botschaft – teilnahmen, sei hier dahingestellt. In jedem Falle stießen die Besatzer mit ihren Einladungen nicht nur auf Ablehnung; es war durchaus möglich, beispielsweise unter Angabe von Terminschwierigkeiten die Teilnahme an den Reisen abzulehnen. Über die Reisen französischer Künstler nach Deutschland schmückte sich der nationalsozialistische Staat gleichsam mit den französischen Stars und vermittelte damit der Öffentlichkeit den Anschein einer kulturellen Toleranz. Bei ihrer Rückkehr galten die Künstler in der Presse als Zeugen für ein positives Bild des „neuen Deutschland". Ob nun freiwillig oder unfreiwillig – bekannte französische Künstler wurden auf diese Weise Teil der von den Nationalsozialisten verfolgten Kulturpropaganda.

Die zahlreichen Empfänge, die anläßlich der Gastspiele das vielzitierte gesellige Beisammensein von Künstlern beider Länder beinhalteten, sollten den Gastspielen ein umfangreicheres, möglichst positives Echo in der Presse garantieren. Zusätzlich sollten sie der französischen Öffentlichkeit einen deutsch-französischen Kulturaustausch zwischen vorgeblich gleichberechtigten Partnern vorgaukeln. Diese Politik der Deutschen Botschaft und des Deutschen Instituts stand im Kontext der allgemein verfolgten Politik der Kollaboration. Im Falle der Gastspiele verwendeten die Veranstalter viel Energie auf deren Vorbereitung. Abgesehen davon, daß nur die besten Künstler in Paris gastieren durften und im Falle Georges sogar ein Filmstar als propagandistisches Zugpferd dienen konnte, wurde in der Presse stets schon im voraus für die Veranstaltungen geworben. Gastspiele waren begleitet von einem Programm von Empfängen, welche die Veranstaltung als Ereignis des deutsch-französischen Kulturaustauschs gleichsam tarnen sollten. Karten für die wenigen Aufführungen, die zudem in deutscher Sprache waren, gaben die Dienststellen vor allem an die der Botschaft und dem Deutschen Institut nahestehenden Kreise von französischen Künstlern und Intellektuellen. Die kontrollierte und kollaborierende Presse sorgte für ein positives Echo der Gastspiele. Doch auch im Falle der Werbung für die Gastspiele waren die Vorstellungen der deutschen Funktionsträger zum Teil widersprüchlich, wenn sie sich einerseits der Person Georges als Filmstar bedienten, später aber bemängelten, George wäre zu sehr in den Vordergrund gestellt worden und das deutsche Theater in seiner Gesamtheit deswegen nicht als eigener kultureller Wert vermittelt worden. Obgleich bei den Empfängen und Reisen vor allem ein deutsch-französischer Kulturaustausch propagiert wurde, konnte dies jedoch nicht verbergen, daß die Besatzer einen wirklichen Austausch gar nicht wünschten. Besonders deutlich wurde dies in der deutschen Filmpolitik im besetzten Frankreich, die sich weit rigoroser als die

[420] BURRIN, La France, S. 329–361; MICHEL, Paris Allemand, S. 318; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 166–171.

Theaterpolitik an dem langfristigen Ziel der Errichtung einer deutschen „kulturellen Hegemonie" orientierte.

2. Deutsche Filme in Frankreich – Unterhaltung und propagandistischer Filmeinsatz

Es gibt heute viele Länder und viele Völker, die Deutschland überhaupt nur durch den Rundfunk und den Film kennen. Sie sehen keinen Deutschen, jedenfalls keinen Nationalsozialisten. [...] Sie müssen also ihre Rückschlüsse auf Deutschland aus diesen beiden Dokumenten schöpfen. [...] Es mußte hier also eine Konkurrenzsetzung zwischen dem, was die Welt sagt, und dem, was wir sind, stattfinden. Und ich muß konstatieren mit tiefer Befriedigung, wie ich schon sagte, daß unsere deutschen Filmschaffenden dieses Problem nicht nur erkannt, sondern auch gelöst haben[421].

Goebbels sprach diese Worte während einer Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 in Berlin. Demnach sollten deutsche Filme im Ausland zu einem positiveren Bild des „neuen Deutschland" beitragen. Diese generelle Sorge um das Ansehen des nationalsozialistischen Staates im Ausland gehörte zu Goebbels kulturpolitischen Grundsätzen[422]. Weniger in Frankreich, wo deutsche Produktionen vorwiegend in französischer Synchronisation liefen, als vor allem in den besetzten Ostgebieten sollte der deutsche Film zusätzlich zur Verbreitung der deutschen Sprache beitragen. In seiner Rede vor den Filmschaffenden am 28. Februar 1942 in Berlin meinte Goebbels: „Wir können nicht ein Weltreich besitzen, ohne gleichzeitig eine Weltsprache zu besitzen. Die besten Verbreiter der deutschen Sprache aber sind der Rundfunk und der Film. Allein in dieser Beziehung also ist der deutsche Film ein nationalpolitisches Behelfsmittel allererster Klasse"[423]. Trotzdem war der Film nach den Vorstellungen der Nationalsozialisten vor allem ein sogenanntes Erziehungs- und Führungsmittel, das sich an das deutsche Volk richtete. Goebbels hat dies immer wieder betont. In der genannten Rede vor Filmschaffenden hat der Propagandaminister zum Filmeinsatz im Dritten Reich gesagt, der Staat habe ein eminentes Interesse an der Führung des Filmes, der nicht nur ein bloßes Mittel zur Unterhaltung sei, sondern auch ein „nationales Führungsmittel"[424]. Weiter heißt es: „Wobei ich nicht etwa die Auffassung von der Hand weisen wollte, daß der Film selbstverständlich auch zur Unterhaltung da ist, da die Unterhaltung ja besonders in Kriegszeiten einen nationalen Faktor ersten Ranges darstellt"[425].

421 Goebbels Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941 in Berlin, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 479.
422 MATHIEU, Kunstauffassungen, S. 132–134.
423 Rede vor den Filmschaffenden am 28. 2. 1942 in Berlin, zit. n.: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, Dokument 6, S. 488.
424 Ibid.
425 Ibid.

Demnach sollte der deutsche Film im Inland gerade während des Krieges die Bevölkerung unterhalten und außerdem ein Mittel zur gezielten Beeinflussung sein. Die deutsche Filmproduktion rangierte damit zwischen Unterhaltung und Propaganda, wobei die Grenzen hier fließend waren. So konnte beispielsweise eine Filmkomödie im Dritten Reich unterschwellig nationalsozialistische Vorstellungen von Ehe und Mutterschaft propagieren und trotzdem vorwiegend unterhaltsam sein. Es ist also grundsätzlich problematisch, die gesamte deutsche Filmproduktion etwa in Kategorien wie reine Unterhaltungs- oder Propagandafilme einteilen zu wollen. Trotzdem sind Filme wie „Jud Süß" (Veit Harlan, 1940) oder „Ohm Krüger" (Hans Steinhoff, 1941) eindeutig als Propagandafilme einzustufen[426]. Neben propagandistischen Spielfilmen und der Deutschen Wochenschau konnten auch die sogenannten Kulturfilme[427], d.h. die dokumentarischen Kurz- oder Langfilme, propagandistische Inhalte transportieren. In seiner Untersuchung zur nationalsozialistischen Filmpolitik hat beispielsweise Gerd Albrecht das Angebot an Spielfilmen im Dritten Reich, die zwischen 1933 und 1945 uraufgeführt wurden, in vier Gruppen eingeteilt. Er unterscheidet zwischen A-Filmen (Filme aktionsbetonender Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion), E-Filmen (Filme ernster Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion), H-Filmen (Filme heiterer Grundhaltung mit nur latenter politischer Funktion) und P-Filmen (Filme mit manifester politischer Funktion ohne Rücksicht auf ihren sonstigen Inhalt und ihre Grundhaltung). Die deutsche Filmproduktion bestand laut Albrecht aus 47,8 Prozent H-Filmen, 27 Prozent E-Filmen, 14 Prozent P-Filmen und 11 Prozent A-Filmen; zu Beginn des Krieges wurden nur noch 36,1 Prozent H-Filme produziert. Das Jahresangebot in den deutschen Filmtheatern aber zeigte konstant um die 50 Prozent H-Filme an[428]. Selbst diese differenzierte Einteilung Albrechts ist nicht unproblematisch, da beispielsweise die latente politische Funktion ei-

[426] Zu der problematischen Einstufung der Werke, die das Prädikat „staatspolitisch besonders wertvoll" erhielten siehe die Einleitung bei KANZOG, Staatspolitisch besonders wertvoll, S. 13–53; Kanzog bezeichnet vor allem Dokumentarfilme als „unverhüllte Propagandafilme". Zu „unpolitischer Unterhaltung" und Propaganda vor dem Krieg siehe bei KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 320–337.

[427] Zu den Kulturfilmen im Dritten Reich siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 50–56. Er schreibt: „Alle Filme, denen keine Spielhandlung zugrunde liegt, lassen sich, unter Vorbehalten, in die große Familie des Kulturfilms einreihen. Um die Definition des Begriffes ‚Kulturfilm' bemühen sich zahlreiche Theoretiker seit je, aber der endgültige Bescheid blieb weiterhin aus.[...] Kulturfilme sollen, zum großen Teil wenigstens, in einer unterhaltsamen Form belehren. Es gab jedoch nicht wenige Beispiele dafür, daß das Lehrhafte zu stark betont war" (Ibid. S. 50). In den Akten des Referats Film der Propaganda Staffel werden propagandistische Kurzfilme, und auch längere „dokumentarische" Propagandafilme wie „Der ewige Jude", als Kulturfilme bezeichnet. Im folgenden soll der Begriff in diesem Sinne gebraucht werden. Aus praktischen Gründen wird darauf verzichtet, ihn in Anführungszeichen zu setzen.

[428] ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 186.

nes Filmes auch von der Interpretation dieses Werkes durch die Zuschauer abhing.

Der Einsatz von Filmpropaganda war im Ausland grundsätzlich schwieriger als im Inland, da sich die deutsche Filmindustrie mit der Produktion der Filme auf das jeweilige Land hätte einstellen müssen. Was die Spielfilme anbelangt, wurden deswegen nur relativ wenige Propagandafilme ins Ausland exportiert, die dort nicht sehr beliebt waren, wie die Auslandsabteilung des RMVP im März 1943 konstatierte[429]. Im Ausland sollten deutsche Spielfilme vorwiegend unterhalten, möglichst von der angeblich hohen Qualität deutscher Kultur überzeugen und ein positives Bild des nationalsozialistischen Deutschland vermitteln. Auch im besetzten Frankreich sollte das Gros der deutschen Spielfilme unterhalten, Sympathien für Deutschland wecken und die Akzeptanz der allgemeinen Besatzungspolitik steigern. Den Einsatz von offen propagandistischen Spielfilmen, Kulturfilmen und der Deutschen Wochenschau handhabte die Besatzungsmacht relativ vorsichtig; das französische Volk sollte auch keineswegs etwa zu Nationalsozialisten erzogen werden. Propagandafilme sollten nur im Einklang mit der allgemeinen Besatzungspolitik eingesetzt werden. Die Propaganda Abteilung hatte schon zu Beginn der Okkupation durchgesetzt, daß die Betreiber der Filmtheater vor dem Hauptfilm einen französischen oder deutschen Kulturfilm und die Wochenschau zeigen mußten; damit sollte die Filmpropaganda vor allem über die Kulturfilme und die Wochenschau gesichert werden. Die deutsche Filmexportpolitik umfaßte also vor allem Spielfilme, die der Unterhaltung dienen sollten. Wie sahen nun die Grundzüge dieser Politik aus und mit welchen Mitteln wurde sie von den deutschen Dienststellen und Filmverleihfirmen im besetzten Frankreich umgesetzt?

2.1. Deutsche Filmexportpolitik und Unterhaltungsfilme

Die deutsche Filmexportpolitik war während des Krieges neben ökonomischen Interessen vor allem geprägt von dem Ziel der Errichtung einer kulturellen deutschen Hegemonie in Europa. In diesem Sinne sollte der deutsche Film eine führende Position im Ausland gewinnen. Entscheidend waren hierbei freilich die militärischen Siege, die dem Deutschen Reich zu politischer und wirtschaftlicher Macht in den besetzten und annektierten Gebieten verhalfen. Wie wichtig dieser Aspekt war, zeigen die Ausführungen zum Auslandsgeschäft in den Berichten der Ufa. Dort heißt es zu den Geschäftsjahren 1937/38 und 1938/39, das Auslandsgeschäft müsse als wenig befriedigend bezeichnet werden[430]. Für das Geschäftsjahr 1939/40 dagegen wird be-

[429] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943.

[430] BA-KO, R109 I/1046, Geschäftsberichte der Universum-Film Aktiengesellschaft für das Geschäftsjahr 1937/38, S. 10, und Geschäftsbericht für das Geschäftsjahr 1938/39.

tont, im Auslandsgeschäft eröffneten sich nun neue Möglichkeiten, die stete Aufwärtsentwicklung des Unternehmens habe durch die „zusätzlichen Möglichkeiten des großdeutschen Wirtschaftsraumes weitere Fortschritte gemacht“[431]. Der Gesamtumsatz der Ufa belief sich im Geschäftsjahr 1939/40 auf 166 179 000 Reichsmark, während es im Vorjahr nur 142 409 000 Reichsmark gewesen waren. Für das darauffolgende Geschäftsjahr vermerkte die Ufa, in den meisten europäischen Ländern habe der deutsche Film nun eine dominierende Stellung. Der Gesamtumsatz betrug 207 594 000 Reichsmark[432] und 1941/42 stieg er auf 242 082 000 Reichsmark an[433]. Obwohl die Umsätze im Ausland ihren Anteil an dieser Entwicklung hatten, stieg der Gesamtumsatz der Ufa allerdings auch aufgrund der zunehmenden Besucherzahlen im Inland. In der oben erwähnten Rede vom Februar 1942 erläuterte Goebbels, der deutsche Film sei bereits im Inland amortisationsfähig. Weiter sagte er:

> Dazu kommt nun aber eine Basis, die wir außerhalb des Reiches besitzen, und zwar haben wir diese Basis nicht etwa durch den Film selbst errungen, sondern durch die militärischen Erfolge. Ich habe nun nichts unversucht gelassen, eine solche Situation weidlich auszunutzen. Sie können sich vorstellen, daß wir so günstige Verhältnisse, wie wir sie augenblicklich im besetzten Frankreich oder in Belgien oder in den Niederlanden oder im Südosten auffinden, niemals mehr antreffen werden. Auch hier gilt das Wort: Schmiede das Eisen solange es glüht. Im Kriege sind die Eigentumsverhältnisse niemals so ganz genau festzustellen[434].

Goebbels nutzte die Situation des Krieges, um durch Ankäufe oder Beschlagnahmungen von Filmtheaterparks dem deutschen Film einen Absatz in Europa auch über das Ende des Krieges hinaus zu sichern. So wurde der deutsche Film, wie Drewniak schreibt, während des Krieges „zu einem Hauptversorgungsfaktor der europäischen Märkte“[435]. Seit 1939/40 war in Europa der Import von Filmen aus Übersee zurückgegangen und diese Lücke konnte zum Teil durch deutsche Filme gefüllt werden. Bis zum Geschäftsjahr 1943/44 stiegen die Erträge aus dem deutschen Filmexport an. Dieser Trend wurde

[431] Ibid. Geschäftsbericht der Universum-Film Aktiengesellschaft für das Geschäftsjahr 1939/40, S. 7.
[432] Ibid. Geschäftsbericht der Universum-Film Aktiengesellschaft für das Geschäftsjahr 1940/41, S. 3 f.
[433] Ibid. Geschäftsbericht der Universum-Film Aktiengesellschaft für das Geschäftsjahr 1941/42.
[434] Rede vor den Filmschaffenden am 28. 2. 1942 in Berlin, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, Dokument 6, S. 486. Siehe auch Goebbels Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941 in Berlin, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 471: „Diese Konkurrenten sind abgeschüttelt worden, und zwar nicht durch das Verdienst des deutschen Films, sondern durch die militärischen Ereignisse. Deutschland ist heute in der Lage, den gesamten europäischen Kontinent zu beherrschen, und wir sind heute allein dominierend in Europa, die einzigen Filmmacher, die überhaupt ernsthaft in Frage kommen [...]“.
[435] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 692.

durch die sich verändernde Weltkriegslage erst im Sommer 1944 gestoppt[436]. Die Position des deutschen Filmes in Europa war während der Zeit der Okkupation somit relativ stabil. So betonte Goebbels in der genannten Rede:

> Ob wir diese oder jene Gebiete ganz in unseren Besitz nehmen oder wieder zum Teil räumen, ob wir da nur unseren wirtschaftlichen oder finanziellen oder politischen oder militärischen Einfluß spielen lassen, jedenfalls sind unsere privaten Einflüsse wirtschaftlicher Art so gefestigt, daß man sagen kann, der größte Teil Europas ist für uns Absatzgebiet geworden[437].

Die Mittel zur Erreichung dieses Zieles waren in den verschiedenen vom Reich besetzten oder annektierten Gebieten unterschiedlich[438]. In Holland lag beispielsweise durch Beschlagnahmungen und Ankäufe ein Großteil der Filmtheater in den Händen der Besatzungsmacht; offiziell gehörten sie zur Internationalen Tobis-Cinema N.V. in Amsterdam, einer Tochtergesellschaft der holländischen Intertobis. Die Besitzverhältnisse waren so nicht offensichtlich, zumal die Tobis in den Augen der Bevölkerung als holländisches Unternehmen galt[439]. In den besetzten Ostgebieten beschlagnahmte die Militärverwaltung fast vollständig die Filmtheater und Produktionsanlagen der Filmindustrie. Im sogenannten Generalgouvernement für die besetzten polnischen Gebiete waren laut Kreimeier von 123 Filmtheatern 17 allein für Deutsche reserviert, 62 gaben Vorstellungen getrennt für Deutsche und Einheimische und die übrigen 44 dienten „der schnellen Amortisation billigster Unterhaltungsware aus den reichsdeutschen Konzernen"[440], weil dort die einheimische Bevölkerung fast ausschließlich deutsche Produktionen zu sehen bekam.

Anders waren die Verhältnisse in Frankreich, wo deutsche Filme nicht in diesem Umfang durch Beschlagnahmungen und Ankäufe von Filmtheatern durchgesetzt werden konnten. Die deutsche Filmexportpolitik kann hier im Vergleich zu den besetzten Gebieten im Osten als relativ zurückhaltend bezeichnet werden. Die Besatzungsmacht wollte zudem Unruhen und Demonstrationen in französischen Filmtheatern vermeiden. Wenn etwa das Filmangebot auf dem französischen Markt zu hundert Prozent aus deutschen Filmen bestanden hätte, wären ein weitaus geringerer Besuch der Filmtheater oder gar offene Proteste nicht auszuschließen gewesen. Immerhin hatte

[436] Ibid. S. 692–694.

[437] Goebbels Rede vor den Filmschaffenden am 28. 2. 1942 in Berlin, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, Dokument 6, S. 487.

[438] Zur Filmpolitik im besetzten Ausland siehe bei KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 389–398; zur deutschen Exportpolitik in den von Deutschland besetzten oder annektierten Gebieten sowie in Italien siehe die Darstellung von DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 691–812.

[439] BECKER, Film und Herrschaft, S. 220.

[440] KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 393; vgl. DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 720. Demnach gab es im „Generalgouvernement" insgesamt 200 Filmtheater, von denen 25 nur für Deutsche reserviert waren, 62 waren nur für Polen, 59 für Polen und Deutsche, 8 nur für Ukrainer, 37 für Polen und Ukrainer etc.

Frankreich vor dem Kriege im Gegensatz zu den Ländern Osteuropas eine hochentwickelte Filmindustrie besessen. Das Publikum war vorwiegend an die Vorführung französischer und amerikanischer Filme gewöhnt. Kreimeier meint zu der im besetzten Frankreich verfolgten deutschen Filmexportpolitik: „Gegenüber den Ansprüchen des französischen Kinopublikums bestanden begründete, wenn auch uneingestandene Minderwertigkeitskomplexe“[441]. So maßvoll die deutsche Filmexportpolitik in Frankreich auch war, so war sie verglichen mit der im Bereich des Theaters verfolgten Politik weit weniger zurückhaltend.

Im Gegensatz zum Bereich des Theaters waren Beschlagnahmungen und besonders Ankäufe von Filmtheatern und Produktionsstätten durch deutsche Firmen wesentliche Maßnahmen zur Durchsetzung deutscher Kulturpropaganda. Die großen Pariser Erstaufführungstheater waren im Besitz der Greven-Gesellschaften. Goebbels hat im Februar 1942 in seiner Rede vor Filmschaffenden in Berlin gesagt:

> Denn Sie wissen ja, meine Damen und Herren, daß wir im Verlaufe der letzten 2½ Jahre allmählich einen Theaterpark angeschafft haben, der für den Nichtkenner vollkommen unübersehbar ist. Ich kann das in diesem Kreise sagen, daß wir heute in Frankreich die größten Theater haben. Das ist unser Eigentum. Das weiß ja niemand. [...] Wir bauen hier, unsichtbar vor der Öffentlichkeit, einen Filmmarkt in Europa auf, der dann, wenn die entscheidende Stunde nach dem Kriege kommt, die Konkurrenz mit der amerikanischen gut aufnehmen kann[442].

In diesen Filmtheatern liefen die deutschen Filme und die französischen Filme der von Greven geleiteten Continental. Den Vertrieb übernahmen deutsche Verleihfirmen. Seit Beginn des Jahres 1942 wurde generell der Auslandsvertrieb der Tobis, Terra und Bavaria mit dem der Ufa zusammengelegt und von letzterer zentral geführt. In Frankreich und in einigen anderen Ländern blieben jedoch „aufgrund der besonderen Marktverhältnisse“[443] zwei Firmen bestehen, die Ufa/ACE (im folgenden ACE) und die Tobis. Da ein Teil der Filmtheater in deutschen Händen lag, waren die Firmen hier weniger auf die Kooperationsbereitschaft französischer Filmtheaterbesitzer angewiesen. Darüber hinaus übte das Referat Film auch direkten Druck auf die Filmtheaterbesitzer aus. Im April 1941 heißt es beispielsweise: „Die bereits zugelassenen Theater wurden mit Rundschreiben über die Staffeln und Außenstellen auf die Notwendigkeit des Abschlusses deutscher Filme hingewiesen“[444]. Obgleich sich der tatsächliche Druck allein über Aktenmaterial kaum nachvollziehen läßt, findet sich in einem Bericht des Referats von Ende Okober 1941 ein Beleg dafür. Der Gaumont-Konzern hatte den Referatslei-

[441] KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 394.
[442] Goebbels Rede vor Filmschaffenden am 28. 2. 1942 in Berlin, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, Dokument 6, S. 493.
[443] PA-AA, 1125b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943.
[444] BA-MA, RW35 220, Tätigkeitsbericht, 17. 4.–24. 4. 1941.

ter Diedrich darüber informiert, daß im Monat Dezember der deutsche Ufa-Film „Herz der Königin" (Carl Froelich, 1940) mit Zarah Leander – im französischen Titel „Marie Stuart" – in den Filmtheatern Madeleine und Le Colisée des Konzerns laufen würde. Offenbar hatte Gaumont diesen Film mit anti-britischer Tendenz nicht ganz freiwillig in das Programm aufgenommen. Diedrich hatte „gelegentlich dem Präsidenten des Gaumont-Konzerns, Le Duc, gegenüber erwähnt, daß ihm aufgefallen sei, daß in dem Filmtheater Madeleine des Gaumont-Konzerns seit dessen Wiedereröffnung noch kein deutscher Film gelaufen sei"[445]. Nach Verhandlungen von Gaumont und ACE zeigten nun die genannten Filmtheater „Herz der Königin". Weiteren Aufschluß über das Vorgehen der deutschen Dienststellen gibt der Bericht zur Tagung der Filmreferenten der Staffeln am 15. Mai 1942 in Paris. Darin heißt es, die Verleihfirmen sähen das Verhältnis deutscher und französischer Produktionen auf dem Filmmarkt als Erfolg:

> Darüber hinaus darf im Augenblick kein weiterer Druck auf französische Filmtheaterbesitzer, noch mehr deutsche Programme abzuschließen, ausgeübt werden. Im übrigen sind die deutschen Firmen darauf hingewiesen worden, daß im Interesse der Propaganda bei der Vermietung deutscher Filme weniger nach kaufmännischen Gesichtspunkten zu verfahren ist[446].

Die deutschen Filme dürften nicht wie in einigen Gebieten Frankreichs zu teuer vermietet werden. Die Verleihsätze, so der Bericht, sollten unbedingt im Interesse der Erhaltung der Filmtheater auf ein vernünftiges Maß beschränkt sein. Die Ausübung von Druck hatte also ihre Grenzen und die Besatzer strebten zumindest kurzfristig keine völlige Beherrschung des französischen Filmmarktes durch den deutschen Film an. Abgesehen davon, daß die Anzahl der neueren deutschen Produktionen zur vollständigen Versorgung des französischen Marktes nicht ausgereicht hätte[447], befürchtete die Besatzungsmacht ablehnende Reaktionen des französischen Publikums. Schließlich konnte die Besatzungsmacht die Bevölkerung ebenso wie im Bereich des Theaters nicht zu einem Besuch der Filmtheater zwingen. Um die Filmtheaterbesitzer dennoch zum Einsatz deutscher Filme zu bewegen, durften ACE und Tobis nicht zu hohe Verleihsätze für deutsche Filme verlangen. Deutsche ökonomische Interessen sollten hier ausdrücklich hinter propagandistischen Aspekten und hinter Gründen der Sicherung der Ruhe und Ordnung im besetzten Frankreich zurückstehen. In einem Bericht des

[445] BA-MA, RW35 224, Tätigkeitsbericht, 24. 10.–31. 10. 1941.

[446] BA-MA, RW35 226, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 15.–23. 5. 1942. Anwesend waren auch Vertreter der ACE und Tobis sowie von Eicke von der Continental.

[447] Goebbels selbst hat in seiner Rede vor den Filmschaffenden am 28. 2. 1942 in Berlin gesagt: „Das Entscheidende in dieser Frage ist nun, daß wir die nötige Anzahl von Filmen zur Verfügung haben, um die leeren Räume auszufüllen. Denn das von uns besetzte und politisch und militärisch beeinflußte Europa gleicht heute einer ausgedörrten Wüste, auf die hin und wieder ein leichter Regen niedergeht. Der Bedarf an Filmen kann durchaus nicht von uns gedeckt werden" (zit. n. ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, Dokument 6, S. 487).

Referats Film vom Juli 1941 heißt es zu einer wöchentlichen Besprechung Grevens mit Diedrich und den Vertretern der ACE und Tobis: So ermahnte Diedrich die deutschen Verleihfirmen, es sei ihre zentrale propagandistische Aufgabe mit allen Mitteln durchzusetzen, „daß in jeder französischen Gemeinde die deutschen Filme und die unter deutscher Leitung hergestellten französischen Filme (Spiel- und Kulturfilme sowie die Wochenschau) regelmäßig zur Vorführung gelangen"[448].

Angesichts dieses propagandistischen Auftrags stellt sich die Frage, in welchem Umfang die deutschen Verleihfirmen in Frankreich welche deutschen Unterhaltungsfilme vertrieben und wie erfolgreich diese waren. Welche Funktion war ihnen von der Besatzungsmacht zugedacht und wie waren die Reaktionen des französischen Publikums? Abgesehen von den Schwierigkeiten, rückblickend die Rezeption durch die Zuschauer nachzuvollziehen, liefern Angaben über die Entwicklung der Anzahl deutscher Filme auf dem französischen Filmmarkt sowie deren Einspielergebnisse zumindest Anhaltspunkte für die Bemessung des Erfolges oder Mißerfolges deutscher Filme. Diese statistischen Angaben haben jedoch angesichts der oben dargelegten deutschen Filmexportpolitik, die mit allen Mitteln auf eine Verbreitung deutscher Filme abzielte, einen sehr begrenzten Aussagewert. Zudem gibt die Statistik keinen Aufschluß darüber, ob ein Film qualitativ überzeugend war oder dem französischen Publikum besonders gefallen oder mißfallen hat. Gar nichts sagen die Umsatzzahlen oder die Anteile deutscher Filme am französischen Markt etwa über die kulturpropagandistische Wirkung der Filme aus.

Trotzdem sah das Referat Film in dem steigenden Anteil deutscher Filme am französischen Markt einen Erfolg deutscher Kulturpropaganda. Diese Steigerung beruhte allerdings in erster Linie auf den durch die militärischen Siege bedingten günstigen Rahmenbedingungen der deutschen Filmexportpolitik. Der Ankauf der wichtigsten französischen Filmtheater spielte hier ebenso eine Rolle wie die deutschen Zensurbestimmungen. Dementsprechend verschwand der amerikanische Film vom französischen Markt, auf den neben französischen Filmen vor allem deutsche und einige italienische Importe gelangten. Eine wesentliche Maßnahme zur Förderung des Absatzes deutscher Filme in Frankreich war die sogenannte Marktbereinigung, auf die bereits in den Ausführungen zur Zensur näher eingegangen wurde. Mit Hilfe dieser Zurückziehung älterer französischer Produktionen stieg der Anteil deutscher Filme in französischen Filmtheatern im Laufe der Besatzungszeit an. Während 1935 mit 60 Filmen der Anteil deutscher Filme in Frankreich vor der Besatzungszeit seinen Höhepunkt erreicht hatte und im ersten Halbjahr des Jahres 1940 auf vier Filme abgesunken war, wurden im Februar 1942 laut eines Berichtes des Referats Film 125 deutsche und 374 französische Filme, einschließlich der Produktionen der Continental, in Frankreich ange-

[448] BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 2.7.–9.7 1941.

boten. Die Planung sah für die nächste Saison nach einer weiteren Marktbereinigung ein Verhältnis von 285 französischen zu 127 deutschen Filmen vor. Diese Angaben bezogen allerdings auch ältere deutsche und französische Filme mit ein[449]. Die Entwicklung des Anteils deutscher Filme am gesamten Filmangebot auf dem französischen Markt stieg zwar zu Beginn der Okkupation an, konnte jedoch die Wünsche des Referats Film keineswegs zufriedenstellen. Außerdem folgte die absolute Anzahl neuerer deutscher Produktionen auf dem französischen Markt dieser Entwicklung nicht. Laut einer Veröffentlichung der Zeitschrift *Le Film Français* waren 1940 24 neuere deutsche Filme, 1941 55, 1942 39, 1943 28 und 1944 8 in französischen Filmtheatern zu sehen. Der Anteil deutscher Filme am aktuellen Gesamtangebot soll demnach 1940 14 Prozent, 1941 56, 1942 30, 1943 22 und 1944 15 Prozent betragen haben[450]. Während sich diese Angaben also auf die neueren Produktionen beschränkten, heißt es in einem Bericht der Auslandsabteilung des RMVP über die Lage des deutschen Films in Europa vom März 1943, das Gesamtfilmangebot einschließlich älterer Filme habe im März 1943 zusammen mit der Produktion von 1942/43 in Frankreich insgesamt 635 Filme umfaßt, davon waren 183 deutsche Filme, was einen Anteil von 29 Prozent ausmachte. Das Angebot der neuen Produktionen der Saison 1942/43 belief sich auf 133 Filme, wovon 33 deutsche Filme waren; dies entsprach einem Anteil von 25 Prozent[451]. Entsprechend der Tatsache, daß mehr und mehr ältere französische Spielfilme durch die deutsche Zensur vom Markt verschwanden, war nach den letztgenannten Angaben der Anteil deutscher Filme am Gesamtangebot um vier Prozent höher als der Anteil deutscher Filme an den neueren Produktionen. Vergleicht man allerdings den Anteil von 29 Prozent deutscher Filme am Gesamtfilmangebot in Frankreich mit dem des deutschen Filmes in anderen Ländern, so wird deutlich, daß dieser Anteil relativ niedrig war. Nach dem erwähnten Bericht vom März 1943 war er in anderen besetzten Westgebieten höher; so betrug der Anteil deutscher Produktionen am belgischen Markt 51 Prozent, in Holland waren es 86, in Norwegen 58, in

[449] BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 2.–27. 2. 1942.

[450] Le Film Français, Nr. 611–12, 1956, hier zit. n. François GARÇON, The Film Propaganda in Occupied France, in: David WELCH (Hg.), Nazi Propaganda. The Power and the Limiations, Beckenham 1983, S. 166; diese Angaben wurden auch von DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 730, übernommen. Die genannte Anzahl deutscher Filme in Frankreich für die Jahre 1936–1939 stimmt allerdings nicht mit dem überein, was die Untersuchung der Commission Consultative des Dommages et des Réparations, CCDR, veröffentlicht hat (CCDR, L'Emprise (Cinéma), S. 13, Tabelle III). Zum Anteil deutscher Filme am französischen Markt während der Okkupation finden sich dort keine Angaben. Allgemein ist zu bedenken, daß der französische Filmmarkt erst im Februar 1942 einheitlich wurde, und bis dahin die Märkte im besetzten und unbesetzten Gebiet getrennt zu sehen waren.

[451] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943.

Dänemark allerdings nur 23 Prozent. Im verbündeten Italien hatten die deutschen Filme nur einen Anteil von 26 Prozent am Filmmarkt[452].

Obgleich auch die Umsatzzahlen nur begrenzt etwas über den Erfolg deutscher Filme aussagen, sah die Auslandsabteilung des RMVP offenbar einen direkten Zusammenhang zwischen den Umsätzen und der Wirkung der Filme. In dem genannten Bericht zur Lage des deutschen Filmes in Europa trägt das Kapitel zu den Umsätzen deutscher Filme in den jeweiligen Ländern die Überschrift „der propagandistische Wirkungsradius"[453]. Eine steigende Anzahl deutscher Filme in den jeweiligen Ländern bedeutete jedoch freilich noch lange nicht, daß diese Filme auch hohe Umsätze erzielten. In der Saison 1938/39 hatte der Anteil der Umsätze deutscher Filme in Frankreich gemessen an dem Gesamtumsatz auf dem französischen Filmmarkt nur 6 Prozent betragen. In der Saison 1942/43 waren es 23 Prozent, worin allerdings die neueren Produktionen von 1942/43 noch nicht eingeschlossen waren. Der Anteil deutscher Filme am französischen Filmangebot betrug 25 Prozent und entsprach somit in etwa dem Anteil am Gesamtumsatz. In Italien dagegen betrug der Anteil deutscher Filme am italienischen Filmangebot 26 Prozent, die Verleihfirmen erzielten damit aber nur 11 Prozent des Gesamtumsatzes am italienischen Filmmarkt. In Frankreich war der Anteil am Gesamtumsatz verglichen mit dem in anderen Ländern gering; in Belgien betrug er 73 Prozent und in Holland 81[454]. Die deutschen Filme waren demnach in Frankreich weit davon entfernt, einen Großteil des französischen Filmmarktes tatsächlich zu beherrschen. Diese Niederlage für die deutschen Funktionsträger wog umso schwerer als Frankreich nach Italien das europäische Land mit den meisten Filmtheatern war. Laut obigem Bericht des RMVP kamen 1943 im besetzten französischen Gebiet auf 36700000 Einwohner 2400 Filmtheater[455]; in Italien gab es bei einer Bevölkerung von 45000000 Einwohnern etwa 4300 Filmtheater. Im besetzten Gebiet von Belgien und Nordfrankreich kamen auf 8300000 Einwohner 752 Filmtheater. Frankreich war also einer der wichtigsten Filmmärkte Europas. Gleichzeitig sah das RMVP in der französischen Filmindustrie neben der italienischen einen Hauptkonkurrenten auf dem europäischen Filmmarkt. Neben der Anzahl der neueren Produktionen fürchtete die deutsche Seite vor allem die Qualität französischer Filme[456]. Wie wichtig der französische Markt für den

452 Ibid. Italien wurde erst im Herbst 1943 von den Deutschen besetzt, nachdem der ehemalige Bündnispartner einen Waffenstillstand mit den Alliierten geschlossen und damit einen Bruch mit dem nationalsozialistischen Deutschland herbeigeführt hatte.
453 Ibid.
454 Ibid.
455 Nach einem Bericht der ACE waren es sogar 3700 Filmtheater, siehe PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Reinegger, Geschäftsjahr 1943/44, Entwicklung des Verleihs deutscher und Continental-Filme in Frankreich, 2. 6. 1944; vermutlich rührten diese unterschiedlichen Zahlenangaben daher, daß die Angabe des ACE Berichtes auch die nur für Schmalfilme (16mm) ausgerüsteten Filmtheater mit berücksichtigte.
456 PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage

Absatz deutscher Filme war und wie hoch die dortigen deutschen Investitionen, zeigt die Verlustrechnung der Ufa vom November 1944, als nach den deutschen militärischen Niederlagen mehr und mehr besetzte Gebiete ausfielen. Die Ufa bezifferte den sogenannten Investitionsverlust in Frankreich auf mindestens 5585000 Reichsmark und den jährlichen Ausfall an Lizenzeinnahmen aus dem Verleihgeschäft auf 8622000 Reichsmark. Die Verluste der Ufa durch Investitionen und fehlende Lizenzeinnahmen waren in Frankreich verglichen mit denen in anderen Ländern wie Belgien, Bulgarien, Finnland, Griechenland, den Ostgebieten, Rumänien, Serbien und der Türkei am höchsten. Für Belgien verzeichnete sie mit 6207000 Reichsmark die zweithöchste Zahl für den Ausfall im Verleihgeschäft, bezifferten den Investitionsverlust aber nur auf 370000 Reichsmark. Insgesamt sprach die Ufa 1944 von 10903000 Reichsmark Investitionsverlust und 27296000 Reichsmark Verlust an jährlichen Lizenzeinnahmen[457]. Daß allein der Ankauf französischer Filmtheater noch lange nicht den Erfolg der dort gespielten deutschen Filme garantierte, wird in dem Bericht der Ufa über Ergebnis und Bilanz der angekauften französischen Filmtheater 1942 deutlich. Diese Filmtheater durften nach Meinung der Ufa nicht zu viele deutsche Filme spielen:

> Der richtige Einsatz der deutschen Filme, abwechselnd mit französischen Filmen eigener oder fremder Produktion, erfordert viel Fingerspitzengefühl, wenn einerseits die Theater dem französischen Publikum nicht uninteressant, andererseits der von der deutschen Filmwirtschaft anzustrebende Einsatz deutscher Filme erreicht werden soll[458].

Eine zu hohe Anzahl deutscher Filme machte das Filmtheater also uninteressant, hatte sinkende Besucherzahlen zur Folge und hätte damit dem Ziel geschadet, mit deutschen Filmen möglichst viele französische Zuschauer zu erreichen. Trotzdem hatte 1942 nahezu die Hälfte der Programme der angekauften Filmtheater aus deutschen Filmen bestanden. Die Ufa bedauerte: „Dieser starke Einsatz des deutschen Films muß allerdings mit verhältnismäßig bescheidenen finanziellen Erfolgen bezahlt werden"[459]. Demnach spielten die deutschen Filme nur ein Drittel der Gesamteinnahmen der Filmtheater ein und erbrachten lediglich 13 Prozent des Überschusses der in der Statistik erfaßten Theater. Die Continental-Filme erzielten mit nur 29 Prozent

des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943. Hauptkonkurrent war grundsätzlich der amerikanische Film, der im Jahre 1943 noch in Ländern wie der Schweiz, Spanien, Portugal, Schweden, Finnland und Griechenland zu sehen war.

[457] BA-KO, R109 III/3, Der Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft, Winkler, an die Firmenchefs und Produktionschefs der reichsmittelbaren deutschen Filmgesellschaften, Betr.: Gemeinsame Firmen- und Produktionschefsitzung vom 13. 11. 1944, 20. 11. 1944; Anlage, Unsere Auslandsbeteiligungen, ihre Lizenzerträge im Jahre 1943/44 und ihre voraussichtliche Entwicklung in 1944/45, Generaldirektor Fritz Kaelber.

[458] BA-KO, R109 I/2025, Ufa, Ergebnis und Bilanz der französischen Theaterbetriebe 1942, ohne Datum.

[459] Ibid.

der Spieltermine dagegen 62 Prozent des Überschusses; sie schnitten damit sogar besser ab als die übrigen französischen Filme. Die Ufa betonte weiter, aufgrund der schlechten Ergebnisse der deutschen Filme bedürfe es einer sorgfältigen Führung dieser Filmtheater, „um den Interessen der drei Zweige unseres französischen Filmwirtschaftens – größtmöglicher Einsatz deutscher Filme, Kostendeckung der Continental-Filme, ausgeglichene Theaterbetriebsrechnung – gerecht zu werden"[460]. Wirtschaftliche und propagandistische Interessen waren hier eng miteinander verknüpft, wobei offenbar den letzteren der Vorzug gegeben wurde. Die angekauften Filmtheater spielten mit 50 Prozent der Spieltermine ein ökonomisch gerade noch vertretbares Maximum deutscher Filme, obgleich sie damit relativ wenig Einnahmen erzielten.

Aufgrund der nach Meinung der deutschen Funktionsträger so hohen Ansprüche des Pariser Publikums, sollten im besetzten Paris nur qualitativ gute Gastspiele aufgeführt werden. Bei den nach Frankreich exportierten Filmen wurde dieses Kriterium kaum beachtet. Grundsätzlich prüfte das RMVP zwar die deutschen Filme auf ihre Eignung für den Export, doch war hier weniger die Qualität der Filme ausschlaggebend. Einen Überblick über die Kriterien für die Einteilung deutscher Produktionen in exportgeeignete und exportungeeignete Filme liefert der bereits zitierte Bericht des RMVP vom März 1943 über die Lage des deutschen Films in Europa[461]. Allerdings handelte es sich hier keineswegs um offizielle Richtlinien für den Export deutscher Filme. Vielmehr waren offenbar in die Aufstellung dieser Kriterien die bisherigen Erfahrungen aus dem Filmexport in die besetzten Gebiete eingeflossen. Winkler sollte die Probleme der als ungeeignet befundenen Filme anschließend Goebbels vortragen. Letztlich war die Aufstellung der exportungeeigneten Filme als Hinweis für die deutsche Filmproduktion gedacht, zukünftig eine genügend hohe Anzahl an exportgeeigneten Filmen herzustellen. Für den Export nach Frankreich und in die übrigen besetzten Gebiete ungeeignet waren demnach sogenannte Aufruhr-Filme. Gemeint waren Filme über Freiheits- und Revolutionsthemen, welche die Auslandszensur und die deutsche vor Ort in allen von Deutschland besetzten Gebiete verbieten sollte. In diese Kategorie fielen bezeichnenderweise Filme über Probleme von Bevölkerungsminderheiten oder Filme „welche die Unterdrückung kleiner Völker durch große"[462] behandelten. Als Beispiel wurden etwa „Heimkehr", „Feinde", „Menschen im Sturm" und „Friesennot" genannt. Da Propagandafilme wie „Ohm Krüger" und „Der Fuchs von Glenarvon" die Unterdrückung eines Volkes zum Gegenstand hatten, wurden sie hier zwar als

[460] Ibid.

[461] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943. Zu dem Aspekt exportgeeigneter Filme siehe bei DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 693.

[462] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943.

exportungeeignet bezeichnet. Weil sie anti-englische Propaganda enthielten, liefen beide Filme trotzdem im besetzten Frankreich. Des weiteren sollten auch Filme mit sogenannten Milieu-Entgleisungen für die meisten besetzten Gebiete und für Frankreich verboten werden. Gemeint war hier beispielsweise die negative Zeichnung italienischer Charaktere in deutschen Filmen, über die sich die italienische Botschaft in Berlin beschwert hatte. In diese Kategorie fielen „Die große Liebe", „Die Nacht in Venedig", „So gefällst Du mir" und „Liebesschule". Abgesehen von der Rücksichtnahme auf sogenannte befreundete Länder sollten in den besetzten Gebieten auch keine deutschen Filme gezeigt werden, an denen die Kirche Kritik hätte üben können wie etwa Ehescheidungsdramen sowie die Verarbeitung von Themen wie Selbstmord und uneheliche Kinder. Der Bericht empfahl, die deutsche Filmproduktion solle vorzugsweise überhaupt keine Filme mehr mit versteckter Tendenz gegen die katholische Kirche herstellen. Auf dem europäischen Filmmarkt dürfe sich der deutsche Filmexport keinen Kampf mit der katholischen Kirche erlauben, denn diese verfüge immerhin über 180 000 000 Menschen in Europa. Zudem sollten die Verleihfirmen nur bedingt Filme über innerdeutsche Themen exportierten. Das RMVP sprach diesen von vornherein jeglichen Erfolg ab, da im Ausland das Interesse an diesen Inhalten fehle. Gemeint waren Filme über deutsche Künstler, Erfinder oder Produktionen mit ausgeprägtem Lokalkolorit wie „Hochzeitsnacht", „Im Schatten des Berges", „Der laufende Berg", „Violante", „Der Ochsenkrieg", „Links der Isar, rechts der Spree", „Männerwirtschaft", „Der scheinheilige Florian", „Das sündige Dorf" und „Der verkaufte Großvater". Auch karikierende Filme wie „Das leichte Mädchen" und „Der Kleinstadtpoet" würden im Ausland, so das RMVP, häufig mißverstanden; dies bedeutete, daß sie kein gutes, sondern vor allem ein lächerliches Bild von Deutschland lieferten. Insbesondere für Frankreich sollten nach Meinung des RMVP vor allem die sogenannten Aufruhr-Filme sowie die Filme, an denen die katholische Kirche Anstoß nehmen könnte, verboten werden[463].

Diese Hinweise zu exportungeeigneten Filmen waren jedoch nicht strenger Grundsatz der deutschen Filmprüfstelle in Paris, welche die deutschen Filme auf ihre politische Verträglichkeit für Frankreich prüfte. So mußte beispielsweise aus dem Film „Der Gasmann" (Carl Froelich, 1941) mit Heinz Rühmann der sogenannte Hitlergruß, der von Willi Dohm in einer Szene geleistet wird, herausgeschnitten werden. Die Filmprüfstelle meinte, diese und andere Stellen könnten „einem mißgünstigen Publikum in Frankreich leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben"[464]. Die Darstellung der Situation in Deutschland sei nicht positiv genug, da sich der Film zum Teil über Polizei- und Finanzbeamte im Reich lustig mache. Erst nach erneuter Prüfung ent-

[463] Ibid.

[464] AN, AJ40 1005, Prop. Abt., Filmprüfstelle, Meldungen an den Leiter des Referats Film vom 6. 10. 1941 und vom 14. 10. 1941.

schied Kommandeur Schmidtke, den Film „Der Gasmann" nach Herausschneiden der bemängelten Szene zuzulassen[465]. Schmidtke persönlich prüfte im Mai 1941 auch den Film „Bismarck" (1940) von Wolfgang Liebeneiner: „Er wurde für Frankreich nicht zugelassen, da er eine Kenntnis deutscher Geschichte und der deutschen Vergangenheit voraussetzt, die bei Franzosen nicht vorausgesetzt werden kann"[466]. Schmidtke befürchtete, das französische Publikum könne den Film deshalb falsch verstehen und dieser einen unerwünschten Einfluß ausüben. Freilich war nicht nur die angebliche mangelnde Kenntnis deutscher Geschichte beim französischen Publikum für das Verbot ausschlaggebend. Außerdem dürfte hier auch die französische Sicht auf den historischen Stoff des Filmes eine andere gewesen sein[467].

Die deutschen Verleihfirmen vertrieben vor allem solche Filme, die bereits in Deutschland erfolgreich waren, in der Hoffnung, Inlandserfolge würden auch zu Auslandserfolgen. Die Auslandsabteilung des RMVP konstatierte, grundsätzlich sei der Geschmack des in- und ausländischen Filmpublikums nicht sehr verschieden. Trotzdem seien im Inland erfolgreiche Filme nicht immer auch im Ausland erfolgreich[468]. Insbesondere drei Kategorien von Filmen waren nach Einschätzung des RMVP erfolgreich: sogenannte Starfilme mit den auch im Ausland beliebten Schauspielern, Filme von besonderer Qualität im Hinblick auf Stoff, Regie und Darstellung sowie Filme, deren Milieu nach Meinung des RMVP im Ausland gut ankam – etwa Musikfilme, Revue- und Zirkusfilme, Filmlustspiele, Filmkomödien, Ausstattungsfilme, Kriminalfilme, Abenteuer- und Sensationsfilme. Allerdings waren nur sehr wenige Produktionen gleichmäßig in allen Exportgebieten erfolgreich; das RMVP nannte diese Filme „Totalerfolge"[469]. Abgesehen von diesen Ausnahmen hatten in jedem der Gebiete unterschiedliche deutsche Filme Erfolge zu verzeichnen.

Nach den vom RMVP aufgestellten Hitlisten deutscher Filme stand beispielsweise der historische Kostümfilm „Tanz mit dem Kaiser" (Georg Jacoby, 1941) mit Marika Rökk allein im besetzten Frankreich sowie im besetzten Belgien an erster Stelle. In Frankreich folgte dann „Eine Nacht im Mai"

[465] Ibid.

[466] BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 22. 5.–28. 5. 1941. Ferner wurde der Film „Das unsterbliche Herz" für Frankreich nur zugelassen, falls die für Frankreich als untragbar bezeichneten Stellen und ein Teil der Szenen mit der Rede Luthers ausgeschnitten würden. Nicht zugelassen wurde auch der Film „Kampfgeschwader Lützow" (Ibid. Tätigkeitsbericht, 5. 6.–11. 6. 1941).

[467] Zu Liebeneiners Interpretation deutsch-preußischer Geschichte durch den Film „Bismarck" siehe bei KANZOG, Staatspolitisch besonders wertvoll, S. 235–245; laut Kanzog ist das zentrale Paradigma dieser Produktion „das Versagen des Parlaments und die zwingende Notwendigkeit autoritärer Staatsführung (mit permanenter Verunglimpfung der demokratischen Kräfte des Staates)" (Ibid, S. 244); siehe auch DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 196 f.

[468] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943.

[469] Ibid.

(Georg Jacoby, 1938) ebenfalls mit Marika Rökk, „Herz der Königin" (Carl Froelich, 1940), „Bel ami" (Willi Forst, 1939) und Karl Antons „Weiße Sklaven" (lief auch unter „Panzerkreuzer Sewastopol", 1937), ein anti-bolschewistischer Film[470]. In Belgien belegte dagegen „Wunschkonzert" (Eduard Borsody, 1940) Platz zwei gefolgt von „Annelie" (Josef von Baky, 1941) und der „Opernball" (Geza von Bolvary, 1939). Die Listen der zehn beliebtesten Filme – bezogen auf das Gesamtangebot – zeigten allerdings in Frankreich keinen einzigen deutschen Film. An erster Stelle stand der Fernandel-Film „La Fille du Puisatier" (Marcel Pagnol, 1940), gefolgt von „Fièvres" (Jean Delannoy, 1941), „Madame sans gêne" (Roger Richebé, 1941) und „La Duchesse de Langeais" (Jacques de Baroncelli, 1941). Die Continental-Filme kamen erst dahinter: „Premier rendez-vous" (Henri Decoin, 1941) belegte den siebten Platz, gefolgt von „Le Dernier des six" (Georges Lacombe, 1941), „Symphonie fantastique" (Christian-Jaque, 1941) und „Les Inconnus dans la maison" (Henri Decoin, 1941). In Belgien dagegen belegten die Continental-Filme in der Gesamthitliste Platz eins bis vier und ab Platz sieben folgten „Wunschkonzert", „Annelie" und „Opernball". Vor allem in Frankreich gaben die Zuschauer also den französischen Produktionen den Vorzug; das belgische Publikum sah in erster Linie französische, aber auch deutsche Filme. In Italien standen ebenfalls die Eigenproduktionen an erster Stelle, während in Holland fast nur deutsche Filme in der Hitliste vorkamen[471]. Besonders in Ländern mit einer ausgeprägten nationalen Filmproduktion wie im besetzten Frankreich und im verbündeten Italien war der Erfolg der deutschen Filme also grundsätzlich geringer, weil das Publikum die eigenen Produktionen bevorzugte.

Will man den Ausführungen des Referats Film der Propaganda Abteilung in Paris Glauben schenken, dann war die Resonanz des Publikums auf deutsche Produktionen und besonders auf Unterhaltungsfilme zumindest zeitweise in Frankreich relativ gut. Diese Einschätzung war sicherlich auch darin begründet, daß es zu Beginn der Besatzung an neueren französischen Produktionen mangelte. In einem Bericht über eine Tagung der Filmreferenten der Propaganda Staffeln vom Mai 1941 notierte das Referat Film: „Im allgemeinen ergab sich, daß deutsche Filme in allen Bereichen des besetzten französischen Gebietes in zunehmender Weise Verständnis beim französischen Publikum finden. Besonders beachtlich ist jedoch, daß der Wunsch nach unterhaltenden, leichten Filmen sehr stark ist"[472]. Da der Bericht hier das angeblich wachsende Verständnis des französischen Publikums so betonte,

[470] Zu dem Film, der in Finnland und der Schweiz von der Zensur verboten wurde, siehe Kapitel III. 2.2. dieser Arbeit.
[471] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943.
[472] BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 8. 5.–14. 5. 1941; Ausführungen zu einer Tagung der Filmreferenten der Propaganda Staffeln bei der Propaganda Abteilung am 14. 5. 1941.

können die deutschen Filme demnach nicht sonderlich beliebt gewesen sein. Dem angeblichen Wunsch der Zuschauer nach leichten Stoffen lagen zudem auch deutsche Vorstellungen vom sogenannten leichten Wesen der Franzosen zugrunde. Nicht alle leichten deutschen Unterhaltungsfilme waren in Frankreich erfolgreich.

Ein Mißerfolg war beispielsweise die Ausstattungsoperette „Wiener Blut" (1942) von Willi Forst. Nach Drewniak war dieser Film generell in Deutschland und auch im Ausland zwar durchaus beliebt, stand jedoch im Schatten des in den dreißiger Jahren so erfolgreichen Filmes „Der Kongreß tanzt"; gemeinsam mit Willy Fritsch spielte in „Wiener Blut" nicht Lilian Harvey, sondern Maria Holst. Hans Moser und Theo Lingen waren für komische Einlagen engagiert[473]. In einem Bericht der ACE heißt es, „Wiener Blut" habe in Paris zunächst einige gute Ergebnisse erzielt. Grundsätzlich habe aber seinem Erfolg im Wege gestanden, daß das französische Publikum beim Klang des Titels an die vielen mittelmäßigen deutschen Filme über Wien-Themen habe denken müssen. Die Zuschauer seien dieser Stoffe nun überdrüssig[474]. Auch ein weiterer Bericht der ACE vom Frühjahr 1943 betont, das französische Publikum habe zwei Jahre lang Wien-Filme gesehen, weshalb dieser Markt nun gewissermaßen saturiert sei[475]. Im Falle des Filmes „Wiener Blut" war offenbar auch der französische Titel schlecht gewählt: Der Kritiker François Daudet schrieb in der *Action Française*, die wörtliche Übersetzung des Titels, „Sang Viennois", suggeriere eher ein blutiges Drama „à la Mayerling"[476] als ein Lustspiel. Dennoch waren dies in Daudets Augen die einzig korrekt übersetzten Worte des Filmes, den er zudem als schlecht synchronisiert bezeichnete. Die Worte der handelnden Personen hätten nur einen sehr entfernten Bezug zu ihren Lippenbewegungen und ihrer Mimik, so daß sie dem Publikum wie Bauchredner erschienen. Daudet verriß den Film also nicht aufgrund des Wien-Themas, sondern wegen dessen schlechter Qualität. Der Kritiker meinte weiter, die Produzenten hätten wohl einen luxuriösen, amüsanten Film drehen wollen, dessen ausladende Paläste erschienen jedoch wie aus Karton gefertigt und die Lustigkeit wirke künstlich. Die Zuschauer sollten „Sang Viennois" rasch vergessen[477]. Die Presseabteilung der Reichsregierung war allerdings der Ansicht, diese Kritik sei allein deswegen so schlecht, weil die *Action Française* als katholisch beeinflußte Zeitschrift ihre ehemalige politische Propaganda nun auf den kulturellen Bereich über-

[473] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 463 f.
[474] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Rapport sur la situation cinématographique en France en 1942, ohne Angabe von Datum und Autor; der Bericht wurde vermutlich von französischen Mitarbeitern der ACE verfaßt.
[475] Ibid. ACE, Rapport de presse du mois de janvier et février 1943.
[476] Gemeint war hier der Film „De Mayerling à Sarajevo" (Max Ophüls, 1939).
[477] PA-AA, Kult 12 Nr. 4 II, 1218, Fançois DAUDET, „Le Sang Viennois", in: L'Action Française, 27. 9. 1942.

trage[478]. Auch der Film „Anuschka" von Helmut Käutner (1942) war in Frankreich erfolglos. Er handelte von einem slowakischen Bauernmädchen, gespielt von Hilde Krahl, das als Zimmermädchen im Wien der Jahrhundertwende arbeitete. Von der Auslandsabteilung im RMVP war der Film für Frankreich als exportungeeignet eingestuft worden, weil darin die Slowaken positiver dargestellt waren, als die Österreicher. Letztere galt es jedoch historisch zu würdigen, da sie Jahrhunderte lang „die einzigen deutschen Repräsentanten"[479] im Südosten Europas gewesen waren. Zudem war das RMVP der Ansicht, daß diese deutschen Darstellungen über ein sogenanntes Auslandsmilieu – in diesem Falle die Slowakei – im Ausland auf wenig Verständnis stoßen würden[480]. In der Pariser Filmpresse lauteten die Gründe für den Mißerfolg des Filmes allerdings ganz anders. Die *Ciné-Mondial* verfuhr mit dem Film relativ nachsichtig indem sie konstatierte: „Cela eut pu faire un excellent vaudeville. Ce n'est pas très amusant. Mais c'est souvent agréable, bien joué par Hilde Krahl"[481]. Die Zeitschrift *Révolution Nationale* hielt ihn als *comédie de mœurs* für unerträglich und schrieb, dem Film ermangele es letztlich an „piquant, sel, une aisance de tour". Nach Ansicht von *Paris Midi* war die Geschichte zu naiv und unwahrscheinlich. Dieser leichte Film wurde in Frankreich also keineswegs als amüsant empfunden.

Zur gleichen Zeit lief auch der „Meineidbauer", „Paysan Parjure", (1941) von Leopold Hainisch mit Otto Wilhelm Fischer in der Hauptrolle im Februar 1943 in den Pariser Uraufführungstheatern Biarritz und Le Français an. Die Darstellung eines Erbschaftsstreits, die nicht etwa als leichter Stoff zu bezeichnen ist, erhielt gute Pressekritiken. Beim Publikum hatte der Film jedoch keinen Erfolg, angeblich weil er der französischen Mentalität nicht genügend entsprach[482]. Offenbar war dies nicht nur in Frankreich der Fall, denn eine Schweizer Pressekritik bemerkte zu der Produktion: „Die geschlossene Enge des Bergmilieus, in dem der Film spielt, bedingt eine gewisse Beschränkung in den filmischen Mitteln, und die Eintönigkeit bringt es mit sich, daß man oft das Gefühl hat: diese Szene habe ich schon einmal gesehen"[483]. Ebenfalls als erfolglos und ungeeignet für die französische Mentalität bezeichnete das RMVP den Film „Annelie" (1941) von Josef von Baky mit Luise Ullrich in der Hauptrolle. Der in Deutschland sehr erfolgreiche Film erhielt zwar in Frankreich gute Kritiken, wurde jedoch vom Publikum

[478] Ibid. AA an DBP, 31. 10. 1942.
[479] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943.
[480] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 693, zu „Anuschka" siehe S. 416 f.
[481] Dieses u. die folgenden Zitate siehe PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Rapport de presse du mois de janvier et février 1943.
[482] Ibid. Der Film war die Adaptation eines Romans von Ludwig Anzengruber.
[483] Der Filmberater, Luzern, Nr. 2, Februar 1942, zit. n. DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 546.

nicht angenommen[484]. Er zeigte 70 Jahre im Leben einer Frau, von der Gründung des Deutschen Reiches 1871 über das Erlebnis des Ersten und dem Beginn des Zweiten Weltkrieges bis hin zum Jahre 1941. Drewniak zählt den Film, zu den Schnulzen der Reihe von deutschen Filmen über die „Mütter der Nation"[485]. Der Film zielte vor allem auf die sogenannte Opferbereitschaft der deutschen Frauen im Kontext des Krieges. Seine Kernaussage spricht Annelie zu ihrer verzweifelten Schwiegertochter, die ihren Mann vermißt: „Man hält es aus, mein Kind. Glaub mir, man hält alles aus im Leben. Es ist nicht leicht, ich weiß. Aber man lernt's schon mit der Zeit. Weißt Du, der Schmerz gehört nämlich genauso zum Leben wie die Freude"[486]. Die ACE berichtete im Frühjahr 1943, „Annelie" werde nun doch nicht in der ehemaligen unbesetzten Zone Frankreichs gezeigt[487]. Als ebenfalls erfolglos und ungeeignet für die französische Mentalität wurde „Une femme comme toi" mit Brigitte Horney gemeldet[488].

Deutsche Filme, die in Frankreich relativ gut ankamen, waren nach Berichten des Referats Film „Operette" (1940), „Bel ami" (1939) und „Frauen sind keine Engel" (1943) von Willi Forst, „Opernball" (1939) von Geza von Bolvary mit Hans Moser, Theo Lingen und Paul Hörbiger, das Lustspiel „Sieben Jahre Pech" von Ernst Marischka ebenfalls mit Hans Moser. Das Referat nannte auch „Romanze in Moll" (1943), ein weniger leichtes Ehe- und Liebesdrama von Helmut Käutner mit Marianne Hoppe, Paul Dahlke und Ferdinand Marian. Die Filme waren zumeist in französischer Synchronisation zu sehen[489]. Um die Reaktion des Publikums auf deutsche Filme zu überprüfen, besuchte Referatsleiter Diedrich gelegentlich selbst einige Filmtheater. Am 19. Oktober 1941 wohnte er gleichsam incognito einer Vorstellung des Filmes „Operette" im Filmtheater Le Français bei, das zu drei Vierteln besetzt gewesen sein soll. Seiner Beobachtung nach soll der Film dem Publikum gefallen haben[490].

[484] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Bericht über die Lage auf dem französischen Filmmarkt für die Monate März und April 1943, 21. 5. 1943.
[485] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 255.
[486] Zit. n. KANZOG, Staatspolitisch besonders wertvoll, S. 285, zu dem Film siehe S. 278–286; der Film erhielt das Prädikat „staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll".
[487] R109I/515b, ACE, Bericht über das Geschäftsjahr 1941/42, mit Ausblick auf den 31. Mai 1943.
[488] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, DBP, Knothe an Greven, Continental, 23. 10. 1942.
[489] BA-MA, RW35 221, Tätigkeitsbericht, 1. 5.–7. 5. 1941; 8. 5.–14. 5. 1941; 22. 5.–29. 5. 1943; 4. 3.–10. 3. 1944. Diese Berichte enthalten Aufstellungen der Verleihprogramme der deutschen Firmen.
[490] Ibid. RW35 224, Tätigkeitsbericht, 17. 10.–24. 10. 1941. Siehe auch DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 186f.: „Übrigens enthielt im Krieg fast jeder Unterhaltungsfilm mehr oder weniger subtile Steuerungsabsichten. Auch Spielfilme ganz leichten Zuschnitts wie ‚Operette' [...] entstanden unter dem Zeichen: Die Schaffenswelt seiner Helden ist vom Privaten nicht mehr zu trennen. Die Lenkungsabsichten lagen hier bei der Propagierung der guten Arbeit". Diese Propaganda war aber ähnlich wie die Propagierung

Der Erfolg deutscher Filme in Frankreich hing unter anderem davon ab, welche Schauspieler in ihnen mitwirkten. Die Darsteller der deutschen Produktionen waren abgesehen von Stars wie Zarah Leander oder Hans Albers, die schon vor dem Kriege in Frankreich in deutschen Filmen zu sehen gewesen waren, relativ unbekannt. Das Referat Film notierte im Oktober 1941, der Besuch der Filmtheater sei allgemein gut und die Erfolge der deutschen Filme glichen sich langsam an die Erfolge französischer Produktionen an. Auch in dieser vorsichtigen Formulierung klingt wieder eher ein grundsätzlicher Mißerfolg der deutschen Filme an. Den Grund dafür lieferte das Referat im folgenden Satz: „Es muß dabei berücksichtigt werden, daß der Franzose alte französische Filme mit bekannten Darstellern wie Danielle Darrieux, Fernandel usw. bevorzugt, selbst wenn er sie schon zwei- oder dreimal gesehen hat"[491]. Allmählich steige aber die Zahl der Besucher bei Vorführungen deutscher Filme an. Schauspielerinnen wie Marika Rökk und vor allem Zarah Leander – sie sang ihre Lieder auch in Französisch – würden immer bekannter. Die Schwedin Zarah Leander, die das Pariser Publikum noch 1939 zusammen mit Hans Albers in dem Film „Heimat" (1938) von Carl Froelich hatte sehen können, war in Paris während der Okkupation mit den Filmen „Es war eine rauschende Ballnacht" (1939) und „Das Herz der Königin" (1940) von Carl Froelich, „Der Weg ins Freie" (1941), „Die große Liebe" (1941/42) und „Damals" (1943) von Rolf Hansen vertreten. Laut Darmon hatte ganz Frankreich ihr Lied „Le vent m'a conté une chanson", („Der Wind hat mir ein Lied erzählt"), aus „La Habañera", auf den Lippen[492]. Die Propaganda Abteilung schrieb im Mai 1941, die Anwesenheit Zarah Leanders zu Filmarbeiten in Paris habe unter der Bevölkerung Aufsehen erregt: „Zweifellos wird dieser Besuch wesentlich dazu beitragen, den Erfolg der Filme Zarah Leanders, die in Frankreich durchaus als deutsche Künstlerin angesprochen wird, noch zu verstärken"[493]. Die Schauspielerin weilte zu diesem Zeitpunkt in Paris, um „Herz einer Königin" und „Weg ins Freie" zu synchronisieren[494]. Georges Blond betonte 1943 in den *Deutsch-französischen Monatsheften* in seinem Bericht zur Pariser Filmsaison den Erfolg Zahrah Leanders in Paris[495]. *La France Socialiste* schrieb am 23. Januar 1943: „Zarah Leander a des dons d'expression particulièrement suggestifs et les vibrations de sa voix, au timbre d'une gravité rare, résonnent au fonds des cœurs lorsqu'elle

von Kinderfreudigkeit in anderen Unterhaltungsfilmen an das deutsche Publikum gerichtet.

[491] BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 24. 10.–31. 10. 1941. Zur Rezeption deutscher Filme im Ausland siehe auch DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 693; demnach hingen Erfolge und Mißerfolge deutscher Filme vom Filmstoff und den darstellerischen Leistungen der Schauspieler ab.

[492] DARMON, Le Monde du cinéma, S. 191.

[493] BA-MA, RW4/v. 219, Prop.Abt., Lagebericht, 20. 5. 1941.

[494] BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 15. 5. 1941.

[495] Georges BLOND, Pariser Theater- und Filmbericht, in: DFMH 3–5 (1943) S. 109.

chante"[496]. Marc Blanquet betonte in einem Artikel des *Le Matin* vom 3. Februar 1943, gerade weil die Handlung des Filmes wahrend des Krieges spiele, finde der Zuschauer darin viele der Gemütszustände wieder, die momentan jeder in sich spüre: „‚Un grand amour' est à coup sur un des meilleurs films que nous ait présenté, tout jeux et toute voix dehors, la grande, l'incomparable Zarah Leander"[497]. „Die große Liebe" war in Deutschland ein großer Erfolg – bis zum Oktober 1944 hatten ihn dort 27,8 Millionen Zuschauer gesehen und er hatte etwa 9,2 Millionen Reichsmark eingespielt[498]. Als der Auslandsbeirat der deutschen Filmwirtschaft im Juli 1944 darüber beriet, welche Konsequenzen jüngste anti-deutsche Äußerungen Zarah Leanders in Schweden für den Vertrieb ihrer Filme haben sollten, kam er zu dem Schluß, eine Zurückziehung ihrer Filme könne schwerwiegende wirtschaftliche Konsequenzen haben. Die Filme mit Zarah Leander seien im Ausland Zugpferde, die den Vertrieb einer Vielzahl anderer Filme ermöglichten. Würden diese Filme also ausfallen, laufe das gesamte deutsche Verleihprogramm Gefahr, abgelehnt zu werden[499].

Marika Rökk war nach Ansicht des Referats Film in dem glitzernden Revuefilm „Kora Terry" (1940) von Georg Jacoby mit Will Quadflieg und Musik von Peter Kreuder besonders erfolgreich[500]. Zudem landete die deutsche Schauspielerin ungarischer Herkunft mit dem oben erwähnten Film „Tanz mit dem Kaiser" („La Danse avec l'empereur") in Frankreich einen Erfolg. Im Mai 1942 lobte der Kritiker Arthur Hoérée sie für diesen Film. Sie tanze, singe, schauspielere und vereine damit in sich alle Qualitäten einer guten Filmschauspielerin. Trotzdem fand Hoérée ihre Schauspielkunst nicht sonderlich subtil: „Sans doute, son style ne recherche pas expressément les subtilités, son visage ne trahit pas toujours les états fugitifs d'une mouvante psychologie et les moyens qu'elle met en œuvre sont plus péremtoires que persuasifs"[501]. Diese negative Kritik milderte er mit der Begründung, sie habe dennoch Schwung und „des fourmis dans les jambes comme toute Hongroise possédée de danse". Hoérée betonte damit ihre ungarische Exotik im deutschen Film. Zu dem Stil des Filmes merkte der Kritiker an, dieser sei ein we-

[496] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Rapport de presse du mois de janvier et février 1943.
[497] Ibid.
[498] R109 III/3, Der Reichsbeauftragte für die deutsche Filmwirtschaft, Winkler an die Herren Firmenchefs und Produktionschefs der reichsmittelbaren deutschen Filmgesellschaften, Betr.: Gemeinsame Firmen- und Produktionschefsitzung v. 13. 11. 1944, 20. 11. 1944; Anlage, Direktor H. Zimmermann, Der Inlands-Filmvertrieb, Sachstands-Referat während der Firmen- und Produktionschef-Sitzung am 13. 2. 1944, streng vertraulich.
[499] R109 III/8, Protokoll Nr. 35/44 der Sitzung des Auslandsbeirates der deutschen Filmwirtschaft vom 18. 7. 1944, 20. 7. 1944.
[500] Zum Erfolg von „Kora Terry" in Frankreich siehe BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 22. 8.–29. 8. 1941.
[501] BIFI, Arthur HOÉRÉE, La Danse avec l'empereur, in: Comœdia, 16. 5. 1942.

nig langsam, die Handlung ziehe sich in die Länge, doch sei Georg Jacobys Regiearbeit sauber und technisch einwandfrei[502]. Dagegen hieß es in *La Gerbe*, Jacoby habe die Geschichte mit den reichen österreichischen und ungarischen Kostümen des 19. Jahrhunderts brillant inszeniert[503]. Auch *Les Nouveaux Temps* betonte die historische östereichisch-ungarische Szenerie[504]. Bei dem Film „Tanz mit dem Kaiser" – laut obigem Bericht des RMVP 1942 die erfolgreichste deutsche Produktion in Frankreich – hob die französische Presse also vor allem die ungarisch tanzende Hauptdarstellerin in teilweise ungarischer Kulisse hervor. Dies entsprach wohl kaum den Vorstellungen der Besatzer von der Wirkung deutscher Kulturpropaganda. Besonders beliebt war nach einem Bericht der ACE in Frankreich auch Ilse Werner[505]. Tatsächlich wurden relativ viele Filme mit ihr gezeigt, so beispielsweise der 1939 produzierte Ufa-Film „Fräulein" von Erich Waschneck und „Wunschkonzert" (1940) von Eduard Borsody mit Carl Raddatz in der männlichen Hauptrolle. In „Wunschkonzert", an dessen Drehbuch Goebbels zum Teil mitgearbeitet haben soll, spielte Ilse Werner eine Frau, die jahrelang auf die Rückkehr eines jungen Fliegerleutnants wartete, was ihr in Deutschland die Bezeichnung „Durchhaltemieze" einbrachte. Der Film, eine Mischung aus Unterhaltung und Propaganda, war mit 26 Millionen Zuschauern sehr erfolgreich in den deutschen Filmtheatern[506]. Goebbels bezeichnete ihn neben „Jud Süß" als „großen Nationalfilm"[507] und guten Unterhaltungsfilm. Mit Ilse Werner liefen in Frankreich ferner „Die schwedische Nachtigall" (1941) von Peter Paul Brauer mit Karl Ludwig Diehl und Joachim Gottschalk, „Wir machen Musik" (1942) von Helmut Käutner mit Victor de Kowa und „Münchhausen" (1943) von Josef von Baky.

Das RMVP beobachtete den Beliebtheitsgrad deutscher Schauspieler im Ausland. Demnach waren Marika Rökk, Zarah Leander, Kristina Söderbaum, Hilde Krahl, Jenny Jugo und Ilse Werner am beliebtesten, während bei den männlichen Darstellern Emil Jannings, Heinrich George, Hans Albers, Paul Hartmann, Heinz Rühmann, Johannes Heesters, Ferdinand Marian, Carl Raddatz, Viktor de Kowa und Hans Söhnker an der Spitze standen[508]. Daran, daß deutsche Stars eine wesentliche Rolle für die Resonanz deutscher

[502] Ibid.
[503] BIFI, Hélène GARCIN, La Danse avec l'empereur, in: La Gerbe, 14. 5. 1942.
[504] BIFI, La Danse avec l'empereur, in: Les Nouveaux Temps, 9. 5. 1942. Marika Rökks Operettenfarbfilm „Die Frau meiner Träume" (1944), bei dem ebenfalls Jacoby Regie führte, wurde allgemein im Ausland auch nach dem Kriege noch erfolgreich gespielt, siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 678.
[505] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Rapport sur la situation cinématographique en France en 1942. Siehe auch DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 731.
[506] Friedemann Beyer, Die Ufa-Stars im Dritten Reich, München 1991, S. 259.
[507] Goebbels Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941 in Berlin, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 470.
[508] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 693 f.

Filme in Frankreich gespielt haben, erinnert sich die Pariser Schauspielerin Colette Brossart:

Le public boudait un peu les films allemands. On allait les voir parce qu'on aimait le cinéma. J'aimais bien Marika Rökk et Heinz Rühmann qui est un très grand comique allemand. On allait les voir, parce que c'étaient des bons acteurs. Le public est le public, dans tous les pays du monde. Malgré tout, quand un film était bon, le film était bon. On a vu „Le Baron Münchhausen". C'etait un très bon film, très bien réalisé. C'était un des premiers films en couleurs, alors que les films français n'étaient pas encore en couleurs. La Ufa faisait des films superbes, seulement, les Français préferaient aller au théâtre pour voir des acteurs français. Quand le film était très beau ils y allaient. Quand on aimait bien, on allait même voir les films français fait avec l'argent allemand. On allait voir „Le Corbeau" de Clouzot par exemple. C'était un chef-d'œuvre quand même[509].

Im französischen Publikum herrschte demnach zwar generell eine den deutschen Produktionen abgeneigte Stimmung; ein guter Film besetzt mit beliebten Stars hatte aber gute Chancen, beim Pariser Publikum anzukommen. Die französischen Zuschauer mieden deutsche Filme also nicht etwa vorwiegend aus politischen Gründen[510]. Colette Brossart erwähnt hier jedoch einen weiteren Anreiz, sich einige der deutschen Filme anzusehen: die Neuheit des Farbfilms.

Die Pariser Filmtheater zeigten die Farbfilme „Die goldene Stadt" (1942), „Immensee" (1943), „Opfergang" (1944) – drei Filme von Veit Harlan mit Kristina Söderbaum – „Das Bad an der Tenne" (1943) von Volker Collande, sowie den oben erwähnten „Münchhausen" und „Die Frau meiner Träume". Der Erfolg, den besonders „Die goldene Stadt" und „Münchhausen" im besetzten Frankreich hatten, war vor allem darin begründet, daß das Publikum neugierig auf die ersten Farbfilme war. In den *Deutsch-französischen Monatsheften* betonte Georges Blond, das von Harlan verwendete Agfacolor-Verfahren gebe dem Zuschauer einen ganz anderen Blick auf die Welt und bedeute das Ende bisheriger schlechterer Versuche der Farbfilmherstellung. „Die goldene Stadt" („La Ville dorée") sei der Beginn einer „Kunst mit noch unabsehbaren Möglichkeiten"[511]. Die Premiere des Filmes fand am 19. März 1943 im Pariser Filmtheater Normandie statt. In der ersten Woche hatte er 33 725 Besucher, in der zweiten 34 571 und bis zur 8. Woche sanken die Besucherzahlen auf etwa 21 000. Laut ACE waren diese Zahlen mit denen erfolgreicher französischer Filme wie „Le Comte de Monte Christo" oder „Picpus" vergleichbar. Der erfolgreiche Continental-Film „Les Inconnus dans la maison" hatte beispielsweise in der ersten Woche 31 929 und in der zweiten 34 484 Besucher zu verzeichnen[512]. Für „Die goldene Stadt" hatte die ACE

[509] Interview mit Colette Brossart und Ehemann Robert Dhéry, 26. 4. 1992, Paris.
[510] DARMON, Le Monde du cinéma, S. 190, allg. zur Invasion des deutschen Films in Frankreich, wie Darmon es nennt, siehe ibid. S. 189–192.
[511] Georges BLOND, Die Pariser Filmsaison, in: DFMH 6–8 (1943) S. 176.
[512] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Bericht über die Lage auf dem französischen Filmmarkt für die Monate März und April 1943, 21. 5. 1943; zum Erfolg des Filmes

besonders viel Werbung vor allem in größeren französischen Städten gemacht; diese wurde zum Teil mit Werbung zum 25jährigen Jubiläum der Ufa gekoppelt. Zusätzlich brachte die ACE anläßlich des Jubiläums in den größeren Städten vor allem „Die große Liebe" und „Tanz mit dem Kaiser" ins Programm. Eine gewaltige Plakat-Reklame unterstützte diese Aktionen und Radio Paris sowie die Pariser Zeitungen und Filmzeitschriften brachten große Berichte über den Film und das Ufa-Jubiläum. Die ACE meinte:

Zum ersten Male haben wir in der Reklame so stark den Wert des deutschen Charakters des Filmes zum Ausdruck gebracht, indem wir betont haben, daß dieser Film das Ergebnis von 25 Jahren Anstrengung und Arbeit bedeutet. Es ist jetzt bewiesen, daß das französische Publikum keine Antipathie gegen den deutschen Film hat, wenn es sich um einen Qualitätsfilm handelt[513].

Einmal mehr wird mit dieser Erfolgsnachricht der ACE deutlich, daß das französische Publikum deutsche Filme tendenziell eher ablehnte; allein die deutschen qualitativ guten fanden demnach das Gefallen der französischen Zuschauer. In Deutschland war „Die goldene Stadt" ein großer Erfolg. Kristina Söderbaum spielte darin ein unschuldiges und properes Bauernmädchen, das in Prag von ihrem Cousin (Kurt Meisel) verführt und geschwängert wurde und schließlich, vom Vater verstoßen, ins Wasser ging. Weil sie sich in mehreren ihrer Filme, so auch in „Jud Süß", ertränkte, bezeichnete das deutsche Publikum die Schauspielerin als „Reichswasserleiche". Daß die Pariser Presse – ebenso wie das französische Publikum – weniger an der Geschichte des Filmes, als an der Neuheit des Farbfilms interessiert war, geht auch aus einem Bericht des Referats Film hervor. Dieses betonte, die französische Kritik befasse sich fast ausschließlich mit dem verwendeten Agfacolor-Verfahren: „Das Film-Sujet wird in auffallender Weise kaum gestreift, wo es aber geschieht, als nichtssagend bezeichnet. Regie und Schauspiel finden eine mittelmäßige Beurteilung"[514]. Die Kritik zeigte sich zudem auch von der farbigen Prager Kulisse begeistert. Nach eingehenden Schilderungen über die Farben des Films schrieb Arthur Hoérée: „Prague prend l'aspect d'une évocation des mille et une nuits, rutilante d'une lumière irréelle, fantasmagorique"[515].

Ebenfalls im Frühjahr 1943 lief Joseph von Bakys „Münchhausen" („Les Aventures fantastiques du baron Münchhausen") in Pariser Filmtheatern an. Die Produktion mit Hans Albers, Brigitte Horney und Ilse Werner war einer der wenigen phantastischen Filme, die im Dritten Reich gedreht wurden. Die Produktion, die in Deutschland gefeiert wurde, soll in Frankreich den Erfolg der „goldenen Stadt" sogar noch übertroffen haben[516]. Zudem war die Pari-

siehe auch BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 27. 6.–3. 7. 1943; ibid. Tätigkeitsbericht, 10. 4.–18. 4. 1943.

513 PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Bericht über die Lage auf dem französischen Filmmarkt für die Monate März und April 1943, 21. 5. 1943.

514 BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 27. 3.–3. 4. 1943.

515 BIFI, Arthur HOÉRÉE, La Ville dorée, in: Comœdia, 27. 3. 1943.

516 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 731.

ser Presse in diesem Fall auch von der Geschichte des Filmes angetan. Die Zeitung *Demain* schrieb: „Quel thème magnifique pour le Cinéma, que ces aventures fantastiques"[517]. Dieser so magische Film entführe den Zuschauer auf eine Reise durch eine wundersame Welt bis zum Mond, wo die Menschen mit ihren Köpfen unter dem Arm herumliefen. Hier helfe die Farbe nicht, eine Realität zu verstärken, sondern eine imaginierte Welt zu kreieren[518]. Die Flucht in eine phantastische Welt traf offenbar den Geschmack des Publikums auch noch zum Ende der Besatzungszeit. Im Februar 1944 schrieb François Vinneuil über den anhaltenden Erfolg des Films: „Le succès de Münchhausen auprès du public parisien est étourdissant et doit battre je ne sais combien de records. L'instinct du public, en l'occurence, est bon"[519]. Ein vergleichbarer Erfolg war freilich nur den wenigen deutschen Farbfilmen in Paris beschert.

Für den Mißerfolg deutscher Filme machten die Besatzer häufig die französische Mentalität verantwortlich. Dies war der Fall bei „Der Schritt vom Wege" (1938) von Gustaf Gründgens mit Marianne Hoppe, Karl-Ludwig Diehl, Paul Hartmann, Käthe Haack und Elisabeth Flickenschild. Die Verfilmung von Fontanes „Effi Briest" fand im Dritten Reich durchweg gute Kritiken[520]. Diedrich besuchte am 6. Mai 1941 die französische Uraufführung des Filmes, der in Originalfassung mit französischen Untertiteln gezeigt wurde: „Der Hauptfilm selbst fand beim Publikum kein Verständnis. Beim Verlassen des Filmtheaters konnte der Referatsleiter z. B. eine Äußerung wie folgt, hören: ‚Der Film entspricht dem deutschen Gemüt, ist jedoch für das französische Volk unverständlich'"[521]. Das Referat Film beobachtete fortwährend durch Kontrollen in den Theatern die Reaktion des Publikums auf die deutschen Filme[522]. Da diese Berichte für die vorgesetzten Dienststellen im Reich bestimmt waren, besteht freilich generell die Gefahr, daß sie in bezug auf die Erfolge deutscher Filme übertrieben. Umso interessanter ist es deshalb, daß etwa seit Ende des Jahres 1942 die positiven Schilderungen über die Rezeption deutscher Filme in Frankreich mehr und mehr durch Berichte über deren Mißerfolge abgelöst werden. So vermerkte das Referat Film noch im April 1941, deutsche synchronisierte Filme würden „eine außergewöhn-

517 BIFI, Une nouvelle féérie, Les aventures fantastiques du baron Münchhausen, in: Demain, 23. 4. 1943.
518 Ibid.
519 BIFI, François VINNEUIL, Les Aventures fantastiques du baron Münchhausen, in: Je suis partout, 18. 2. 1944; siehe auch ibid. Arthur HOÉRÉE, Les Aventures fantastiques du baron Münchhausen, in: Comœdia, 4. 4. 1944.
520 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 495. Der Film wurde in Deutschland am 9. 2. 1939 uraufgeführt und erhielt das Prädikat „künstlerisch wertvoll".
521 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 1. 5.–7. 5. 1941. „Der Schritt vom Wege" soll laut Drewniak in Frankreich übrigens dennoch relativ gute Erfolge erzielt haben; DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 731.
522 BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 3.–26. 3. 1941.

lich gute Aufnahme"[523] finden und eine Woche später heißt es, die deutschen Filme erfreuten sich eines überdurchschnittlichen Besuchs, das Publikum bezeichne sie als qualitativ besser als die französischen Filme[524]. Allerdings dürfte dieses Urteil kaum dem des französischen Publikums entsprochen haben. Ein Jahr später, im April 1942 bemerkte das Referat sogar, der deutsche Film gewinne mehr und mehr an Boden und allgemein verlaufe die Entwicklung befriedigend[525]. Die anschließenden vermehrten Klagen über Mißerfolge deutscher Filme sind fast immer verbunden mit Bemerkungen über Erfolge italienischer Produktionen. Im November 1942 heißt es: „Wie festgestellt wurde, haben die italienischen Filme in synchronisierter Fassung in Frankreich durchschnittlich einen sehr guten Erfolg"[526]. Die Besucherzahlen seien verglichen mit denen der deutschen, französisch synchronisierten Filme höher[527]. Goebbels schrieb am 23. April 1942 in sein Tagebuch:

Die italienischen Filme in Deutschland spielen viel mehr Geld ein, als die deutschen Filme in Italien. Die Ufa arbeitet einen neuen Exportplan aus, mit dem wir uns allmählich den gesamten italienischen Filmexport in Europa in die Hände spielen können. Hoffentlich fallen die Italiener darauf herein[528].

Schilderungen zu Aktivitäten der italienischen Filmindustrie in Frankreich nehmen in den Berichten des Referats Film einen relativ großen Raum ein. Diese machen deutlich, daß in Frankreich eine große Konkurrenz zwischen den Filminteressen Italiens und Deutschlands bestanden hat, doch kann im Rahmen dieser Arbeit hierauf nicht näher eingegangen werden[529]. Zu Beginn der Okkupation waren nur sehr wenige italienische Filme in Frankreich zugelassen, was sich in der Folge jedoch änderte. Nach einem Bericht der Filmprüfstelle liefen im Jahre 1942 drei italienische Spielfilme in französischen Filmtheatern, in der folgenden Saison sollten es dreißig sein[530]. Als Grund dafür, daß deutsche Filme weniger erfolgreich waren als italienische, führte die Filmprüfstelle im Dezember 1942 an:

Es muß immer wieder festgestellt werden, daß die deutsche in Frankreich zum Verleih gebrachte Filmproduktion mit wenig Ausnahmen ungeeignet ist, kulturpolitisch für

[523] Ibid. Tätigkeitsbericht, 17. 4.–24. 4. 1941.
[524] Ibid. Tätigkeitsbericht, 25. 4.–30. 4. 1941.
[525] BA-MA, RW35 225, Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 18. 4.–25. 4. 1942.
[526] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 21. 11.–28. 11. 1942.
[527] Zum deutschen Filmexport nach Italien siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 697–701.
[528] LOCHNER, Goebbels Tagebücher, S. 171.
[529] Zum Thema der italienischen Filminteressen in Frankreich während der Okkupation siehe grundlegend BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, die Tätigkeitsberichte, 28. 11.–5. 12. 1941, 12. 12.–19. 12. 1941 und 30. 1. 1942–6. 2. 1942 (RW35 225). Der Tätigkeitsbericht vom 28. 11.–5. 12. 1941 enthält einen ausführlichen Bericht zu den deutsch-italienischen Filmbesprechungen in München vom 24. 11.–27. 11. 1941.
[530] BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 2.–27. 2. 1942.

Deutschland zu werben, oder von dem geistigen Vermögen Deutschlands zu überzeugen[531].

Zudem seien die Filme sogar in Bezug auf ihren Unterhaltungswert unbefriedigend. Die Resonanz selbst auf qualitativ schlechtere italienische Filme sei besser, weil jene der Schaulust, die in Frankreich gewünscht werde, näher kämen als deutsche Produktionen. In italienischen Spielfilmen seien auch französische Darsteller zu sehen, was sehr werbewirksam sei[532]. In einem Bericht vom März 1943 erwähnte die Filmprüfstelle erneut die positive Wirkung französischer Schauspieler im italienischen Film. Hauptgrund für den Mißerfolg der deutschen Filme im Vergleich zu den italienischen, sei ihr Abweichen von der französischen Mentalität[533]. Wenig später klagte die Filmprüfstelle, abgesehen von Spitzenfilmen, stehe das französische Publikum deutschen Filmen ablehnend gegenüber, und zwar nicht aufgrund der politischen Haltung, sondern wegen der schlechten Qualität des Durchschnitts der deutschen Produktionen, die in Frankreich gezeigt werden[534].

Die zunehmenden Klagen der Filmprüfstelle über die mangelnde Qualität der in Frankreich gezeigten deutschen Filme beinhalteten eine Kritik an der deutschen Filmexportpolitik. Im Sommer 1942 beschwerte sie sich darüber, die deutschen Verleihfirmen ACE und Tobis ließen die Filme schon vor der Zensur durch die Filmprüfstelle synchronisieren. Sie forderte mehr Verantwortung: „Hinsichtlich der Qualität der eingereichten deutschen Filme wäre aus kulturpolitischen Gründen wie aus Gründen des Ansehens des Reiches der Verzicht auf einen Film wertvoller, als das kommerzielle Interesse"[535]. Doch nicht nur die Filmprüfstelle, sondern auch die deutschen Verleihfirmen in Paris klagten über die schlechte Qualität der von ihnen vertriebenen deutschen Filme. Im März 1943 erhielten ACE und Tobis mit Emil Reinegger einen neuen Leiter, der in seinem Geschäftsbericht vom Juni 1944 die bisherige deutsche Verleihpolitik stark kritisierte. Er bemängelte die Qualität der nach Frankreich exportierten deutschen Filme, die seiner Ansicht nach entscheidend zum Mißerfolg des deutschen Films in diesem Lande beigetragen hatte: „Nicht die Anzahl ist maßgebend, sondern einzig und allein die Qualität"[536]. Da, so Reinegger, die Filmauswahl nicht sorgfältig genug gewesen sei, habe die ACE bisher vor allem für die französische Mentalität ungeeignete und qualitativ schlechte Filme vertrieben, was dem deutschen Film einen schlech-

[531] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 5. 12.–12. 12. 1942.

[532] Ibid. Zu italienisch-französischen Koproduktionen während der Okkupation siehe BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, die Tätigkeitsberichte, 12. 12.–19. 12. 1941 und RW35 225, 30. 1. 1942-6. 2. 1942.

[533] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 27. 2.–6. 3. 1943.

[534] Ibid. Tätigkeitsbericht, 27. 3.–3. 4. 1943.

[535] Ibid. Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 1.6.–6.6 1942.

[536] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Emil Reinegger, Geschäftsjahr 1943/44, 1. 6. 1943–31. 5. 1944, Entwicklung des Verleihs deutscher und Continental-Filme in Frankreich, 2. 6. 1944.

ten Ruf in den Augen des französischen Publikums eingebracht hätte. Deswegen zog Reinegger zu Beginn seiner Tätigkeit rund 56 Filme des deutschen Verleihprogramms aus dem Verkehr, da diese Produktionen dem Ansehen des deutschen Films nur schaden konnten. In diesen schwachen Filmen sah Reinegger auch den Grund dafür, daß die Theaterbesitzer sich im Falle der Programmierung deutscher Filme eher passiv verhielten:

Die Filme wurden vielfach nur deshalb abgeschlossen, weil ein gewisser Druck ausgeübt wurde. Dieses ungesunde und auf die Dauer unhaltbare System mußte geändert werden, denn die Verärgerung der Theaterbesitzer war groß und die Einnahmen mit vielen unserer Filme gering. Der deutsche Film wurde nicht mehr um seiner selbst willen gespielt, sondern, weil man eben auch hier und da deutsche Filme in das Programm aufnehmen mußte. Daß dies für uns nicht von Vorteil war und der Kulturpropaganda keineswegs diente, ist klar. Wir lassen unsere Filme aufführen, damit sich das Publikum dieselben ansieht, und das können wir nur erreichen, wenn die Auswahl unserer Produktion den hiesigen Ansprüchen einigermaßen genügt[537].

Ähnlich wie die Funktionsträger im Bereich des Theaters hob Reinegger das anspruchsvolle französische Publikum hervor. Ebenso wie das deutsche Theater sollte der deutsche Film gleichsam um seiner selbst willen von den Besitzern der Filmtheater gespielt und vom Publikum anerkannt werden. Reinegger war der Ansicht, seine neue Verleihpolitik habe bereits erste Erfolge gezeitigt, denn im Geschäftsjahr 1943/44 hatte die ACE trotz einer geringeren Anzahl von deutschen Filmen mehr Kopien ausgeliefert als im Geschäftsjahr 1942/43. Allerdings hatte der Umsatz nicht die gleiche Entwicklung genommen. Die Einnahmen der Filmtheater sanken generell aufgrund der zurückgehenden Anzahl an Vorstellungen, was durch die schlechte Elektrizitätslage sowie die Evakuierungen und Bombardierungen bedingt war. Während der Gesamtumsatz in Frankreich 1942/43 rund 236 Millionen Francs betrug, waren es 1943/44 etwa 207 Millionen. Reinegger bezifferte die Anzahl der französischen Filmtheater im Jahr 1942/43 auf etwa 3700 Filmtheater und der Anteil von ACE und Tobis an deren Programmierung betrug etwa 20 Prozent, im Geschäftsjahr 1943/44 waren es aufgrund der durch die Restriktionen bedingten Schließungen nur noch 3500 Filmtheater, der Anteil der deutschen Verleihfirmen an der Programmierung belief sich 35 Prozent[538]. Hierzu hatten allerdings die wenigen Farbfilme entscheidend beigetragen. Zum Schluß resümierte Reinegger:

Wir stehen und fallen mit der Qualität unserer Verleihprogramme, und es ist zu wünschen, daß die deutsche Produktion auch im kommenden Jahr in der Lage ist, uns Filme zur Verfügung zu stellen, die nicht nur unserem Geschäft, sondern auch der deutschen Kulturpropaganda im Ausland Nutzen bringen[539].

Dieses Plädoyer für eine bessere Qualität deutscher Produktionen mutet rückblickend illusorisch an, denn Reinegger verfaßte diesen Bericht nur we-

[537] Ibid.
[538] Ibid.
[539] Ibid.

nige Tage vor der Landung der Alliierten in der Normandie. Gerade im Verlaufe des Jahres 1943 und im Frühjahr 1944 stellte die Weltkriegslage sowie die politische Lage in Frankreich ein weit größeres Problem für den deutschen Filmverleih als etwa die fehlende Qualität deutscher Filme dar.

Daß diese Faktoren mehr und mehr an Bedeutung gewannen, zeigen die Akten der ACE. Im Februar 1943 berichtete sie, der Einzug französischer Zwangsarbeiter zum Arbeitsdienst nach Deutschland sowie die Aktionen der französischen Polizei während der morgendlichen Filmvorstellungen beispielsweise in Bordeaux reduzierten die Zuschauerzahlen. Die Polizei hatte in den Filmtheatern Razzien veranstaltet, um französische Männer zum STO nach Deutschland einzuziehen. Aufgrund dieser Umstände wären in Städten wie Bordeaux auch für französische Filme fast bis zu 50 Prozent weniger Einnahmen zu verzeichnen[540]. Im März 1943 klagte die ACE in einem Schreiben an die Deutsche Botschaft über mehrere Brandanschläge, die auf ihre Filialen in der Provinz begangen worden waren und bat um mehr Schutz. In die Lyoner ACE-Filiale war im Februar 1943 eine Brandbombe geworfen worden, wenig später wurde eine weitere Bombe in das ACE-Filmlager in Oullens geworfen. Während hier noch Mitarbeiter der ACE eingegriffen hatten, richtete bald darauf ein Brand in der Lyoner Filiale erheblichen Schaden an. Die Filiale in Toulouse erhielt Bombendrohungen[541]. Auch in dem oben zitierten Schreiben vom Juni 1944 schrieb Reinegger, die Rahmenbedingungen für das Geschäftsjahr 1943/44 seien wenig glücklich gewesen, da sich die politische und wirtschaftliche Entwicklung negativ auf das Verleihgeschäft ausgewirkt habe[542]. Offenbar konnten zum Ende der Besatzung selbst kostenlose Vorführungen deutscher Filme nicht zu deren Erfolg beitragen. Im März 1944 berichtete die Filmprüfstelle, daß die Propaganda Abteilung einige Gratisveranstaltungen mit deutschen Spielfilmen organisiert hatte, was den deutschen Verleihfirmen finanziell geschadet hätte: „Es entspricht im übrigen der Erfahrung der Filmprüfstelle, daß die Kulturpropaganda, die den Besucher einen Beitrag kostet, wirksamer ist, als Gratisvorführungen. Die deutschen Verleiher haben darüber hinaus noch die Aufgabe, für das Reich Devisen aufzubringen"[543]. Einmal mehr wird hier das Wechselspiel zwischen propagandistischen und ökonomischen Interessen deutlich.

Obgleich die deutschen Funktionsträger durchaus auch unterschiedlicher Ansicht darüber waren, welche deutschen Filme – in welcher Qualität und Quantität – nach Frankreich exportiert werden sollten, kann die deutsche Filmexportpolitik im Vergleich zum Theater dennoch als relativ einheitlich

[540] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Rapport de presse du mois de janvier et février 1943.
[541] PA-AA, 1143b Kult 12 Nr. 4, ACE, an Knothe, DPB, 15. 3. 1943.
[542] PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4g, ACE, Emil Reinegger, Geschäftsjahr 1943/44, 1. 6. 1943–31. 5. 1944, Entwicklung des Verleihs deutscher und Continental-Filme in Frankreich, 2. 6. 1944.
[543] AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 26.2.–4.3 1944.

bezeichnet werden. Auch waren hier Kompetenzstreitigkeiten keineswegs so ausgeprägt wie im Bereich des Theaters. Sie lassen sich vor allem für den Bereich der Filmwerbung in Frankreich belegen. Um die Werbung für deutsche Filme zu gewährleisten, kontrollierte die Propaganda Staffel die Pariser Filmpresse. Zudem sorgte das Referat Film für umfangreiche Vorankündigungen deutscher Filme in der Presse, noch bevor diese anliefen. Zu den Erfolgen der Beeinflussung der Filmpresse berichtete das Referat Film im April 1941: „Die Vorpropaganda für deutsche Filme macht im ganzen besetzten Frankreich weitere Fortschritte. Die französischen Zeitungen berichten in verstärktem Maße über die deutschen Filme. Die Schriftleiter der maßgebenden Zeitungen werden zu Erstaufführungen nunmehr eingeladen"[544]. Dieses Resultat mag kaum erstaunen, wenn man bedenkt, daß Anträge auf erneute oder weitergehende Herausgabe von Filmzeitschriften nur dann genehmigt wurden, wenn auf seiten der Besatzer ein besonderes propagandistisches Interesse bestand[545]. Im April 1941 lehnte das Referat Film beispielsweise die Genehmigung der Herausgabe von *Le Film européen*, *Bordeaux ciné* und *La Semaine cinématographique* ab[546]. Stattdessen genehmigte es im Einvernehmen mit der Deutschen Botschaft die Filmzeitschrift *Ciné-Mondial* des Verlages Le Pont, der über Strohmänner im Besitz der Botschaft war. Hauptschriftleiter und späterer Geschäftsführer war Robert Muzard. Dieser war außerdem Geschäftsführer der ebenfalls im Besitz der Botschaft befindlichen Zeitschrift *Vedettes*, die neben Filmthemen auch über Theater, Radio und Music-Halls berichtete[547].

Muzard sollte eine positive Berichterstattung der *Ciné-Mondial* über deutsche Filme garantieren. Diese erhielt offiziell die Aufgabe, der sogenannten deutsch-französischen Zusammenarbeit im Filmbereich zu dienen[548], was freilich auf eine verstärkte Werbung für den deutschen Film hinauslief. Die Continental Films, ACE, Tobis und die Pariser Außenstelle der Deutschen Wochenschau sollten zu diesem Zweck mit dem Hauptschriftleiter ständig Kontakt halten. Außerdem sollten wöchentlich wichtige Angelegenheiten mit dem Referat Film besprochen werden, das für die Zensur sämtlicher Artikel zuständig war[549]. Die erste Ausgabe erschien am 8. August 1941[550]. Allerdings verlief in der Folge die Werbung für deutsche Filme nicht so reibungslos, wie das zu Anfang geplant war. Grundsätzlich hatte das RMVP keineswegs befürwortet, daß *Ciné-Mondial* und *Vedettes* über Stroh-

[544] BA-MA, RW35 220, Tätigkeitsbericht, 17. 4.–24. 4. 1941; zur Beeinflussung der Pressekritiken und Ankündigungen deutscher Filme siehe auch RW35 224, Tätigkeitsbericht, 24. 10.–31. 10. 1941.
[545] BA-MA, RW35 220, Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 13. 3.–19. 3. 1941.
[546] Ibid. Tätigkeitsbericht, 3. 4.–10. 4. 1941.
[547] Zur Person von Muzard, dem Leiter der Nova-Films, die unter deutschem Einfluß französische Propagandafilme herstellte, siehe Kapitel III. 2.3. dieser Arbeit.
[548] BA-MA, RW35 222, Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 2. 7.–9. 7. 1941.
[549] Ibid.
[550] Ibid. Tätigkeitsbericht, 1.8.–7.8 1941.

männer in den Besitz der Botschaft gelangten. Das RMVP kritisierte vor allem, die Zeitschriften verfolgten rein kommerzielle Zwecke und machten nicht genügend Werbung für deutsche Filme. Das Propagandaministerium war zudem generell gegen finanzielle Beteiligungen der Botschaft im französischen Filmbereich eingestellt[551]. Der Vorwurf, diese Zeitschriften würden nicht genügend für deutsche Filme werben, ging jedoch vor allem von Alfred Greven aus, da dieser gerne beide Zeitschriften unter eigener Kontrolle gehabt hätte. Daher gab die Continental Films im Februar 1943 eine Studie in Auftrag, die ermittelte, wie oft und in welcher Form die besagten Zeitschriften 1942 für deutsche Filme geworben hatten[552]. Die Untersuchung ergab, daß die insgesamt 45 Nummern der *Ciné-Mondial* generell 58 Prozent Werbung und 42 Prozent Redaktion enthielten. Deutsche Filme erschienen 14 Mal auf der Titelseite, französische 19 Mal und Continental-Filme 10 Mal, italienische nur 2 Mal. In allen Ausgaben waren 1942 immerhin 83,5 Seiten dem deutschen Film gewidmet, 129,5 dem französischen, allerdings nur 25 Seiten den Produktionen der Continental und 10 Seiten den italienischen Filmen. In den 50 Heften von *Vedettes* waren 1942 nur 32 Prozent der Zeitschrift für Filmwerbung reserviert; 4,4 Prozent beinhaltete Werbung für deutsche Filme, die für italienische Filme betrug 2,5 Prozent während die Werbung für französische Filme 23,2 Prozent umfaßte, für Continental-Filme aber nur 3 Prozent. Immerhin waren aber deutsche Filme 12 Mal auf der Titelseite erschienen, französische 17 Mal und Continental Filme 8 Mal[553]. Die *Ciné-Mondial* warb demnach durchaus in einem angemessenen Umfang für deutsche Filme – verglichen mit der Werbung für französische Filme, die ja die Leser weit mehr interessierten; schließlich mußte die Zeitschrift auch die Wünsche ihrer Kunden berücksichtigen. Dagegen hatte sie aber vor allem die Werbung für die Continental-Filme vernachlässigt, was erklärt, weshalb Greven diese Studie in Auftrag gegeben hatte.

In der Folge versuchte Greven, die Botschaft davon zu überzeugen, ihm persönlich die geschäftliche und redaktionelle Leitung beider Zeitschriften zu übergeben. Greven wollte diese inhaltlich nach den Richtlinien des RMVP ausrichten und geschäftlich führen. Schließlich behauptete er, die Zusage der Botschaft in einem Gespräch mit Geheimrat Dr. Schwendemann erhalten zu haben[554]. Einige Monate später fragte Greven erbost an, weshalb die Übergabe der Leitung der Zeitschriften an ihn noch immer nicht vollzogen sei. In seiner Funktion als Reichsbeauftragter der Deutschen Filmwirtschaft in Frankreich vertrete er doch die gleichen Interessen wie die Botschaft. Er habe

[551] PA-AA, 1113 Kult 12 Nr. 4, RMVP, Fries, Vermerk, Abschrift an Abteilung Ausland, RMVP, 31. 3. 1943.
[552] PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, Continental, Greven an Knothe, DBP, 16. 2. 1943.
[553] Ibid. A. Paullet, Rapport sur la publicité concernant les films allemands, italiens, français et Continental-Films parue dans Ciné Mondial et Vedettes, 16. 2. 1943.
[554] PA-AA, 1143a, Kult 12 Nr. 4, Continental, Greven an Knothe, DBP, 22. 6. 1943; Anlage, Aktennotiz vom 22. 6. 1943.

den Auftrag, in Frankreich eine Filmzeitschrift zu erwerben oder zu gründen und werde nun auch ohne Entscheidung der Botschaft handeln. Greven beabsichtigte, ein eigene Zeitschrift zu gründen, um daraufhin den Zeitschriften der Deutschen Botschaft jede Existenzgrundlage zu nehmen. Dem fügte er hinzu: „Ich bedauere außerordentlich, daß dann durch das Verschulden der Deutschen Botschaft zwei deutsche Stellen sich hier Konkurrenz machen auf einem Gebiet, welches wohl dem Propagandaministerium alleine zusteht"[555]. Allerdings behauptete Schwendemann seinerseits, Greven die Übernahme der beiden Filmzeitschriften nicht zugesagt zu haben. Er hatte lediglich vorgeschlagen, einen Beauftragten für die Filmzeitschriften zu benennen, der Grevens Wünsche hinsichtlich der Filmwerbung in Zukunft vertreten solle. Dies sei bisher nicht geschehen[556]. Greven beharrte jedoch auf seiner Position und äußerte die Ansicht, innerhalb der Botschaft liege ein organisatorischer Fehler vor, da er mehrmals mit Knothe über diese Frage verhandelt habe und Schwendemann davon gewußt haben müsse[557]. Abgesehen von den direkten Angriffen auf die Botschaft hatte Greven zunächst auch versucht, sein Ziel durch weitere Kritik an der Arbeit der Zeitschriften zu erreichen. So behauptete er, diese lieferten zu wenig Werbung für deutsche Filme und veranlaßte die ACE und Tobis dazu, ihre Verträge für Anzeigen bei der *Ciné-Mondial* zu kündigen; nach diesen Verträgen hatte die Zeitschrift bisher pauschal und zu günstigen Tarifen Werbung für deutsche Filme gemacht. Die Botschaft vermutete dahinter zu recht einen weiteren Schachzug Grevens, um den Beweis führen zu können, die Zeitschrift berichte zu wenig über deutsche Filme. Nach Kündigung der Verträge, so die Botschaft, werde die *Ciné-Mondial* sicher nur noch ungern deutsche Filme besprechen[558].

In jedem Falle verhinderte dieses Vorgehen zunächst einmal jedwede Werbung für deutsche Filme in der Zeitschrift. Chefredakteur Pierre Heuzé verteidigte die fehlende Werbung für deutsche Filme mit dem Argument, ACE und Tobis hätten bisher zu spät und zu wenig Werbematerial für ihre Filme zugesandt. Er habe sich an die Werbeleiter der beiden Firmen gewandt, die jedoch betonten, sie wünschten keinen Kontakt mehr mit der *Ciné-Mondial*. Seit Erscheinen der ersten Nummer dürften deren Redakteure die Studios der Continental nicht einmal betreten. Dagegen seien die französischen Firmen Pathé und Gaumont weitaus kooperativer[559]. Die Deutsche Botschaft stellte sich auf die Seite Heuzés und war der Ansicht, Greven versuchte absichtlich der Zeitschrift zu schaden. Die Botschaft betonte die Zuverlässigkeit Heuzés in jeder Hinsicht – der Journalist galt als deutschfreundlich. Im

[555] PA-AA, 1113 Kult 12 Nr. 4, Continental, Greven an Geheimrat Dr. Schwendemann, DBP, in Kopie an Knothe, 8. 10. 1943.
[556] PA-AA, 1113 Kult 12 Nr. 4, DBP, Schwendemann an Greven, Continental, 9. 10. 1943.
[557] Ibid. Continental, Greven an Schwendemann, DBP, 14. 10. 1943.
[558] Ibid. DBP, Hibbelen an Schwendemann, Betr.: Herrn Greven, 5. 7. 1943.
[559] Ibid. Ciné Mondial, Heuzé an Hibbelen, DBP, 16. 7. 1943.

März 1942 hatte Heuzé als Journalist eine Gruppe von französischen Filmschauspielern nach Deutschland begleitet und war dort unter anderem auch von Goebbels empfangen worden. Die ACE behauptete wiederum, es handle sich um ein Mißverständnis, denn sie habe der *Ciné-Mondial* stets Werbematerial zur Verfügung gestellt[560]. Im November 1943 beschwerte sich die ACE ihrerseits bei der Botschaft, die Zeitschrift weigere sich, für den anlaufenden Film „Münchhausen" auf der Titelseite zu werben, obwohl sie dazu genügend Material erhalten hatte[561]. Schließlich erschien der Artikel dort relativ spät[562]. Obgleich Greven in der Folge nicht, wie angekündigt, eine eigene Konkurrenz-Zeitschrift gründete und die *Ciné-Mondial* auch nicht vollkommen ihre Werbung für deutsche Filme einstellte, so zeigt dieser Vorgang dennoch, wie stark die von den deutschen Dienststellen verfolgte Politik der Werbung für deutsche Filme durch Konkurrenz und Streitigkeiten behindert wurde. Offenbar bot auch der Besitz der beiden Filmzeitschriften durch die Botschaft noch lange keine Garantie für eine intensive Werbung für deutsche Filme.

Die deutsche Filmexportpolitik in Frankreich war grundsätzlich nicht Gegenstand von Konkurrenzkämpfen, zumal die Kompetenzen klarer verteilt waren als etwa im Bereich des Theaters. Der Vertrieb der deutschen Filme lag in den Händen der Verleihgesellschaften ACE und Tobis, während die Filmprüfstelle die politische Zulässigkeit der Filme für Frankreich prüfte. Die Verleihgesellschaften hielten engen Kontakt mit Greven, der Propaganda Abteilung sowie der Deutschen Botschaft; die deutschen Dienststellen und Funktionsträger flankierten gleichsam den Vertrieb deutscher Filme durch Maßnahmen wie der Marktbereinigung, des Ankaufs von Filmtheatern, der Ausübung von Druck auf französische Filmtheaterbesitzer und der Werbung für deutsche Filme in der Presse. Diese Politik war weitaus rigoroser, planvoller und auf den ersten Blick auch erfolgreicher als die im Bereich des Theaters verfolgte Kulturpropaganda.

Die deutschen Stellen verfolgten etwa bis 1943 hier erfolgreich eine Politik, die eine möglichst hohe Anzahl deutscher Filme in französischen Filmtheatern zum Ziele hatte. Diese Filme erzielten allerdings bis auf wenige Spitzenfilme verglichen mit den Continental-Filmen und den französischen Produktionen relativ geringe Umsätze. Das Publikum zog französische Filme vor, denn immerhin war Frankreich trotz der Krise des französischen Films während der dreißiger Jahre ein Land mit einer eigenen hochentwickelten Filmindustrie; die Zuschauer waren an die heimischen Produktionen und die französischen Stars gewöhnt. Seit 1943 klagten die Verleihgesellschaften vermehrt über die fehlende Qualität der exportierten deutschen Filme, was den

560 PA-AA, 1113 Kult 12 Nr. 4, ACE an Heuzé, in Kopie an Knothe, 2. 8. 1943; ibid. ACE, Grell an Knothe, DBP, 2. 3. 1944.
561 Ibid. ACE an Knothe, DBP, 17. 11. 1943.
562 Ibid. ACE an Ciné Mondial, ohne Angabe von Datum und Autor (etwa Februar/März 1944).

Konflikt zwischen propagandistischen und ökonomischen Interessen deutlich macht. Zur Amortisierung deutscher Filme war es theoretisch sinnvoll, ein Maximum zu exportieren; im Hinblick auf deutsche Kulturpropaganda sollten aber vor allem die besten Filme nach Frankreich gelangen. Auch der durch Marktbereinigung und den Ankauf der Filmtheater künstlich erhöhte Anteil deutscher Filme am Gesamtmarkt führte also nicht zum Erfolg des deutschen Films in Frankreich, da die Filme das ohnehin reservierte Publikum nicht überzeugen konnten. Das Ziel deutscher Kulturpropaganda, das französische Publikum von der angeblich so hohen Qualität der deutschen Kultur zu überzeugen, wurde im Bereich des Filmes also erst in den letzten Jahren der Besatzung gezielter verfolgt, und zwar als die deutschen Dienststellen beim Publikum mehr und mehr die Unbeliebtheit der deutschen Filme beobachteten.

Den Erfolgen einiger herausragender Farbfilme wie „Münchhausen" oder „Die goldene Stadt" standen etliche Mißerfolge deutscher Produktionen gegenüber. Sicherlich haben hier nicht nur die angeblich so schlechte Qualität deutscher Filme, sondern auch die französische und italienische Konkurrenz sowie Mentalitätsunterschiede eine Rolle gespielt. Die Resonanz auf das Gros der deutschen Filme verschlechterte sich zudem seit Ende des Jahres 1942 immer mehr. Ebenso wie im Bereich des Theaters, wo die Theaterdirektoren immer weniger zur Aufführung deutscher Stücke bereit waren, führte auch im Bereich des Filmes die veränderte Weltkriegslage und die politische Situation in Frankreich zu einer Verschlechterung der Resonanz auf deutsche Filme. Außerdem gelangten seit der Wiederaufnahme der französischen Filmproduktion im Frühjahr 1941 neue französische Produktionen – während der gesamten Zeit der Okkupation waren es über 200 – in die Pariser Filmtheater, die das Publikum vorzog.

2.2. Propagandistischer Filmeinsatz

Vor allem die Propaganda Abteilung aber auch die Botschaft waren mit Aktivitäten im Bereich der Propaganda befaßt. Über Vorträge, Ausstellungen, Plakate, Handzettel, Broschüren, Presseartikel sowie den Rundfunksender Radio Paris verbreitete die Besatzungsmacht in Frankreich deutsche Propaganda – die Filmpropaganda stellte hier nur einen Aspekt dieser Politik dar[563]. Weil die deutschen Dienststellen negative Reaktionen der Zuschauer während der Vorstellungen in den Filmtheatern befürchteten, handhabten sie gerade die Filmpropaganda in Frankreich grundsätzlich mit Vorsicht. Die deutschen Propagandafilme – zumindest die Spielfilme – produzierte die deutsche Filmindustrie in erster Linie für das deutsche Publikum; sie sollten im Inland ihre spezifische Funktion erfüllen. Im Ausland übernahmen die

[563] Dominique Rossignol, Histoire de la Propagande en France de 1940–1944, Paris 1991, S. 49–77; UMBREIT, Der Militärbefehlshaber, S. 150–171.

Verleihfilialen der Ufa den Vertrieb der Propagandafilme, wobei deren Einsatz jedoch vor allem vom RMVP und der Propaganda Abteilung geplant wurde. Erst im Sommer 1944 konstatierte der Auslandsbeirat der deutschen Filmwirtschaft in einem Sitzungsprotokoll, die Errichtung einer sogenannten Auslandsvertriebsstelle für Propagandafilme sei nun dringlich[564].

Die Hauptthemen der deutschen Propaganda – wie sie vor allem in großen Plakataktionen verbreitet wurden – sind auch Gegenstand einiger Propagandafilme gewesen. Zunächst einmal betrafen diese Themen die sogenannten Feinde des Reiches: Seit Beginn der Besatzung nahm die anti-englische Propaganda einen großen Raum ein, zu der seit Ende 1941 eine anti-amerikanische Richtung hinzu kam. Die anti-englische Propaganda war mitunter auch gekoppelt an anti-jüdische, letztere dominierte die Themen der deutschen Propaganda und wurde im Vorfeld der Einführung des Judensterns im Sommer 1942 noch verstärkt. Seit dem Überfall auf die Sowjetunion im Sommer 1941 betrieben die deutschen Dienststellen verstärkt anti-kommunistische bzw. anti-bolschewistische Propaganda. Demnach führte Deutschland einen Krieg, um Europa vor dieser sogenannten Gefahr zu retten. Ein weiteres wichtiges Anliegen deutscher Propaganda war die Demonstration deutscher Stärke und Siegesgewißheit, ebenso wie die angebliche Überlegenheit des „neuen Deutschland" in allen Bereichen des sozialen, wirtschaftlichen und auch kulturellen Lebens[565].

Der wohl bekannteste unter den in Frankreich gezeigten abendfüllenden Propagandafilmen ist „Jud Süß" (1940) von Veit Harlan. Seine französische Uraufführung in synchronisierter Fassung war am 14. Februar 1941 im Pariser Filmtheater Le Colisée zu sehen. Der Film soll in Frankreich angeblich ebenso erfolgreich wie „Die goldene Stadt" gewesen sein[566]. Goebbels selbst hatte diesen stark anti-jüdischen Film in Auftrag gegeben. Das Drehbuch stammte von Ludwig Metzger und Wolfgang Möller. Die Geschichte Joseph Süß Oppenheimers, 1732–1737 Finanzberater und sogenannter Hofjude beim Herzog von Württemberg, der gehenkt worden war, weil er das Volk wegen seiner Steuerpolitik gegen sich aufgebracht hatte[567] war bereits von Wilhelm Hauff (1827) und Lion Feuchtwanger (1925) literarisch bearbeitet worden. Doch orientierte sich das Drehbuch kaum an diesen Vorlagen[568].

564 BA-KO, R 109 III/8, Protokoll Nr. 35/44 der Sitzung des Auslandsbeirates der deutschen Filmwirtschaft vom Dienstag, dem 18. 7. 1944, 20. 7. 1944.

565 Siehe allg. bei ROSSSIGNOL, Histoire de la Propagande, S. 62–65.

566 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 731; zu dem Film siehe bei KANZOG, Staatspolitisch besonders wertvoll, S. 219–234; auch bei DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 312–316. Als weiterer anti-jüdischer Spielfilm wurde „Die Rothschilds" (1941) von Erich Waschneck mit Erich Ponto, Albert Lippert, Hilde Weißner und Gisela Uhlen in Frankreich gezeigt; doch bereits in Deutschland hatte dieser Film keinen großen Erfolg; siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 312.

567 Zu Joseph Süß Oppenheimer siehe Hellmut G. HAASIS, Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß. Finanzier. Freidenker. Justizopfer. Reinbek bei Hamburg 1998.

568 Zum verwendeten literarischen Material siehe bei KANZOG, Staatspolitisch beson-

Der Film erhielt im Reich die Prädikate „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll" sowie „jugendwert". Drewniak schreibt zu „Jud Süß": „Harlans Film machte Süß zum Prototyp des verbrecherischen Juden"[569]. Goebbels, der die Herstellung von „Jud Süß" laufend verfolgt hatte, lobte ihn als ersten wirklich antisemitischen Film und meinte, die Endfassung sei genial. Zu seinem Erfolg im Ausland notierte er, der Film sei in Ungarn besonders gut aufgenommen worden und nahm dies als Beweis der Wirkkraft der Propaganda. Gleichwohl konnte der Film vor allem deswegen Erfolge verzeichnen, weil er in erster Linie vom Publikum als melodramatische Unterhaltung aufgefaßt wurde[570]. Nach der französischen Uraufführung im Februar 1941 meinte die Zeitschrift *Le Film*: „Le sujet authentique, la réalisation somptueuse faite avec art et conscience, l'interpretation enfin font de ce film une très grande œuvre, peut-être la plus grande qu'il nous eut été donné de voir depuis longtemps"[571]. Der Autor lobte die Machart des Films, die Regiearbeit und das Spiel der Schauspieler; das Thema bezeichnete er als authentisch. Einige Monate später zeigten auch Filmtheater im unbesetzten Gebiet „Jud Süß". Ende April 1941 berichtete das Referat Film über seinen „sensationellen, durchschlagenden Erfolg"[572] in Marseille. Zur gleichen Zeit lief er in Lyon und Toulouse an, wo das Publikum ihn ebenso begeistert aufgenommen haben soll. Angeblich sollen sich französische Studenten in Marseille als Schutzgarde zur Verfügung gestellt haben, um die Vorführungen vor Demonstrationen, angeblich von jüdischer Seite, zu schützen. Angeblich sollen einige Stellen des Films von den Zuschauern mit Worten wie „auch aus Marseille müssen die Juden verschwinden"[573] kommentiert worden sein. Das Referat Film notierte zu den Vorführungen in Marseille:

ders wertvoll, S. 227–229. In dem Film verkörpert Heinrich George einen genußsüchtigen und schwächlichen Herzog, der von seinem sogenannten Hofjuden beherrscht wird. Jener bereichert sich selbst und setzt die Aufhebung des Judenbanns in der Stadt durch. Ferdinand Marian umwirbt als Süß Oppenheimer Dorothea Sturm (Kristina Söderbaum), die Tochter eines Beraters des Herzogs. Diese verlobt sich jedoch mit dem Jüngling ihres Herzens, wird von Oppenheimer erpreßt und läßt sich von ihm vergewaltigen, um ihren Verlobten zu retten. Dorothea ertränkt sich schließlich vor Scham. Süß Oppenheimer wird daraufhin verhaftet und vor Gericht unter Betonung der „Rassenschande" zum Tode verurteilt und gehängt. Alle Juden müssen die Stadt verlassen. Fast sämtliche anderen Rollen von Juden spielt in dem Film der Schauspieler Werner Krauss.

569 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 314.

570 Siehe bei MOELLER, Der Filmminister, S. 243–245.

571 CDJC, Le Film 9 (15. 2. 1941).

572 BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 25. 4.–30. 4. 1941 und 1. 5.–7. 5. 1941.

573 Ibid. Zum angeblichen Erfolg von „Jud Süß" in Marseille siehe beispielsweise CDJC, Le Film 15 (10. 5. 1941): „Cependant la preuve la plus évidente du succès du Juif Süss en zone non occupée est l'empressement que montrent les directeurs des salles a programmer le film. Dès que les premiers résultats de Marseille furent connus, le film a été aussitôt loué à Toulouse, Nice, Cannes, Toulon, Perpignan, Nîmes, Avignon, Martigues, Port de Bonc, Vichy".

Das Publikum bekundete ebenso einstimmig wie kräftig, daß es die Ansichten des Films über das Judenproblem völlig teile. Nicht nur Stellen wie die Ausweisung der Juden aus Stuttgart [...] sondern auch z. B. die Stelle am Schluß des Films, wo gesagt wird „wenn aber ein Jude [...] sich fleischlich verbindet" wurden nachhaltigst beklatscht. Der Erfolg des Films, der in der politischen Presse des unbesetzten Gebiets, also nicht etwa nur im Filmteil besprochen wurde, wurde von den Zeitungen als Kennzeichen für die Stimmung der dortigen Bevölkerung angesehen, über die in der französischen Öffentlichkeit bis jetzt weitgehend insofern falsche Vorstellungen geherrscht haben dürften, als man das unbesetzte Gebiet als judenfreundlich oder doch zumindest neutral ansah[574].

Es wird sich letztlich nicht klären lassen, inwieweit diese stark übertriebenen Aussagen auch nur ansatzweise zuverlässig sind. Da das Referat Film grundsätzlich auch über negative Reaktionen auf deutsche Filme berichtete, kann zumindest davon ausgegangen werden kann, daß „Jud Süß" in Frankreich bedingt erfolgreich war. Inwieweit der Film jedoch tatsächlich eine anti-jüdische propagandistische Wirkung auf das französische Publikum hatte ist außerordentlich fraglich. Ein begrenzter Erfolg des Filmes in Frankreich ließe sich allenfalls mit dem Bekanntheitsgrad der Darsteller erklären, was vor allem auf Heinrich George zutrifft. So schrieb beispielsweise die Zeitung *Le Parisien* im Februar 1941: „Die eigentlichen Stars des Films ‚Jud Süß' sind jedoch Heinrich George, den wir nächste Woche in der Comédie-Française erleben werden, und Werner Krauss. Ihre Kunst ist seit langem bekannt. Es ist aber zu unterstreichen, daß George wieder ausgezeichnet ist [...] Was für großartige Schauspieler sind doch die beiden"[575]. Die Presse warb für „Jud Süß" immer wieder mit dem Hinweis auf die Person Georges und auf den in Frankreich im November 1940 erfolgreich gezeigten Film „Der Postmeister" (Gustav Ucicky, 1940), in dem George die Hauptrolle spielt. *Paris Soir* hatte diese Produktion als das kinematographische Ereignis der Gegenwart bezeichnet[576]. Daß der Erfolg von „Jud Süß" allerdings nur begrenzt war, zeigen die Aufstellungen der Terra Filmkunst GmbH über die auf den Herstelleranteil erzielten Erträge ihrer Filme im Ausland. Ein Vergleich der Anteile, welche die Terra mit „Jud Süß" von Juli 1942 bis Mai 1944 in Frankreich erzielte, mit den Anteilen, die sie dort im gleichen Zeitraum mit „Opernball" erreichte, zeigt, daß die Einspielergebnisse von „Jud Süß" immerhin sehr weit hinter denen des „Opernballs" lagen[577]. Obgleich sich beide Filme freilich nicht miteinander vergleichen lassen und auch die Kopienanzahl sowie andere Faktoren eine Rolle spielen, relativiert dies dennoch die obigen positiv gefärbten Berichte. Als der Film zum Ende der Besatzungszeit erneut in

574 BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 1. 5.–7. 5. 1941.
575 Le Parisien, 21. 2. 1941, zit. n. der Übersetzung von WULF, Theater und Film, S. 454.
576 Paris Soir, 14. 11. 1940, zit. n. GARÇON, The Film Propaganda, S. 163. Zu dem Erfolg des „Postmeisters" siehe BA-MA, RW4/v. 218, Prop.Abt., Ref.Film., Tätigkeitsbericht, 4. 11.–10. 11. 1940.
577 BA-KO, R109I/1677, Filmmäßige Nachweisung der in den einzelnen Auslandsgebieten im Monat Juli 1942 auf den Herstelleranteil erzielten Erträgnisse, Produktion: Terra; siehe Tabellen bis zum Monat Mai 1944.

Frankreich gezeigt wurde, konnte von Erfolg keine Rede mehr sein. In einem Bericht der Filmprüfstelle vom März 1944 heißt es, sogenannte Terroristen bedrohten nun jene Theaterbesitzer, die deutsche Produktionen und insbesondere propagandistische Filme zeigten: „Der jüngste Bombenanschlag in einem Toulouser Filmtheater bei der Vorführung des Filmes ‚Jud Süss', hat, neben Attentaten älteren Datums, seine abschreckende Wirkung auf die französischen Theaterbesitzer nicht verfehlt und eine Angstpsychose hervorgerufen"[578].

Eine anti-britische Stoßrichtung hatten die Spielfilme „Das Herz der Königin" (Carl Froelich, 1940), Hans Steinhoffs „Ohm Krüger" (1941) und „Der Fuchs von Glenarvon" (1940) von M.W. Kimmich mit Olga Tschechowa, Karl-Ludwig Diehl und Ferdinand Marian und „Titanic"[579] (1943) von Herbert Selpin und Werner Klingler mit Sybille Schmitz[580]. Der 1940 gedrehte Ufa Film „Das Herz der Königin" mit Zarah Leander, Willy Birgel und Will Quadflieg zeigte die Lebensgeschichte von „Maria Stuart" und vor allem ihre Rivalität zu Königin Elisabeth von England[581]. Trotz seiner allgemein anti-englischen Tendenz äußerte das Referat Film im Juni 1941 Bedenken, ihn in Frankreich zu zeigen.

> Gerade bei dem jetzigen Stande des französisch-englischen Verhältnisses [...] erscheint die Schlußtendenz, daß Elisabeth von England nur richtig gehandelt hat, während Maria eindeutig verurteilt wird, propagandistisch unerwünscht, der Herr Reichsminister hat sich der vorgebrachten Bedenken voll angeschlossen[582].

Nur eine Woche später wurde der Film allerdings auf Anweisung von Kommandeur Schmidtke für den Herbst des Jahres zugelassen[583]. Bei der französischen Uraufführung am 16. November 1941 soll das Filmtheater Le Colisée überfüllt gewesen sein. Diedrich, der die Vorstellung besuchte, berichtete über Kommentare von französischen Besuchern, sie hätten den Film interessant gefunden[584]. Dieses Urteil sowie die angebliche Überfüllung des Filmtheaters ließe sich allenfalls auf die Beliebtheit Zarah Leanders zurückführen,

[578] AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 4. 3.–10. 3. 1944.
[579] Ibid. S. 340–342. Der Film über den Untergang der Titanic wurde nach der Fertigstellung zum Vertrieb in Deutschland nicht zugelassen. DREWNIAK vermutet: „Vielleicht lag die Ursache des Inlandsverbotes in den neuen propagandistischen Richtlinien zum Thema des See-Krieges" (Ibid. S. 341). Für das Ausland wurde der Film allerdings zugelassen. Im November 1943 lief er in Paris an.
[580] „Ohm Krüger" und „Der Fuchs von Glenarvon" hatte die Auslandsabteilung im RMVP jedoch grundsätzlich für den Export in Länder wie Frankreich als ungeeignet befunden, siehe PA-AA, 1125 b, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Abteilung Ausland, Vertraulich, Die Lage des deutschen Films in Europa, Anfang 1943, 29. 3. 1943. Zu dem Aspekt exportgeeigneter Filme siehe bei DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 693.
[581] Ibid. S. 334f. „Das Herz der Königin" wurde am 1. 11. 1940 in Hamburg und München uraufgeführt und erhielt das Prädikat „künstlerisch wertvoll".
[582] BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 5. 6.–11. 6. 1941.
[583] BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 25. 6.–1. 7. 1941.
[584] BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 14. 11.–21. 11. 1941.

obwohl dieser Film nicht gerade zu ihren größten Erfolgen zählte. Der stark anti-britische Streifen „Ohm Krüger" lief auf Goebbels Anordnung in Frankreich in einer veränderten Auslandsfassung[585]. Hans Steinhoff – in einigen Szenen auch Herbert Maisch und Karl Anton – führten Regie. Der Film erzählte die Geschichte des Buren Paul Krüger, der nach dem Kampf gegen die Engländer 1880/81 seit dem Jahre 1883 Präsident der Südafrikanischen Republik war; Emil Jannings spielte Ohm Krüger, in der Rolle seines britischen Gegners Cecil Rhodes war Ferdinand Marian zu sehen und Gustaf Gründgens stellte Kolonialminister Chamberlain dar. Weitere Mitwirkende waren Otto Wernicke, Elisabeth Flickenschild, Gisela Uhlen und Lucie Höflich. Der Film zeichnete das Bild eines kleinen Burenvolkes, das lediglich in Freiheit und Frieden leben wollte und sich gegen das große England zur Wehr setzen mußte; er erinnerte an den Burenkrieg und die englischen Konzentrationslager. Ohm Krüger verkörperte darin die enge Verbundenheit eines Führers mit seinem Volk. Das Presseheft zu dem Film betonte die Rolle des Films in der korrigierenden Ausdeutung der damaligen Geschichte mit zeitgenössischem Blick[586]. Der Illustrierte Film-Kurier schrieb: „Als England einsieht, daß es das kleine Volk, dessen Heldenkampf von der gesamten Welt jubelnd begrüßt wird, mit Kanonen und Gewehren nicht niederzwingen kann, entschließt man sich zu einer der größten Gemeinheiten der Weltgeschichte. Der Kampf wird von nun an nicht mehr gegen die reguläre Armee, sondern gegen das ganze Volk geführt"[587]. Frauen und Kinder, so der Filmkurier, hätten in den Konzentrationslagern der Engländer leiden müssen, weil jene die Widerstandskraft der kämpfenden Männer hätten brechen wollen. Drewniak hat dazu bemerkt, das nicht einmal langsam denkende Zuschauer den politischen Gehalt des Filmes übersehen konnten[588]. Der 5,5 Millionen Reichsmark teure Film machte trotz eines großen Publikumserfolges in Deutschland Verluste. Goebbels hat diesen Kostenaufwand in einer Rede vor Filmschaffenden im Februar 1942 verteidigt. Er war der Meinung, der nationalpolitische Zweck derartiger Filme würde die hohen Ausgaben rechtfertigen. Weiter sagte er: „Daß ein Film beispielsweise wie der ‚Ohm Krüger' sowohl innerpolitisch als außenpolitisch von einer ungeheuren Bedeutung gewesen ist und heute noch ist, das bedarf keiner Erwähnung"[589].

Trotz dieser auch außenpolitisch angeblich so großen Bedeutung war die Besatzungsmacht mit dem Einsatz von „Ohm Krüger" in Frankreich wie

[585] BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 12. 6.–18. 6. 1941. Es konnte nicht ermittelt werden, worin sich die Inlands- und Auslandsfassung genau unterschieden. Siehe bei KANZOG, Staatspolitisch besonders wertvoll, S. 253–265; DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 337–340.

[586] BA-FA, Presseheft zu „Ohm Krüger".

[587] BA-FA, Illustrierter Film-Kurier, Ohm Krüger, Ein Emil Jannings-Film der Tobis.

[588] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 338.

[589] Goebbels Rede vor Filmschaffenden am 28. 2. 1942, abgedruckt in: ALBRECHT, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 489.

auch in anderen besetzten Gebieten relativ vorsichtig, weil angesichts der Darstellung der unfreien Buren befürchtet wurde, das Publikum könne Parallelen zur eigenen Situation ziehen. Im September 1941 heißt es in den Akten des Referats, die französische Uraufführung von „Ohm Krüger" sei aus militärischen Gründen nicht genehmigt worden[590]. Am 5. Oktober 1941 lief er schließlich doch im Pariser Filmtheater Normandie in französischer Synchronisation an. Diedrich besuchte die Premiere und berichtete, am Schluß des Filmes hätten sich sämtliche Zuschauer in dem ausverkauften Filmtheater Beifall klatschend von den Plätzen erhoben: „Der Referatsleiter hatte den Eindruck, daß sich der Film nicht nur durchsetzen sondern im Hinblick auf sein Thema dem Interesse des französischen Publikums begegnen wird"[591]. Wenig später heißt es in einem Bericht des Referats, „Ohm Krüger" habe beträchtliches Aufsehen erregt, jedoch gebe es keine Demonstrationen. Dennoch habe die Abwehrleitstelle Bedenken gegen die weitere Vorführung des Filmes angemeldet, weil sie befürchte, das französische Volk ziehe möglicherweise Parallelen zwischen dem Schicksal der Buren und seinem eigenen. In einer gemeinsamen Konferenz sei jedoch beschlossen worden, den Film aufgrund seines propagandistischen Wertes auch weiterhin zu zeigen[592]. Die deutsche Presse berichtete, der Film hätte in Frankreich ein breites Publikum gewonnen[593]. Inwieweit dieser doch relativ erfolgreiche Streifen nun tatsächlich in Richtung auf eine anti-britische Stimmung im Publikum gewirkt haben mag, sei hier dahingestellt; immerhin konnten sich die französischen Zuschauer theoretisch auch mit dem im Film dargestellten unterdrückten Burenvolk identifizieren[594]. Wie die Sicht des Publikums die Wirkung deutscher Propagandafilme ins Gegenteil verkehren konnte, zeigt das Beispiel des ebenfalls anti-englischen Filmes „Der Fuchs von Glenarvon", der von dem Freiheitskampf der Iren handelte[595]. Olga Tschechowa verkörpert die Irin Gloria; ihr Mann (Ferdinand Marian), als „Fuchs von Glenarvon" ein englischer Spitzel, hintergeht sie. Carl Ludwig Diehl spielt einen irischen Freiheitskämpfer, der sich zu Gloria bekennt. Die Propaganda Staffel St. Germain meldete im Juli 1942 dieser Film sei trotz seiner eindeutigen Haltung

590 BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 5. 9.–12. 9. 1941.
591 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941.
592 Ibid.
593 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 339.
594 Daß die Wirkung „Ohm Krügers" rückblickend freilich eine ganz andere sein kann, zeigt die Reaktion des Publikums auf den Film, der 1962 im Filmclub des Londoner National Film Theaters in der Reihe „Wie andere uns sehen" lief; er rief bei den Zuschauern Lachausbrüche hervor; die meist jüngeren englischen Zuschauer sollen sich besonders über die Karikierung der Queen Viktoria und Chamberlains amüsiert haben. Ein englischer Student meinte: „Warum haben uns die Deutschen den Film vorenthalten? Blendend die schauspielerische Leistung – und blendend wie wir Engländer durch den Kakao gezogen werden" (BA-FA, Die Welt, Londoner lachten über den „Ohm-Krüger"-Film, 18. 7. 1962).
595 Siehe dazu DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 335 f. Der Film wurde am 24. 4. 1940 in Deutschland uraufgeführt und erhielt das Prädikat „künstlerisch wertvoll".

gegen England für propagandistische Sondervorführungen in Frankreich ungeeignet. Zur Reaktion des Publikums heißt es: „Es wurde applaudiert, als am Ende des Films die Iren marschierend das Lied von der Freiheit singen"[596].

Der anti-kommunistische Propagandafilm „Hitlerjunge Quex" von Hans Steinhoff mit Heinrich George war bereits im Jahre 1933 gedreht worden und wurde innerhalb der nationalsozialistischen Filmpropaganda auch während des Krieges noch eingesetzt, so auch in Frankreich. In einem Bericht des Referats Film vom Ende März 1942 heißt es, der Film sei nach Genehmigung der Untertitel rasch vorbereitet, geprüft und unbeschränkt auch für Jugendliche zugelassen worden. Zur seiner Rezeption wird gesagt: „Der Film Hitlerjunge Quex, der am Anfang mäßig anlief, wurde in den letzten Tagen ständig besser, so daß er weiterhin verlängert wurde. Die Kritiken des Filmes waren durchwegs ausgezeichnet"[597]. Offenbar war dieser Film also weniger erfolgreich als „Jud Süß" oder „Ohm Krüger". Er wurde im Februar/März 1944 in Paris wieder aufgenommen, doch dürfte die Resonanz zu diesem Zeitpunkt noch geringer gewesen sein[598]. Ein weiterer anti-kommunistischer Spielfilm, den das französische Publikum zu sehen bekam, war „GPU" (1942) von Karl Ritter mit Lale Andersen[599]. Karl Antons „Weiße Sklaven" (1937), „Croiseur Sébastopol" war nach Ansicht der Propaganda Staffel St. Germain für den propagandistischen Filmeinsatz gut geeignet. Angeblich sollen die Zuschauer bei einer Vorführung in Cherbourg immer dann Beifall gespendet haben, „wenn einer der roten Terroristen fiel"[600]. Aus La Rochelle meldete die Außenstelle der Staffel, der Film stehe an der Spitze der Erfolge deutscher Filme, weil er der französischen Mentalität zusage[601]. Grundsätzlich ist es jedoch fraglich, inwieweit die deutschen propagandistischen Spielfilme auch nur ansatzweise die gewünschte Wirkung erzielten.

Mehr noch als über propagandistische Spielfilme betrieb die Besatzungsmacht über die Vorführung von Kulturfilmen Propaganda. Diese meist dokumentarischen Kurzfilme wurden als „hervorragendes Instrument volkskultureller Arbeit"[602] gesehen und im Gegensatz zu den deutschen Spielfil-

596 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 27.6.–3.7 1942.
597 BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 28. 3. 1942.
598 BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 26.2.–4.3 1944.
599 Zu diesem Film siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 351 f. Dieser Propagandafilm, der am 14. 8. 1942 in Deutschland uraufgeführt wurde und keine Prädikate erhielt, soll relativ schlecht gewesen sein.
600 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 27. 6.–3. 7. 1942. Zu dem Film, der in Finnland und der Schweiz verboten wurde, siehe bei DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 346.
601 BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 30. 8.–4. 9. 1942.
602 BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 10.–10. 10. 1941; Bericht über die erste Reichswoche für den deutschen Kulturfilm in München vom 20. 9.–25. 9. 1941; Staatssekretär Gutterer benutzte in seiner Rede diese Bezeichnung für den Kulturfilm.

men nicht sofort nach Beginn der Okkupation eingesetzt. In einem Bericht des Referats Film heißt es beispielsweise im März 1941, auf französischer Seite sei die Nachfrage nach deutschen Kulturfilmen groß:

> Es ist bedauerlich, daß die deutschen Verleihfirmen nicht das unbedingt Erforderliche tun. Ganz konkret werden sehr oft Wünsche dahin geäußert, daß man die auf der Weltausstellung gezeigten Kulturfilme gern noch einmal sehen würde. Mit allem Nachdruck muß im Interesse der deutschen Propaganda und Wirtschaft die Forderung nach dem Einsatz synchronisierter deutscher Kulturfilme in Mengen erhoben werden[603].

Sicherlich war nicht die Nachfrage nach deutschen Kulturfilmen so groß, sondern wohl eher der Wunsch Diedrichs, diese vermehrt einzusetzen. Doch wird hier deutlich, daß sich die deutschen Dienststellen bis zu diesem Zeitpunkt im Bereich des propagandistischen Filmeinsatzes eher noch zurückhielten. Die Ursache hierfür lag offenbar in einem Mangel an geeigneten Filmen, denn im April 1941 bat des Referat Film das RMVP erneut darum, deutsche Kulturfilme nach Paris zu schicken. Neben Filmen über die Schönheit Deutschlands, wünschte das Referat Produktionen über die Vielfältigkeit der deutschen Wirtschaft, Landwirtschaft und der kulturellen Leistungen sowie aufklärende Produktionen über das nationalsozialistische Deutschland. Der Bericht verwies zudem auf die Filme der Weltausstellung von 1937, die so erfolgreich gewesen seien. Die Propaganda Abteilung wollte aus propagandistischen Gründen so schnell als möglich solche Filme einsetzen[604].

Diedrich dachte hier also generell an Werbematerial, um in Frankreich ein möglichst positives Bild des „neuen Deutschland" zu verbreiten. Im September 1941 besuchte er die erste Reichswoche für den deutschen Kulturfilm in München. Bei dieser Gelegenheit erkundigte er sich in der Kulturfilmzentrale in Berlin, welche Kulturfilme für den propagandistischen Sondereinsatz in Frankreich besonders geeignet wären[605]. Die Auswahl der Filme war also weder vom RMVP noch von Diedrich bereits klar umrissen worden, was sicherlich auch zu einer Verzögerung des Einsatzes deutscher Kulturfilme beitrug. Nicht alle deutschen Kulturfilme waren nach Meinung der Besatzungsmacht dazu geeignet, in Frankreich gezeigt zu werden. Nach längerem Zögern entschied Schmidtke beispielsweise, daß Leni Riefenstahls „Triumph des Willens" in Frankreich nicht gezeigt werden sollte, da so viele Schnitte gemacht werden müßten, „daß ein Einsatz auch im propagandistischen Interesse nicht erwünscht"[606] war. Die Tobis durfte dieses Werk ebensowenig

[603] BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 20. 3.–26. 3. 1941.
[604] Ibid. Tätigkeitsbericht, 17. 4.–24. 4. 1941.
[605] BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 10.–10. 10. 1941; Bericht über die erste Reichswoche für den deutschen Kulturfilm in München vom 20. 9.–25. 9. 1941; Diedrich nahm daran teil und begab sich anschließend zu Besprechungen mit dem RMVP nach Berlin (26. 9.–1. 10. 1941).
[606] BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 12. 6.–18. 6. 1941.

wie den „Olympia-Film" in Frankreich vertreiben. Von gezielter Propaganda, wie sie die späteren anti-bolschewistischen Kulturfilme oder die Filme zur Anwerbung französischer Arbeitskräfte für den Einsatz in Deutschland enthielten, war hier noch nicht die Rede. Dies entsprach den Gegebenheiten der allgemein von den Deutschen verfolgten, sich seit 1942 entsprechend der veränderten Weltkriegslage verschärfenden Besatzungspolitik. Erst im Herbst 1941 besonders aber im Frühjahr/Sommer 1942 liefen in den Pariser Filmtheatern deutsche propagandistische Kulturfilme an. Bisher hatte sich die Propaganda im Filmbereich weitgehend auf die Wochenschau und deutsche Spielfilme beschränkt.

In den Jahren 1941 bis 1944 stellte die deutsche Filmindustrie im Auftrage des RMVP mehrere anti-sowjetische Kulturfilme her, die zur Propaganda im In- und Ausland eingesetzt wurden[607]. Am 7. September 1941 lief in Paris „Face au bolchevisme" in Sondervorstellungen an. Der Film sollte die antisowjetische Ausstellung „Le bolchevisme contre l'Europe"[608], die am 1. März 1942 eröffnet wurde, vorbereiten. Die Filmtheaterbesitzer zahlten für den Film weder Leihmiete noch mußten sie einen Anteil der Einnahmen an die Verleihfirmen abführen. Angeblich soll der Erfolg ausgezeichnet gewesen sein[609]. „Face au bolchevisme" war aus deutschem Wochenschaumaterial hergestellt worden[610]. Als sogenannte Vorpropaganda für den Film, der mit 77 Kopien lief, wurden in der besetzten Zone 6000 Plakate, 2860000 Handzettel und 7 Vorspannfilme verbreitet. Die Staffel in Bordeaux verteilte zusätzlich noch 6000 Plakate mehr. Allerdings hatte diese massive Werbung für den Film erst am 4./5. September, also nur wenige Tage vor seinem Start begonnen. Seinen Einsatz bezeichnete das Referat Film als erfolgreich. Es habe keine Störungen gegeben, das Publikum sei auffallend diszipliniert gewesen. Durch die billigen Eintrittspreise, seien alle Bevölkerungsschichten vertreten gewesen, auch solche, die es sich ansonsten nicht leisten konnten, ins Kino zu gehen. Abgesehen von Paris hatten in 11 französischen Städten der besetzten Zone – in Bordeaux, Angers, Nantes, Rennes, Tours, Brest, Vauban, Laval und Le Mans – seit dem 7. September insgesamt 10486 Besucher den Film gesehen[611]. Freilich zeigt die Bemerkung über die Disziplin des Publikums, daß die Besatzer auch negative Reaktionen des Publikums erwarteten; demnach war ein Kulturfilm schon erfolgreich, wenn das Publikum sich nicht regte und ohne Störungen zusah. Weiterhin heißt es zur Rezeption des Filmes: „Insbesondere verfehlten die Aufnahmen von den So-

Beide Filme wurden in Frankreich jedoch während der dreißiger Jahre gezeigt. Siehe dazu Kapitel II. 1. dieser Arbeit.

607 DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 352–356.

608 Zu der Ausstellung siehe ROSSIGNOL, Histoire de la Propagande, S. 275–281; THALMANN, La Mise au pas, S. 238f.

609 BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 5. 9.–12. 9. 1941.

610 BA-MA, RW4 219, MBF, Prop.Abt., Lagebericht, 16. 8.–31. 8. 1941.

611 BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 5. 9.–12. 9. 1941.

wjet-Greueln nicht ihre Wirkung. Überall wurde am Schluß der Vorstellung ostentativ Beifall gespendet"[612]. Nach Meinung des Referats wäre die Wirkung des Filmes stärker gewesen, wenn er mehr unveröffentlichtes Material und mehr Szenen zur „kulturzersetzenden Wirkung des Bolschewismus"[613] wie „Kirchenschändung und Kinderelend" gezeigt hätte. In der zweiten Woche lief „Face au bolchevisme" unter anderem auch in Biarritz und La Rochelle an; insgesamt verzeichnete der Film bis Mitte September 20157 Besucher, was das Referat als gutes Ergebnis bezeichnete. Trotzdem übte das Referat auch Kritik. Es war der Meinung, in Zukunft dürften ähnliche Filme nicht nur aus aneinandergereihten Ausschnitten aus der Wochenschau bestehen, sondern müßten unbedingt unveröffentlichtes Material enthalten, was auf den Werbeplakaten anzukündigen wäre. Zudem sollte der Mangel an geographischen Kenntnissen bei den Franzosen von den Herstellern mit bedacht werden[614]. Eine Woche später meldete das Referat, nach wie vor sei das Interesse des Publikums an dem Film groß; in Paris hatten ihn bisher 14000 Personen gesehen, hinzu kamen 13025 Besucher in der französischen Provinz[615]. Im Oktober meldete die Propaganda Staffel Nordost-Dijon 20083 Besucher, die Staffel Nordwest-ST. Germain 24195 Personen[616]. Obgleich das Referat Film zahlreiche Meldungen über den Erfolg des Filmes brachte, kam es betreffend der Terminierung der Vorstellungen am Sonntagmorgen zu dem Schluß, gerade diese Veranstaltungen seien vor allem in kleineren Orten sehr schlecht besucht: „Man muß wissen, daß der Franzose am Sonntag kein Frühaufsteher ist und wenn, daß er dann in die Kirche geht"[617]. In einem einzelnen Fall soll der Pfarrer der kleinen Gemeinde Laigle in seiner Predigt auf den Film hingewiesen und den Gottesdienst deswegen verschoben haben. Im Allgemeinen zog die Bevölkerung es aber vor, am Sonntagmorgen keine Vorstellungen deutscher Propagandafilme zu besuchen[618].

Im September 1941 wurde eine Sondervorstellung von „Face au bolchevisme" vor Pétain und mehreren Ministern veranstaltet. Die Propaganda Abteilung berichtete, der Film sei bei Pétain auf „lebhaften Beifall"[619] gestoßen, woraufhin dieser den Wunsch geäußert habe, man möge den Film auch im unbesetzten Gebiet verbreiten. Die ACE übernahm den Vertrieb und zeigte den Film in der Folge auch in der ZNO in Sondervorführungen zu ermäßigten Preisen. Er lief – angeblich erfolgreich – beispielsweise in der Gegend von Marseille, in Nizza, Cannes und Avignon[620]. Doch ist es bezeichnend, daß

612 Ibid.
613 Ibid.
614 Ibid. Tätigkeitsbericht, 12. 9.–19. 9. 1941.
615 Ibid. Tätigkeitsbericht, 19. 9.–26. 9. 1941.
616 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 17. 10.–24. 10. 1941.
617 Ibid. Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941.
618 Ibid.
619 BA-MA, RW4 220, Prop. Abt., Lagebericht, 16. 10.–23. 10. 1941.
620 BA-MA, RW35 224, Ref. Film., Tätigkeitsberichte, 24. 10.–31. 10. 1941; 5.–12. 12. 1941.

das Referat Film im Dezember/Januar 1941/42 betreffend seines Einsatzes in der ZNO resümierte, nur wenige Besitzer von Filmtheatern hätten sich geweigert, den Film zu zeigen und es sei nirgends zu Unruhen gekommen[621]. Als Vorbereitung für die erwähnte Anfang März eröffnete anti-bolschewistische Ausstellung liefen in Sondervorführungen auch noch weitere Filme wie „Das Sowjetparadies" in französischer Synchronisation und „Hitlerjunge Quex". Zu diesem Zeitpunkt lief „Face au bolchevisme" immer noch im unbesetzten Gebiet Frankreichs[622].

Zur Demonstration der angeblichen Stärke des kriegführenden Deutschland setzte die Propaganda Abteilung „Feldzug im Osten" („Guerre à l'est") als Kulturfilm vor Wochenschau und Hauptfilm in den französischen Filmtheatern ein[623]. Dieser ursprünglich abendfüllende Kulturfilm war von der deutschen Zensur nur mit Kürzungen und Änderungen freigegeben worden[624] und lief Anfang Mai 1942 in den Pariser Uraufführungstheatern Le César und Max Linder an. Der Besuch der Vorstellungen war schwach, der Film bekam aber gute Pressekritiken. Das Referat Film resümierte: „Die kriegerischen Ereignisse sind dem Franzosen sehr ferne, er nimmt daran nur wenig teil"[625]. Schließlich zeigten die Filmtheater „Guerre à l'est" nur noch zu ermäßigten Eintrittspreisen in Sondervorführungen[626]. „Les Arsenaux du Reich" war ein sogenannter Rüstungsfilm, der im Juni 1942 in Pariser Lichtspielhäusern ebenfalls als Kulturfilm zwischen Wochenschau und Hauptfilm anlief. In Paris und Umgebung wurde er in 52, in der Provinz in 34 Filmtheatern gezeigt[627]. Über den Erfolg dieses Filmes in den Pariser Filmtheatern Denfert-Rochereau-Palace und Théâtre-Montrouge ließ sich das Referat durch sogenannte französische V-Leute berichten:

> Diese Kraftausstellung macht Eindruck. Das Publikum folgt der Vorführung ohne Reaktion um nicht zu sagen mit Interesse. [...] Der Film wurde mit Aufmerksamkeit verfolgt, ohne viel Gemurmel, das Publikum hat sich milde für die Vorführung interessiert, keine Reaktion[628].

Die von den Propaganda Staffeln Nordost, Nordwest und Südwest ausgeschickten V-Männer berichteten, der Film sei zwar lang und eintönig, doch er interessiere das Publikum sehr. Es hieß weiter: „Die Zuschauer sind von der Kraft der deutschen Arbeit, von dieser Material-Schau, dieser einfach unbeschreiblichen Wucht beeindruckt"[629]. Einer der Stimmungsberichte vermerkte, im Publikum habe sich zeitweise Gemurmel vernehmen lassen, weil

621 BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Ref.Film., Tätigkeitsbericht, 6. 3.–14. 3. 1942.
622 BA-MA, RW4 221, Prop.Abt., Lagebericht, 1. 3.–15. 3. 1942.
623 BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 18. 4.–25. 4. 1942.
624 BA-MA, RW4 221, Prop.Abt., Lagebericht, 1. 3.–15. 3. 1942.
625 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 2. 5.–9. 5. 1942.
626 Ibid., Tätigkeitsbericht, 13. 6.–20. 6. 1942.
627 Ibid. Tätigkeitsbericht, 10. 7.–17. 7. 1942.
628 Ibid. Tätigkeitsbericht, 13. 6.–20. 6. 1942.
629 Ibid.

einige Besucher dadurch bewußt die Wirkung der Waffenschau hätten mindern wollen. Insgesamt sei der Film aber „trotz seiner Länge und seiner Monotonie“[630] ruhig verfolgt worden. Die Staffel St. Germain berichtete sogar, Informanten hätten ihr mehrfach mitgeteilt, daß nach Ende des Filmes aufgrund seiner Langatmigkeit ein „befreites Aufatmen“[631] durch den Zuschauerraum gegangen sei. Im Filmtheater ABC in Dijon wurde der Film sogar bei einer Vorführung ausgepfiffen und das Publikum klatschte Beifall, als das Wort „Ende“ erschien[632]. Das Gros der Zuschauer ließ diesen offensichtlich langweiligen Film gleichsam geduldig über sich ergehen; die gewünschte Wirkung auf das Publikum dürfte er wohl nicht erzielt haben.

Der Kulturfilm „Libre Amérique“ („Rund um die Freiheitsstatue“) war aus amerikanischen Wochenschauen zusammengeschnitten worden und stellte mit entsprechendem Kommentar versehen einen in erster Linie antiamerikanischen Propagandafilm dar. Er wurde im Beiprogramm in Paris und in der Provinz im Juni 1942 mit 100 Kopien eingesetzt. Durch entsprechende Montage der Ausschnitte aus Wochenschauen unterschiedlicher Jahrgänge suggerierte der Film beispielsweise mit Szenen zu Streiks und Ausschreitungen der amerikanischen Polizei, die USA würden ihrem demokratischen Anspruch nicht gerecht. Er zeigte ferner Alltagszenen mit Schwarzen sowie „aufrührende Szenen von Negertänzen“[633]. Abschließend stellte der Film das angeblich voyeuristische Amerika dar, in Form des gefilmten Selbstmords eines jungen Mannes, der sich vor den Augen einer großen Menschenmenge aus dem 30. Stock in den Tod stürzt[634]. Nach Meinung der Propaganda Staffel Dijon soll der Film bei den französischen Zuschauern einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben. Allerdings vermerkte die Staffel auch, das französische Publikum habe sich offensichtlich über die „Vorführung der Negertänze“[635] in diesem Film gefreut; trotzdem war sie davon überzeugt, die Zuschauer hätten erfolgreich einen negativen Gesamteindruck von Amerika erhalten. Dagegen meinte die Staffel Angers, der Film sei vom Publikum sofort als Propaganda erkannt und nicht für glaubwürdig befunden worden[636]. Die Staffel St. Germain meldete, das französische Publikum sehe ihn als „Lustspielfilm“[637]; der Sinn des Films bleibe der Mehrzahl der Zuschauer verborgen. Einmal mehr wird hier deutlich, wie problematisch es für die deutschen Dienststellen war, mit einem Propagandafilm die gewünschte Wirkung zu erzeugen. Während die sogenannten Negertänze eigentlich anti-amerikanische Propaganda darstellen sollten, bewirkten sie of-

630 Ibid.
631 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 7. 1942.
632 Ibid. Tätigkeitsbericht, 10. 7. 1942.
633 Ibid. Tätigkeitsberichte, 1. 6.–6. 6. 1942; 13. 6.–20. 6. 1942.
634 Ibid.
635 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 13. 6.–20. 6. 1942.
636 Ibid.
637 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 7. 1942.

fenbar bei dem französischen Publikum das genaue Gegenteil. Die Berichte der deutschen Dienststellen zeigen, daß deutsche Propagandafilme allgemein wenig glaubwürdig auf die französische Bevölkerung wirkten. Während es diesen Propagandafilmen jedoch lediglich an Glaubwürdigkeit mangelte und sie zumindest eine relativ weite Verbreitung fanden, war die Reaktion auf andere Filme noch negativer.

Dies war der Fall bei „Der ewige Jude" (Fritz Hippler/Eberhard Taubert, 1940), einem abendfüllenden anti-jüdischen „Dokumentarfilm"; dessen Idee und Herstellung stellen entscheidend ein Werk von Goebbels dar. Die Reichskristallnacht am 9. November 1938 hatte nicht nur im Ausland, sondern teilweise auch im Inland Kritik hervorgerufen. Um die Deutschen besser „aufzuklären", setzte der Propagandaminister diesen Film in Deutschland ein. Nach dem Einmarsch in Polen im September 1939 wurden die Aufnahmen hierzu in polnischen Ghettos gedreht. Die Tagebuchnotizen von Goebbels zeigen, daß er den Film mehrmals umarbeitete und auch Hitler mehrfach Änderungen verlangte, weshalb die Produktion schließlich erst am 28. November 1940 in Deutschland zur Uraufführung kam. Nach Berichten des SD war der Film nicht besonders erfolgreich[638]. Der Einsatz dieses Filmes in Frankreich war schon relativ früh erwogen worden. Im September 1941 suchte die Propaganda Abteilung nach begleitenden Filmen zur Ausstellung „Le Juif et la France"[639], die am 5. September im Palais Berlitz eröffnet worden war. Die Gruppe Aktivpropaganda der Propaganda Abteilung schlug „Der ewige Jude" vor. Deswegen stellte die Informationsabteilung der Botschaft eine verkürzte Fassung des „Ewigen Juden" her. Diese Fassung wurde mit eigenen Kommentaren versehen und lief im Rahmen der Ausstellung unter dem Titel „Le Péril juif". Bei der Herstellung dieser Fassung war auch Robert Muzard behilflich gewesen, der selbst einen französischen antijüdischen Film („Les Corrupteurs") im Auftrag der Botschaft herstellte[640]. Im September 1941 wurde diese Fassung von der Zensur durch die Propaganda Abteilung freigegeben, die in ihrem Bericht betonte, man habe auch Umfang und Art der Synchronisation überprüft. Die Filmprüfstelle kam zu dem Schluß: „Es steht außer Frage, daß der Film im gegenwärtigen Zeitpunkt für Frankreich von außerordentlichem propagandistischen Wert sein dürfte,

638 Zu dem Film siehe beispielsweise Yizhak AHREN, Stig HORNSHOJ-MOLLER, Christoph B. MELCHERS, „Der Ewige Jude", Aachen 1990, hier S. 15–30. MOELLER, Der Filmminister, S. 241–243.

639 Offizieller Veranstalter war das Institut d'études des questions juives; organisiert war sie jedoch vor allem von Carltheo Zeitschel, der bei der Botschaft mit jüdischen Angelegenheiten befaßt war. Siehe THALMANN, La Mise au pas, S. 238 f.

640 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Informationsabteilung, Abert, Aufzeichnung für Legationsrat Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942. Im Rahmen der Ausstellung liefen in einzelnen Sondervorstellungen „Le Péril Juif" und „Les Corrupteurs". Laut Thalmann lief in Sondervorstellungen auch „Le Juif Süss" (THALMANN, La Mise au pas, S. 238) und laut Rossignol die Kulturfilme „Les Rapaces" und „L'Ennemi n° 1" (ROSSIGNOL, Histoire de la Propagande, S. 226).

und daß der Einsatz dieses Filmes möglichst bald erfolgen sollte"[641]. Daher ließ sie den Film unbeschränkt für Frankreich zu und empfahl dessen öffentlichen Einsatz. Laut Will Abert von der Informationsabteilung der Deutschen Botschaft soll „Le Péril Juif" während der Ausstellung angeblich mit Erfolg gelaufen sein, obgleich er anmerkte, daß der Film für Frankreich „fremde Aspekte des Problems"[642] behandelte, was auch die Kurzfassung des Filmes nicht hätte ändern können. Als die Ausstellung „Le Juif et la France" wenig später in Bordeaux und Nancy gezeigt wurde, sollen nach Aberts Angaben dort rund Zehntausend Besucher die Filme „Le Péril juif" und „Les Corrupteurs" gesehen haben. Zudem hätten politische Gruppen den erstgenannten Film entliehen und bei Vorträgen vorgeführt[643]. Nach Ansicht der Botschaft hatte der Film die Besucher der Ausstellung jedoch nur beeindrucken können, „soweit diese eine gewisse Aufnahmebereitschaft mitbrachten"[644]. Er hielt ihn für den Einsatz in Filmtheatern für ungeeignet, weil es sich um offene Propaganda handelte.

Tatsächlich zögerten RMVP und Propaganda Abteilung lange, den „Ewigen Juden" in öffentlichen Vorführungen zu zeigen. Während die Propaganda Abteilung den Einsatz des Filmes durch Sondervorstellungen in den Pariser Filmtheatern Mitte Oktober 1941 erwog[645], kam es hierzu erst im Sommer 1942, kurz vor der Einführung des Judensterns. Hierbei handelte es sich jedoch keineswegs um die von der Botschaft hergestellte Kurzfassung, sondern um eine weitere, von der Tobis vertriebene französisch synchronisierte Auslandsfassung des Filmes[646]. Offenbar hatte die Propaganda Abteilung zeitweise erwogen, die Auslandsfassung mehr auf französische Verhältnisse abzustimmen und französische Filmaufnahmen einzufügen. Schmidtke gab jedoch im Oktober 1941 die Anweisung, die französisch synchronisierte Fassung des Filmes solle ohne Einfügen französischer Dokumente erstellt werden[647]. Im Januar 1942 war die französische Fassung zwar fertig, mußte jedoch noch auf Wunsch des Staffelführers verändert werden. Über den endgültigen Einsatz sollte Schmidtke entscheiden[648]. Geplant war der Einsatz in Sondervorstellungen. Die Filmtheaterbesitzer sollten keine Leihgebühr bezahlen und die Einnahmen aus den Vorstellungen behalten[649]. Erst im Som-

641 BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 29. 8.–5. 9. 1941.
642 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Informationsabteilung, Abert, Aufzeichnung für Legationsrat Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942.
643 Ibid.
644 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Lohmann, Vermerk, Betr.: Einflußnahme auf die Filmherstellung durch Informationsstelle und Informationsabteilung, insbesondere Nova-Films, 12. 12. 1942. (Stellungnahme zu einer Notiz Aberts vom 9. 11. 1942)
645 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941.
646 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Informationsabteilung, Abert, Aufzeichnung für Legationsrat Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942.
647 BA-MA, RW 35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 24. 10. 1941.
648 Ibid. Tätigkeitsbericht, 2. 1. 1942.
649 Ibid. Tätigkeitsbericht, 24. 10.–31. 10. 1941.

mer 1942, fast ein Jahr nachdem „Le Péril juif" erstmalig synchronisiert und für Frankreich zensiert worden war, kam der Film schließlich in die Filmtheater. Er sollte die Einführung des Judensterns in Frankreich im Juni 1942 gleichsam propagandistisch begleiten und die Bevölkerung dahingehend beeinflussen: „Im Zusammenhang mit der Einführung des Judensterns soll in der nächsten Woche der Film ‚Der ewige Jude' in Paris im Kino Le César versuchsweise eingesetzt werden. Über den weiteren Einsatz wird je nach Erfolg in diesem Theater entschieden werden"[650]. Am 3. Juli 1942 lief der Film im Filmtheater Le César an. Obgleich der Eintrittspreis für diesen Film ermäßigt war, war der Besuch des Filmes von Anfang an schwach[651]. Nur kurze Zeit später wurde „Le Péril juif" dort wieder abgesetzt, weil er laut Referat Film nur mäßigen Erfolg hatte. Statt dessen wurde der Film in dem kleineren und unbekannteren Filmtheater Cameo gezeigt[652]. Auch in Deutschland war „Der ewige Jude" kein Erfolg gewesen. Dort lief er in zwei unterschiedlichen Fassungen. Das Plakat zu einer Sonderaufführung der NSDAP am 28. November 1940 in Berlin empfahl „empfindsamen Gemütern"[653] den Besuch der Vorstellung mit der gekürzten Fassung. In Paris schrieb die Zeitung *Gringoire* am 31. Juli 1942:

> Höchst befremdend, aber am eindrucksvollsten in diesem Film, ist das grausame Töten der Tiere in den Schlachthäusern durch jüdische Schlächter. Der endlose Todeskampf der Ochsen und Hammel, die dem jüdischen Gesetz entsprechend erstochen werden und beim ekelhaften Gelächter ihrer Henker die letzten Laute ihres gequälten Fleisches von sich geben müssen, das zu sehen ist wahrhaftig eine Tortur[654].

Interessanterweise fehlten gerade diese Szenen in der gekürzten deutschen Version. Im Anschluß daran wurden in dem Film als angeblicher Kontrast „deutsche Menschen und Bilder deutschen Wesens"[655] gezeigt. Im Februar/März 1944 wurde „Der ewige Jude" ebenso wie „Hitlerjunge Quex" erneut in Frankreich eingesetzt[656]. Die Resonanz beim französischen Publikum dürfte hier aufgrund der veränderten Kriegslage nun noch schlechter als im Sommer 1942 gewesen sein.

Ebenso wie „Der ewige Jude" die Einführung des Judensterns hatte vorbereiten sollen, so wurden auch andere Maßnahmen der Besatzungsmacht durch entsprechende Filme flankiert. Die Filme über französische Kriegsge-

650 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 6. 6.–12. 6. 1942.
651 Ibid. Tätigkeitsberichte, 13. 6.–20. 6. 1942; 10. 7. 1942.
652 Ibid. Tätigkeitsbericht, 10. 7.–17. 7. 1942; Ibid. 25. 7. – 31. 7. 1942.
653 Zit. n. WULF, Theater und Film, S. 456.
654 Zit. n. der Übersetzung von WULF, Theater und Film, S. 459.
655 Albert BRODBECK, Der ewige Jude – Uraufführung des großen Dokumentarfilms, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 29. 11. 1940, zit. n. WULF, Theater und Film, S. 457f. Brodbeck schrieb: „Das Entsetzen erregenste Kapitel kommt am Schluß: das grausame, unmenschliche, barbarische Schächten von Schlachttieren (Dieser Abschnitt wird in den Vorstellungen, weil er die Nerven einer zu harten Belastungsprobe aussetzt, nur wahlweise gezeigt.)".
656 BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 26. 2.–4. 3. 1944.

fangene in Deutschland gehörten hier zur sogenannten Beruhigungspropaganda, welche die Sorgen und Fragen der Angehörigen in Frankreich aufnehmen und widerlegen sollte. Grundsätzlich gehörte die Frage der französischen Kriegsgefangenen in Deutschland allerdings eher zu den Propagandathemen der Regierung in Vichy[657]. Tatsächlich kam die Anregung, Filme über französische Kriegsgefangene in Frankreich öffentlich zu zeigen, ursprünglich von französischer Seite und stammte nicht von den deutschen Dienststellen. Der französische Regierungsbeauftragte Georges Scapini äußerte sie im November 1940 gegenüber dem damaligen Leiter der Außenstelle der Deutschen Wochenschau in Paris, F. von Kondratovicz. Dieser bat daraufhin seine Vorgesetzten bei der Deutschen Wochenschau in Berlin, ihm entsprechendes Filmmaterial zuzusenden, das er in Form eines kurzen Propagandafilmes im Anhang an die Wochenschau zeigen wollte. Von dort erhielt er nur Material, das keinen Ton enthielt und das in Paris zunächst zu einem stummen Kurzfilm von etwa 350 Metern zusammengeschnitten wurde. Anschließend wurde der Film mit Text versehen und vertont. Der „kriegsblinde" Scapini ließ den Film von Mitarbeitern besichtigen und war, so von Kondratovicz, „entzückt"[658] über das Ergebnis. Er wollte dem Film selbst eine kurze Ansprache voranstellen, die „stimmungsmäßig im günstigen Sinne den weiteren Aufbau und die Verständigung" beeinflussen sollte.

So versandte von Kondratovicz am 24. April 1941 Einladungskarten zur ersten Sondervorstellung des Filmes unter dem Titel „Un Stalag quelque part en Allemagne". Die Uraufführung sollte im Beisein Scapinis und 1500 geladenen Kindern französischer Kriegsgefangener stattfinden. Doch noch vor der Vorführung kam es aufgrund der Zulassung des Filmes durch die Zensur der Propaganda Abteilung zu Unstimmigkeiten und Schmidtke verbot schließlich den Film. Er war der Ansicht, der Film würde zu einem großen Skandal führen und bemängelte vor allem solche Aufnahmen, die Kriegsgefangene „bei schwerer Arbeit im Schnee mit bloßen Händen"[659] zeigten. Er wunderte sich, weshalb sich die Hersteller nicht auf die Darstellung der Freizeit in den Lagern beschränkt hatten. Zur eventuellen Reaktion des Publikums im Falle einer Vorführung heißt es: „Es hätte in dem Theater ein unglaubliches Schluchzen und Weinen der Kinder eingesetzt, die ihre Angehörigen in dieser Art Aufnahme als Kriegsgefangene gesehen hätten"[660]. Schmidtke versicherte von Kondratovicz, ihm selbst drehe sich bei diesen

[657] ROSSIGNOL, Histoire de la Propagande, S. 125–127.
[658] BA-MA, RW4 219, DW, Außenstelle Paris, v. Kondratovicz an DW Berlin, Auslandsabteilung, 30. 4. 1941. Zu Scapini siehe auch JÄCKEL, Frankreich, S. 102–104; Scapini hatte als Vorsitzender des Comité France-Allemagne 1937 einmal länger mit Hitler gesprochen und war im September 1940 von Pétain beauftragt worden, wegen der Frage der Kriegsgefangenen mit den deutschen Stellen in Kontakt zu treten.
[659] BA-MA, RW4 219, MBF, Prop.Abt., Kommandeur, Schmidtke an OKW/ Wpr Berlin, Betr.: Außenstelle der Deutschen Wochenschau G.m.b.H., 17. 6. 1941.
[660] Ibid.

Bildern „das Herz im Leibe" um, wenn er sich an die Stelle der Kinder versetze. Demgegenüber führte von Kondratovicz an, bei der Bearbeitung des Filmes hätten seine französischen Mitarbeiter betont, wie erleichtert sie darüber seien, die Gefangenen nicht hinter Gittern, sondern bei der Arbeit in freier Natur zu sehen[661]. Es ist durchaus denkbar, daß diese Mitarbeiter mit ihrer Aussage, der Anblick der in der freien Natur – im Schnee – arbeitenden Kriegsgefangenen sei beruhigend, ihre deutschen Vorgesetzten absichtlich hinters Licht geführt hatten; vielleicht wollten sie einen Mißerfolg des Filmes provozieren. In jedem Falle war die Einschätzung Schmidtkes, was die voraussehbare Reaktion des Publikums betrifft, hier sicherlich realistischer. Der Streit um den Kriegsgefangenenfilm war abgesehen von solchen inhaltlichen Differenzen auch Teil genereller Unstimmigkeiten zwischen von Kondratovicz und Schmidtke, worauf noch zurückzukommen sein wird. Nach dem Verbot von „Un Stalag quelque part en Allemagne" notierte das Referat Film in seinem Tätigkeitsbericht, das OKW werde nun neues Filmmaterial zu diesem Thema zur Verfügung stellen; erst dann sollte entschieden werden, ob die Propaganda Abteilung einen Film über französische Kriegsgefangene öffentlich vorführen wolle[662]. Nachdem also die Anregung zu den Filmen über Kriegsgefangene zunächst von französischer Seite gekommen war und der erste Versuch in diese Richtung mit „Un Stalag quelque part en Allemagne" gescheitert war, wartete die Propaganda Abteilung also auf Material aus Berlin. Von planmäßiger Propaganda kann hier nicht die Rede sein.

Um den Angehörigen der französischen Kriegsgefangenen schließlich doch noch deutlich zu machen, wie angenehm jene angeblich in deutschen Lagern lebten und untergebracht waren, zeigte die Propaganda Abteilung kurz vor der Jahreswende 1941/42 mehrere kurze Kriegsgefangenenfilme in Sondervorstellungen. Die Kulturfilme trugen die vielsagenden Titel „Lagerleben", „Traumspiel", „Heimkehr" und „Schönes Frankreich". Seit Oktober 1941 bereitete das Referat Film ihren Einsatz vor[663]. Die vorgeblichen Dokumentarfilme befaßten sich mit dem Leben der Kriegsgefangenen im Lager, bei der Arbeit und vor allem mit ihrer Freizeitgestaltung. „Heimkehr" handelte von den durch „Führererlaß" vorzeitig entlassenen französischen Weltkriegsteilnehmern. In „Traumspiel" inszenierten französische kriegsgefangene Offiziere in einem sogenannten Offlag für ihre Mitgefangenen ein Theaterstück; in „Schönes Frankreich" führten in einem „Stalag" französische Kriegsgefangene ein Revue-Theater auf[664]. Die vier Filme, die zusammen als abendfüllendes Programm im Sonderverleih der Tobis unter dem

[661] BA-MA, RW4 219, Schreiben, v. Kondratovicz, Dt. Wochenschau, Außenstelle Paris an Deutsche Wochenschau Berlin, Auslandsabteilung, 30. 4. 1941.
[662] BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 17. 4.–24. 4. 1941.
[663] BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsberichte, 3. 10.–10. 10. 1941; 31. 10.–7. 11. 1941.
[664] BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref. Film., Tätigkeitsbericht, 2. 1. 1942. „Traumspiel" erhielt in den Akten des Ref. Film u. a. den Titel „Lübben".

Gesamttitel „Nos Prisonniers de guerre" liefen, hatte das OKW/WPr zur Verfügung gestellt. Den Erlös sollte aus propagandistischen Gründen die französische Organisation zur Betreuung der Kriegsgefangenen erhalten[665]. Zur Werbung wurden gemeinsam mit der Deutschen Botschaft Plakate mit der beinahe fürsorglich anmutenden Aufschrift „Nos Prisonniers" ausgesucht[666]. Scapini hielt eine gefilmte Ansprache, die als Vorwort dem Gesamtfilm vorangestellt wurde[667]. Am 16. Dezember 1941 wurde „Nos Prisonniers" in Paris uraufgeführt. Die Einladungen an Angehörige von Kriegsgefangenen und offizielle französische Persönlichkeiten erfolgten durch das Büro Scapini[668]. Allerdings kam keiner seiner Mitarbeiter zur Uraufführung und Scapini selbst reiste kurz vorher nach Berlin[669].

Ende Januar 1942 schrieb das Referat zur Reaktion des Publikums auf den Film, der Erfolg sei dem von deutschen Spitzenfilmen durchaus vergleichbar: „Unter Berücksichtigung der besonderen Aufgabe dieses Filmes und der Abneigung, die Franzosen im allgemeinen gegen Dokumentarfilme haben, ist es also mehr als zufriedenstellend"[670]. Obgleich das Referat einen Erfolg vermeldete, schwingt hier erneut mit, daß die französischen Zuschauer grundsätzlich deutsche Propaganda in Form von Kulturfilmen ablehnten. Der Erfolg von „Nos Prisonniers" bedeutet noch lange nicht, daß das französische Publikum etwa den propagandistischen Aussagen dieser Filme nahestand. Er dürfte eher darauf zurückzuführen sein, daß die Bevölkerung natürlicherweise für jegliche Art von Information über die Kriegsgefangenen empfänglich war, selbst dann, wenn es sich um Propagandafilme handelte. Sicherlich konnten diese Filme jedoch nicht wirklich der Beruhigung der Angehörigen dienen. So meldete die Staffel St. Germain, unter den Besuchern sei die Meinung laut geworden, die Aufnahmen stammten aus einem Musterlager oder seien gestellt. Ein Geschäftsmann aus Orleans soll gesagt haben, „daß eine solche Unterbringung und Sorgfalt für die Kriegsgefangenen weder in Frankreich während dieses Feldzugs, noch in den Gefangenenlagern Deutschlands während des Weltkrieges 1914–18"[671] vorhanden gewesen wären. Allerdings sah die Staffel in dieser Aussage einen Einzelfall. Zudem berichtete die Staffel später, der Besuch des Filmes lasse in den Städten besonders nach den Erstaufführungen stark nach, was sie der schlechten Mundpropaganda zuschrieb. Auch bemängelte sie, daß entgegen der Einladungen, die

665 BA-MA, RW4 220, Prop.Abt., Lageberichte, 16. 10.–23. 10. 1941.
666 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 7. 11.–14. 11. 1941.
667 Ibid. Tätigkeitsbericht, 17. 10.–24. 10. 1941.
668 BA-MA, RW4 220, Prop.Abt., Lageberichte, 1. 12.–15. 12. 1941.
669 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film., Tätigkeitsbericht, 2. 1. 1942.
670 BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 24. 1.–31. 1. 1942. Für das Filmtheater Apollo in Bordeaux wurde eine vergleichende Tabelle der Einnahmen von „Nos Prisonniers" und erfolgreicheren deutschen Spielfilmen aufgestellt. Während dieser Film in der ersten Woche 90 000 Francs einspielte waren es bei „Bel ami" 149 000, „Ohm Krüger" 121 000 und „Operette" 111 000 Francs gewesen.
671 BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 24. 1.–31. 1. 1942.

zu den festlichen Erstaufführungs-Veranstaltungen an offizielle französische Persönlichkeiten ergangen waren, diese niemals anwesend waren. Insgesamt sollen aber etwa 10 Prozent der Bevölkerung den Film gesehen haben[672]. In jedem Fall war die Propaganda Abteilung der Ansicht, sie habe mit der Verbreitung dieses Filmes eine besondere Leistung vollbracht. Im Januar berichtete das Referat Film von der Vorpropaganda für „Prisonniers de guerre" in den Staffelgebieten. In der Presse, die sich hier an die Vorgaben der deutschen Dienststellen hielt, sei betont worden, zum ersten Mal werde hier ein Volk über seine Gefangenen noch während der Dauer der Kriegsgefangenschaft unterrichtet. „Der Film beweise die menschliche Behandlung, die den Franzosen in Deutschland zuteil wird. Der Film wirke keineswegs gestellt"[673]. Bis Anfang Oktober 1942 wurden Scapini aus dem Erlös der Vorführungen dieses Filmes für den Unterstützungsfonds rund 1380360 Francs übergeben[674]. Später kamen noch etwa 1401150 Francs[675] sowie 1602 Francs[676] hinzu.

Auch im unbesetzten Gebiet wurde „Nos Prisonniers" gezeigt. Zur Erstaufführung in Vichy erschien am 25. Dezember 1941, also am ersten Weihnachtsfeiertag, Pétain persönlich mit etlichen Regierungsmitgliedern[677]. Bei dieser Vorstellung brachte das Publikum während einiger Szenen, unter anderem bei einer zweiten Rede Scapinis in dem Film, seine Ablehnung offen zum Ausdruck. Deswegen fragte das französische Informationsministerium bei der Zweigstelle der Deutschen Botschaft in Vichy an, ob der Film nicht für die unbesetzte Zone um die betreffenden Szenen, nicht aber die Rede Scapinis, gekürzt werden könne. Bei den Szenen handelte es sich unter anderem um Sequenzen im Friseursalon (45 Sekunden) und um die Vorführung der Revue (24 Minuten)[678]. Doch Schleier gab der Zweigstelle Vichy zur Antwort, alle deutschen Dienststellen seien sich darüber einig, daß eine Kürzung von „Prisonniers" strikt abzulehnen sei[679]. Die ungeschminkten Reaktionen des Publikums im unbesetzten Gebiet zeigen, wie offensichtlich, plump und wirkungslos die Propaganda dieser Filme in den Augen der Franzosen war.

Ein weiteres Thema deutscher Filmpropaganda, das mit dem der Kriegsgefangenen zum Teil eng verbunden war, war der französische Arbeitseinsatz in Deutschland. Beide Themen trafen freilich generell bei der Bevölkerung nicht gerade auf Zustimmung. Seit Beginn der Okkupation rekrutierte die Besatzungsmacht Franzosen für die Arbeit in Deutschland. Doch der Bedarf

672 Ibid. Tätigkeitsbericht, 30. 1.–6. 2. 1942.
673 BA-MA, RW4, 221, MBF, Prop.Abt., Lageberichte, 1. 1.–15. 1. 1942, 16. 1. 1942.
674 BA-MA, RW35 227, Prop.Abt.,Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 4. 10.–10. 10. 1942.
675 Ibid. Tätigkeitsbericht, 25. 10.–31. 10. 1942.
676 Ibid. Tätigkeitsbericht, 26. 12. 1942-2. 1. 1943.
677 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref. Film, Tätigkeitsbericht, 2. 1. 1942.
678 PA-AA, 1217, Kult 12 Nr. 4 I, Zweigstelle der Deutschen Botschaft in Vichy, Struve an Lierau, DBP, 16. 1. 1942.
679 Ibid. DBP, Schleier an Zweigstelle der Deutschen Botschaft in Vichy, 20. 1. 1942.

an sogenannten Freiwilligen stieg und im Juni 1942 ließ sich die französische Regierung auf einen Handel mit der Besatzungsmacht ein. Sie tauschte eine bestimmte Anzahl an sogenannten freiwilligen Arbeitern gegen eine Anzahl freigelassener französischer Kriegsgefangener ein. Die Arbeiter „lösten" die Kriegsgefangenen gleichsam „ab"; deswegen lief diese Aktion unter dem Begriff *La Relève*. Dies änderte sich mit der Einführung des Service du travail obligatoire (STO) den die Vichy-Regierung mit dem Gesetz vom 16. Februar 1943 festlegte, weil die deutsche Seite mehr und mehr Arbeitskräfte einforderte. Vor allem seit dem Frühjahr/Sommer des Jahres 1942 wurden nun verstärkt französische Arbeiter zum STO in Deutschland zwangsverpflichtet[680]. Entsprechende Kulturfilme sollten die Akzeptanz solcher Maßnahmen unterstützen und die Bevölkerung vom Sinn des Arbeitseinsatzes in Deutschland überzeugen.

Im Juni 1942 forderte Major Schmidtke beim RMVP Filmmaterial zur Werbung französischer Arbeitskräfte an. Insbesondere bat er um die schnellstmögliche Lieferung von Filmen folgender Art:

> Filme, die die Schönheit der deutschen Landschaft aufzeigen und den Franzosen vor Augen führen, daß auch Deutschland ein schönes Land ist. [...] Nicht in Betracht kommen solche Kulturfilme, in denen auf dem Hintergrund oder im Rahmen der schönen Landschaft die Erziehungsarbeit am deutschen Volk z. B. BDM und HJ etc. vorgeführt wird[681].

Demnach sollten die Filme ein schönes Deutschland, nicht aber ein offensichtlich nationalsozialistisches Land zeigen, weil dies in Schmidtkes Augen bei den französischen Zuschauer eher abschreckend gewirkt hätte. Ende Juli 1942 wurden daraufhin die Filme „La Beauté du travail", „La Main dans la main" sowie „Freude und Schönheit" in Sondervorstellungen gezeigt[682]. Abgesehen von der Vorführung solcher allgemein mit einem positiven Bild Deutschlands werbenden Kulturfilme, versuchte sich das Referat auch an der Herstellung eines eigenen Filmes zur Anwerbung französischer Arbeitskräfte. Es plante dieses Filmprojekt bereits seit Januar 1942. Ein abendfüllender Kulturfilm sollte den Einsatz französischer Arbeitskräfte in Deutschland in entsprechend positiver Weise darstellen. Die NSDAP sandte Diedrich eine genauere Planung dieses Filmes zu. Die Gruppe Aktivpropaganda sollte die Produktion betreuen; die Mitarbeit von französischen Filmregisseuren, Drehbuchautoren, Kameraleuten und Komponisten war geplant. Das Referat Film machte hierfür Vorschläge, betonte jedoch, es könne sich für die Qualifikation der französischen Kräfte nicht verbürgen. Außerdem seien die Franzosen in der Herstellung von Propagandafilmen generell zu unerfahren. Es schlug der NSDAP mehrere Personen vor: Robert Muzard, der bereits an der Herstellung von „Les Corrupteurs" beteiligt gewesen war, Georges

[680] JÄCKEL, Frankreich, S. 223 f.
[681] BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 1. 6.–6. 6. 1942.
[682] Ibid. Tätigkeitsbericht, 25. 7.–31. 7. 1942.

Fronvall, Journalist vom „Paris Soir", sowie Thiriet, der schon für „Nos Prisonniers" die passende Musik verfaßt hatte. Alle drei waren aus der Kriegsgefangenschaft entlassen worden[683]. Offenbar ließ die Herstellung des Filmes auf sich warten, denn im Juni 1942 forderte Schmidtke das RMVP auf, besagten Film aufgrund seiner „kriegswichtigen Bedeutung"[684] dringend herzustellen. Wieder betonte er, die Mitarbeiter müßten Franzosen sein, „damit französische Mentalität und die verschiedenartigen werbepsychologischen Gesichtspunkte ihren Niederschlag finden"[685]. Schließlich übernahm die Deutsche Film AG in München die Herstellung des Filmes. Im September 1942 waren die Vorbereitungen dazu erst soweit gediehen, daß diese einige Mitarbeiter, darunter den Produktionschef Arno Funke, nach Paris entsandte, um dort mit der Botschaft, Alfred Greven, der Filmprüfstelle und der Gruppe Aktivpropaganda der Propaganda Abteilung zu verhandeln. Die Aufnahmen des Filmes, die in Frankreich spielten, sollte die Continental drehen[686]. Im Oktober 1942 sandte die Informationsabteilung des AA an die Deutsche Botschaft in Abschrift ein Schreiben der Deutschen Film AG an das RMVP und bat die Deutsche Botschaft um Stellungnahme[687].

Nach dem Brief der Münchner Firma hatte Goebbels persönlich die Herstellung des Filmes genehmigt. Der Drehbuchautor Robert Perrier war auf Anraten Muzards mit dem Manuskript beauftragt worden und in Paris war das Drehbuch mit Vertretern der Deutschen Botschaft und der Propaganda Abteilung abgesprochen worden. Alle Beteiligten, so der Brief, hätten sich bisher zustimmend geäußert und auf eine schnelle Herstellung des Filmes gedrängt. Zur Zeit würden noch einige Richtlinien von Autor Perrier zusammen mit dem deutsch sprechenden Regisseur Rust, ebenfalls von Muzard empfohlen, in das Drehbuch mit eingearbeitet[688]. Es kam jedoch erst einmal zu Unstimmigkeiten mit Greven, dessen Continental zunächst die in Paris spielenden Anfangs- und Schlußszenen hatte drehen sollen. Nach seiner Rückkehr von einem Aufenthalt aus Berlin weigerte sich Greven, die bereits mit seinem Stellvertreter Bauermeister abgeschlossenen Verträge einzuhalten, angeblich weil die Devisenunterlagen nicht vorlägen. Grundsätzlich aber erklärte er, diese Verträge ließen sich nicht mit den Richtlinien, die er vom Reichsfilmintendanten erhalten habe, vereinbaren. Die Deutsche Film AG beschloß, das Projekt nun in Zusammenarbeit mit Muzard zu verwirklichen, „der sich außergewöhnlich deutschfreundlich und aktiv"[689] zeigte. Sie bat

683 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 2. 1. 1942.
684 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 1. 6.–6. 6. 1942.
685 Ibid.
686 PA-AA, 1114, Kult 12 Nr. 4e, DBP, Knothe an Bran, AA, 24. 9. 1942.
687 PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, AA an DBP, Betr.: Film zur Werbung französischer Facharbeiter „La Relève", 12. 10. 1942.
688 Ibid. Deutsche Film A.G., Herstellungs- und Verwertungs- Gesellschaft m.b.H. München an RMVP, Herrn Lahs, Abschrift, Betr.: Film zur Werbung frz. Facharbeiter, „La Relève", 28. 9. 1942.
689 Ibid.

nun das RMVP um Stellungnahme, ob gegen Muzard und Rust Bedenken bestünden. Die Zeit dränge insbesondere deswegen, weil in den nächsten Wochen in Frankreich eine verstärkte Propaganda zur Arbeiteranwerbung laufen sollte, für die der Film wichtig sein werde[690]. Die Stellungnahme der Botschaft war positiv, mahnte aber zur Eile, wenn der Film überhaupt noch seinen Zweck erfüllen solle[691]. Offenbar lag aber erst im Dezember 1942 das fertige Drehbuch vor, von dem Greven eine deutsche Übersetzung an die Deutsche Botschaft schickte[692]. Der Film hieß „La Relève", im deutschen Titel „Die von der Ablöse", Robert Perrier und der Regisseur Serge Griboff wurden als Autoren genannt[693].

Laut Drehbuch nahm der Film die negative Haltung der französischen Bevölkerung zum Arbeitseinsatz in Deutschland auf, freilich nur um diese angeblichen Vorurteile anschließend gründlich zu widerlegen. So trifft zu Beginn des Drehbuches der französische Arbeiter Paul kurz vor seiner freiwilligen Abreise nach Deutschland Freunde in einer Kneipe des Viertels Bastille, damals ein typisches Arbeiterviertel. Seine Freunde halten ihn für verrückt. In Deutschland müsse er sicherlich nur schwer arbeiten, außerdem habe man von Rückkehrern gehört, es gebe nichts zu essen und Wanzen im Strohsack und ansonsten sei das Leben dort wie in einem Zuchthaus. Doch Paul beteuert, er sei gerade neugierig auf dieses Zuchthaus und überhaupt, werde er seiner Frau zu Hause Geld schicken können[694]. Dieses Argument, die französischen Arbeiter könnten in Deutschland Geld verdienen und dies anschließend nach Hause schicken, findet sich häufig in der deutschen Propaganda zum Arbeitseinsatz[695]. Anschließend sieht das Drehbuch eine ausführliche Schilderung von Pauls Aufenthalt in Deutschland vor; zu Beginn unternimmt er demnach zusammen mit zwei französischen Kollegen eine Besichtigungstour durch mehrere deutsche Fabriken, in denen Franzosen arbeiten und besucht die Wohnheime der französischen Arbeiter. Die Kollegen, die Paul begleiten, sind laut Drehbuch beide schon auf Urlaub in Frankreich gewesen, aber dennoch wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Dies soll laut Drehbuch als der beste Beweis für das so angenehme Leben in Deutschland gelten. Ferner sieht es für die Besichtigungstour Pauls ungezwungene, wie es heißt, „nicht gestellte"[696] Szenen vor, die vom wunderbaren Leben der fran-

690 Ibid.

691 PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, Durchdruck, DBP an AA, Betr.: Anwerbung frz. Facharbeiter/Film „La Relève", Bezug: Erlaß vom 12. 10. 1942 Inf. K III 4348/42, 28. 10. 1942.

692 PA-AA, 1143a, Kult. 12 Nr. 4, Continental-Films an Lohmann, DBP, Kulturabt., Betr.: Film „La Relève", 24. 12. 1942.

693 Ibid. „Die von der Ablöse"-Verfilmte Reportage über die französischen Arbeiter in Deutschland, Autor: Robert Perrier, Decoupage: Robert Perrier und Serge Griboff, ohne Datum (etwa Dezember 1942).

694 Ibid.

695 ROSSIGNOL, Histoire de la Propagande, S. 185–193.

696 PA-AA, 1143a, Kult. 12 Nr. 4, „Die von der Ablöse"-Verfilmte Reportage über die

zösischen Arbeiter in Deutschland zeugen. Die Antworten der während der Tour befragten Arbeiter gibt das Manuskript ebenfalls vor. Diese sind durchweg zufrieden mit ihrer Arbeit, verdienen sehr viel und einer gibt an, durch seinen Arbeitseinsatz, sei sein Vater aus deutscher Kriegsgefangenschaft entlassen worden. Die Szenen in dem Schlafsaal eines französischen Wohnheimes bzw. Männerlagers sehen geradezu eine Idylle vor: Männer beim Karten- oder Würfelspiel, ein Schuster und ein Frisör bei der Arbeit; ein Arbeiter zeichnet bunte Ansichtskarten mit Sätzen wie „Dein Männchen, der Dich nicht vergißt"[697], „Aus den Augen dem Herzen nahe" und „Für meine Nenette, ihr Loulou"; anschließend sind Großaufnahmen der Spielkarten vorgesehen.

Abgesehen von dem positiven Bild, das hier vom Arbeitseinsatz in Deutschland vermittelt werden sollte, war der Film zugleich wohl als Anleitung gedacht, wie die französischen Arbeitskräfte sich verhalten sollten, um den Aufenthalt in Deutschland angenehm gestalten zu können: Sie sollten fleißig und reinlich sein. Dies wird besonders in den Sequenzen deutlich, die für die Darstellung eines französischen Frauenlagers bei Telefunken in Berlin vorgesehen waren. Zunächst sieht das Drehbuch Szenen in einer deutlich reinlichen, mit Blumen und dem Portrait Pétains geschmückten Stube mit jungen zufriedenen Frauen, die gerade gemeinsam Eis essen, vor. Als Kontrast folgt ein dreckiges Zimmer, in dem eine unzufriedene Französin weinend sitzt, weil die anderen sie beschuldigen, eine Diebin zu sein. Sie klagt über Wanzen. Der Sprecher des Filmes kommentiert an dieser Stelle, die Französinnen, die schlecht arbeiteten und unreinlich seien, würden sich über die Zustände des Lebens in Deutschland am meisten beschweren: „Dabei sind diese jungen Mädchen leider nur Erziehungsprodukte der Volksfront"[698]. Wer dagegen fleißig arbeite und seine Stube in Ordnung halte, der könne nicht anders als glücklich über seine Arbeit in Deutschland sein. Daraufhin folgen ausführliche Szenen zur Freizeit, die den Aufenthalt in Deutschland eher als eine Erholung erscheinen lassen; darunter sind auch Szenen mit französischen Arbeitern, die bei einer Berliner Familie untergebracht sind und dort genußvoll Bratkartoffeln essen. Die letzten Sequenzen des Filmes sollen an den Beginn anknüpfen: Paul kehrt nach sechs Monaten Arbeit in Deutschland nach Paris zurück, um sich in der gleichen Kneipe nahe der Bastille wieder mit seinen Freunden zu treffen. Triumphierend tritt er den überraschten Freunden gesund und wohlgenährt gegenüber und verkündet, nun habe er genügend Geld, um diese einzuladen. Der Film sollte enden mit den Worten: „Nun denn, jetzt ist die Reihe an mir. Wirt! Drei Schnäpse"[699].

französischen Arbeiter in Deutschland, Autor: Robert Perrier, Decoupage: Robert Perrier und Serge Griboff, ohne Datum (etwa Dezember 1942).

697 Ibid.

698 Ibid.

699 Ibid.

In den Akten der Deutschen Botschaft ist ein weiteres Drehbuch zu einer Reportage von Jacques Morval mit dem Titel „Dienst an Europa" zum Arbeitseinsatz in Deutschland zu finden, das in weiten Teilen identisch mit der Vorlage zu „La Relève" ist[700]. Allerdings basiert der Aufbau von „Dienst an Europa" auf dem Grundgedanken, die deutschen Soldaten würden an der Ostfront für den Frieden Europas ihr Leben hingeben. Deswegen sei es notwendig, daß die französischen Arbeiter diesen Kampf durch ihre Arbeit in Deutschland unterstützen, sich für ein gemeinsames freies Europa einsetzten. Es ist sehr wahrscheinlich, daß gerade dieser Aspekt allein auf Wunsch der deutschen Dienststellen in das Drehbuch eingearbeitet worden war, da es sich hier um eine deutsche Konzeption der Propaganda für den Arbeitseinsatz handelte, wie beispielsweise die Plakatpropaganda zeigt. Während die französische Propaganda der Vichy-Regierung eher Frankreich in den Vordergrund stellte, argumentierte die deutsche mit dem Aspekt des vom Bolschewismus zu befreienden Europa[701]. Gleich zu Beginn sieht das Drehbuch Szenen vor, in denen ein deutscher Arbeiter an die Ostfront geht und ein französischer Arbeiter seinen Platz an der Maschine in einer deutschen Fabrik einnimmt. Es folgen Bilder vom Krieg an der Ostfront, während der Sprecher kommentiert: „Deutschland führt einen heroischen Kampf, um Europa vor dem Bolschewismus zu retten. Seine Söhne geben ihr Blut auf den Schlachtfeldern. Frankreich, welches mitarbeiten will an dem Aufbau des neuen Europa, schickt seine Jugend nach Deutschland nicht um zu kämpfen, sondern um zu arbeiten"[702]. Die in Deutschland arbeitenden Franzosen preist der Kommentar als „Soldaten des neuen Europa". Anschließend folgen wie in „La Relève" Darstellungen des wunderbaren Arbeitslebens in Deutschland. Die Regieanweisung für den Rundgang im Werk des Deutschen Verlags in Berlin lautet so: „Jeder ist gut gelaunt. Ein Witz hier und da, wenn sich die Kamera von einem Arbeitsplatz zum anderen bewegt. Dann die Garderobe, die Toiletten, die Brausebäder, die Kantine an dem Ufer der Spree"[703]. Währenddessen spricht der Kommentar: „Die neuzeitlichen Einrichtungen dieses Werkes, der Komfort, der den Arbeitern gegeben wird, ist die Verwirklichung des Sozialismus"[704]. Daraufhin folgen laut Regieanweisung in schneller Folge Bilder der französischen Arbeiter bei der Benutzung der gesamten sozialen Einrichtungen, um diese dann zu kontrastieren mit den Elendsvierteln der Arbeiter im „bolschewistischen Russland" und dem Krieg an der Ostfront[705].

700 PA-AA, 1143a, Kult. 12 Nr. 4, Dienst an Europa, Reportage von Jacques Morval, Übersetzung, ohne Datum (etwa 1943).
701 ROSSIGNOL, Histoire de la Propagande, S. 189–191.
702 PA-AA, 1143a, Kult. 12 Nr. 4, „Dienst an Europa", Reportage von Jacques Morval, Übersetzung, ohne Datum (etwa 1943).
703 Ibid.
704 Ibid.
705 Ibid.

Bran hielt dieses Filmprojekt zum Arbeitseinsatz insgesamt für zu umständlich. Seiner Ansicht nach sollten eher kurze Filme und Wochenschauberichte die Bevölkerung möglichst schnell und einfach über den Verbleib und die Lebensumstände ihrer Angehörigen in Deutschland aufklären. Der Regisseur Griboff und Schriftleiter Montarron sollten nach Berlin reisen, um Änderungen an dem Buch unter anderem mit einem Vertreter der DAF und dem AA zu besprechen[706]. Neben DAF und AA war auch Günter Kaufmann, Leiter des Amtes Filmproduktion der Reichspropagandaleitung der NSDAP an der Herstellung eines solchen Filmes interessiert[707]. Allerdings dachte auch Kaufmann hierbei sicherlich weniger an ein Drehbuch wie „Dienst an Europa". Kaufmann war im Mai 1943 nach Paris gereist. Er hatte mit der Gruppe Aktivpropaganda der Propaganda Abteilung vereinbart, daß der Film unter Obhut und nach den Richtlinien des MBF, im Einvernehmen mit Knothe von der Deutschen Botschaft geschrieben werden solle. Es sollte ein Beiprogramm-Film von etwa 3–400 m werden; Montarron und Griboff sollten zur Durchführung des Auftrags nach Deutschland kommen. Die Continental sollte den Film herstellen. Die Gruppe Aktivpropaganda versprach, französische Schriftsteller ausfindig zu machen, „die das Thema des Arbeitseinsatzes in Deutschland von der rein menschlichen Seite im Sinne einer Spielfilmhandlung"[708] ausarbeiten könnten. Der Film sollte einfach nur das angenehme Leben der französischen Arbeiter in Deutschland zeigen. Hierbei legte Kaufmann großen Wert auf eine französische Regieführung, um das Thema aus dem Publikum aus französischer Perspektive vorzuführen[709]. Im August 1943 heißt es in einem Bericht der Botschaft an das AA, der Regisseur Griboff und Schriftleiter Montarron seien zur Vorbereitung des Filmes „Arbeitseinsatz im Reich" in Berlin gewesen[710].

Inwiefern genau die obigen Drehbücher jemals realisiert wurden, konnte nicht ermittelt werden. Allerdings stellte die französische Firma Nova Films unter der Leitung von Muzard 1943 mit deutscher Unterstützung zwei Filme her, die für den Arbeitseinsatz warben. „Travailleurs de France en Allemagne" schildert ähnlich wie das Drehbuch zu „La Relève" das schöne Leben der französischen Arbeitskräfte in Deutschland; es ist denkbar, daß das obige Drehbuch hier als Grundlage gedient hatte. Der Film lief im Frühjahr 1944 in den französischen Filmtheatern an und sollte die französischen Arbeiter dazu animieren, nach Deutschland zu gehen. „Permissionaires n'oubliez pas"

[706] PA-AA, 1143a, Kult. 12 Nr. 4, AA, Bran an Leis, AA, Betr.: Französischer Facharbeiter-Film, „Dienst an Europa", Berlin 11. 5. 1943.
[707] Ibid. DBP, Knothe an Bran, AA, Betr.: Französischer Facharbeiterfilm, „Dienst an Europa", 22. 5. 1943.
[708] Ibid. NSDAP, Reichspropagandaleitung, Amt Filmproduktion, Kaufmann an Gruppe Aktivpropaganda, Prop.Abt., 10. 5. 1943.
[709] Ibid.
[710] Ibid. DBP an AA, Telegramm, 1. 8. 1943.

richtete sich an die Arbeiter, die in Frankreich nur auf Urlaub waren und wieder nach Deutschland zurückkehren sollten[711].

Die Themen der Kulturfilme konnte das Publikum in französischen Filmtheatern auch in der Wochenschau wiederfinden. Im folgenden soll auf die Inhalte der dort verfolgten Propaganda allerdings nicht detailliert eingegangen werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Im Vordergrund der Ausführungen zur Wochenschau steht vor allem ihre Aufnahme durch das französische Publikum[712]. Vor dem Kriege hatte es im Bereich der französischen Wochenschauen drei französische und zwei amerikanische Filmfirmen gegeben: France-Actualités Gaumont, Eclair Journal, Pathé Journal, Fox Movietone und Actualités Paramount. Mit der Besetzung Frankreichs mußten diese ihre Aktivitäten einstellen. Zu Beginn der Okkupation vertrieb zunächst die ACE eine französische Version der Deutschen Wochenschau, deren Vorführung ab Mai 1941 obligatorisch wurde. Im Falle der Weigerung, diese zu zeigen, konnte das betreffende Filmtheater geschlossen werden. Doch diese Maßnahme war nicht so erfolgreich wie die Besatzer gehofft hatten[713].

Bei der Vorführung der Wochenschau wurden oft Proteste und laute Zwischenrufe unter den Zuschauern beobachtet. Obgleich sie zwangsweise zwischen Kulturfilm und Hauptfilm plaziert wurde, erschienen die Besucher oft erst später, um die Wochenschau absichtlich zu verpassen. Es kam sogar vor, daß Zuschauer den Raum ostentativ verließen und erst zum Spielfilm wiederkehrten. Letzteres hatte kurzzeitig zur Folge, daß das Verlassen der Filmtheater für die Dauer der Wochenschau verboten wurde. Auch versuchte die Besatzungsmacht durch Erhellung der Zuschauerräume, Plakatanschläge und Drohungen an die Filmtheaterbesitzer, den negativen Reaktionen des Publikums entgegenzuwirken[714]. Diese Maßnahmen blieben nicht ohne Wirkung. In einem Bericht vom Mai 1941 zur Tagung der Filmreferenten der Staffeln bei der Propaganda Abteilung heißt es, bei der Vorführung der Wochenschau seien in der letzten Zeit „bis auf geringfügige Einzelfälle" keine Kundgebungen oder Demonstrationen mehr beobachtet worden und deshalb könne auf diese Maßnahmen nun verzichtet werden[715]. Seit Ende Mai 1941 zeigten die Filmtheater die Wochenschau daraufhin wieder in verdun-

711 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 138.

712 Zur Wochenschau in Frankreich siehe grundlegend BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 106–119; THALMANN, La Mise au pas, S. 192–194; GARÇON, The Film Propaganda, S. 170–175.

713 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 15. 5.–21. 5. 1941; THALMANN, La Mise au pas, S. 192.

714 THALMANN, La Mise au pas, S. 193. Zu solchen Gegenmaßnahmen siehe auch BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 8. 5.–14. 5. 1941.

715 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 8. 5.–14. 5. 1941; Ausführungen zu einer Tagung der Filmreferenten der Propaganda Staffeln bei der Propaganda Abteilung am 14. 5. 1941.

kelten Räumen[716]. Langfristig suchte die Besatzungsmacht jedoch nach einer anderen Lösung dieses Problemes. Zudem waren Versuche, die Deutsche Wochenschau im unbesetzten Gebiet zu vertreiben, gescheitert[717]. Eine deutsch-französische Wochenschau sollte schließlich für mehr Akzeptanz beim französischen Publikum sorgen.

Im November 1941 unterzeichnete die Vichy-Regierung ein deutsch-französisches Wochenschauabkommen. Dieses sicherte einer noch nicht benannten französischen Firma mit deutscher Beteiligung für die Dauer von 15 Jahren die Exklusivrechte für die Herausgabe der Wochenschau im besetzten und unbesetzten Gebiet zu. Diesem Unternehmen sollte die Deutsche Wochenschau GmbH sämtliches Filmmaterial zur Vefügung stellen, das für eine französische Wochenschau benötigt würde[718]. Am 4. Mai 1942 wurde mit dem Unternehmen France-Actualités die deutsch-französische Wochenschau gegründet. Präsident des Vorstandes war Henri Clerc, Vizepräsident Wilhelm Knothe, der Sachverständige des RMVP bei der Deutschen Botschaft. Insgesamt bestand der Vorstand aus drei französischen und zwei deutschen Mitgliedern. Bei der Gründung von France-Actualités war der Anteil an deutschem und französischem Kapital 60 zu 40 Prozent, was sich nach Ablauf eines Jahres änderte. Der französische Anteil betrug nunmehr 60 Prozent[719]. Kurz vor Unterzeichnung des Wochenschauabkommens schrieb das Referat Film im Oktober 1941:

> Aus taktischen, psychologischen und propagandistischen Gründen ist vorgesehen, den nächsten Ausgaben der Wochenschau einen stärkeren deutschen Charakter zu geben, um mit dem Start der neuen, dann französischen Wochenschau auf der Grundlage deutsch-französischer Gemeinschaftsarbeit das besondere Gepräge der neuen Wochenschau in Erscheinung treten lassen zu können[720].

Durch diesen Trick sollte der neuen französischen Wochenschau eine größere Akzeptanz verliehen werden. Mehr als die Hälfte des Filmmaterials von France-Actualités stammte allerdings von Propagandakompanien der Wehrmacht und bestand zum großen Teil aus Berichten zum Kriegsgeschehen. Die Besatzer wollten damit in Frankreich die eigene militärische Stärke demonstrieren. Ferner war die Dauer der neuen Wochenschau länger, als es die französischen Actualités vor dem Kriege gewesen waren[721]. All diese Faktoren trugen nicht gerade dazu bei, daß das Publikum die Wochenschau besser akzeptierte. In den Akten des Referats läßt sich kurz nach der Einführung von

716 Ibid. Tätigkeitsbericht, 22. 5.–28. 5. 1941.
717 GARÇON, The Film Propaganda, S. 170f.
718 AN, F60/1480–2, Convention entre le gouvernement allemand et le gouvernement français concernant la création d'une société française d'actualités cinématographiques à participation allemande, 18. 8. 1941; zu dem Abkommen siehe auch BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941 und 24. 10.–31. 10. 1941.
719 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 107.
720 BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 24. 10.–31. 10. 1941.
721 GARÇON, The Film Propaganda, S. 171.

France-Actualités dennoch ein positiver Bericht zur Aufnahme der neuen Wochenschau durch das Publikum finden. Angeblich sollen die Zuschauer ein starkes Interesse gezeigt haben: „Es zeigt sich immer wieder, daß die Wochenschau mit guten und eindrucksvollen Filmberichten aus dem Osten ein hervorragendes Propagandamittel ist. Sehr oft bedauern die Zuschauer, daß die Wochenschau schon zu Ende ist"[722]. Es sei propagandistisch notwendig, möglichst viele Berichte aus den Kriegsgebieten in der Wochenschau zu zeigen. Angeblich riefen demnach Berichte neutraler Art, wie Reportagen aus Spanien, kein Interesse beim französischen Publikum hervor. Diese übertriebene Einschätzung verdeutlicht eher die Wunschvorstellungen des Referats, denn es ist kaum denkbar, daß die Zuschauer sich tatsächlich bedauernd über das Ende der Wochenschau äußerten. Vermutlich hat sich das Publikum für die ersten Ausgaben von France-Actualités aus Neugierde interessiert. Diese Haltung der Zuschauer hielt jedoch nicht lange an, denn schon wenig später häuften sich Berichte über negative Reaktionen. Anfang Juni 1942 meldete die Propaganda Staffel Dijon, es sei in zwei Fällen zu Störungen der Wochenschau gekommen. In Troyes habe eine Frau in einer Szene, in der mehrmals Hitler erschien, „encore lui" gerufen:

> Bei dem folgenden Bild, das den Geburtstagsgruß deutscher Kinder an den Führer zeigte, rief sie laut: „Il les endormit". Dann bemerkte sie bei einem Bild Lavals und seiner Mitarbeiter „O, cette bande de vaches". Die Frau, welche Mutter von fünf Kindern ist und deren Mann Kriegsgefangener ist, wurde von der Feldgendarmerie abgeführt und zu zwei Monaten Gefängnis verurteilt[723].

Vor allem nach der Kriegswende im Winter 1942 wurde die Reaktion des Publikums auf die Wochenschau immer negativer. Anfang März 1943 wird gesagt, das französische Publikum kritisiere nun zunehmend die Monotonie der Wochenschau, vor allem „die immer wiederholte Darstellung abgeschossener Tanks und Flugzeuge, das Abfeuern von Geschützen, den Marsch der Gefangenen"[724]. Im neu besetzten südfranzösischen Gebiet lief die Wochenschau deswegen fast überall nur bei halbverdunkeltem Saal. Die Zuschauer scheuten keine Zwischenrufe wie „genug" oder in ironischem Ton „die Deutschen siegen immer". Weiter heißt es: „Vermißt werden gemäß der Mentalität der Franzosen Episoden humoristischer Art aus dem Soldatenleben"[725]. Angesichts der für die Deutschen verschlechterten Lage an der Ostfront bezeichneten die Zuschauer die Kriegsdarstellungen der Wochenschau als Propaganda. Ein Jahr später, im März 1944, klagte die Filmprüfstelle darüber, wegen der kriegsbedingten schwierigen Transportlage erreiche die Wochenschau die entsprechenden Filmtheater oft zu spät. Die Folge sei, daß etliche Lichtspielhäuser völlig veraltete Wochenschauen zeigten[726]. Im April

[722] BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 15. 5.–23. 5. 1942.
[723] Ibid. Tätigkeitsbericht, 1.6.–6.6 1942.
[724] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 27. 2.–6. 3. 1943.
[725] Ibid.
[726] AN, AJ40 1001, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 4. 3.–10. 3. 1944.

1944 notierte die Filmprüfstelle, bei Ansprachen französischer Staatsmänner seien Störungen durch auffälliges Husten beobachtet worden. Ferner wurde teilweise in den Filmtheatern die Reihenfolge Kulturfilm, Wochenschau und Spielfilm nicht mehr eingehalten. Auch erschienen die Zuschauer häufig erst zum Hauptfilm[727]. Anfang Juni meldeten die Staffeln aus der Provinz zunehmend bewaffnete Angriffe der Résistance auf Filmtheater bei Vorführungen der Wochenschau. Widerstandskämpfer sollen laut Filmprüfstelle das Publikum zur Anhörung ihrer Reden gezwungen haben: „In einem Falle wird aus Neuilly s/Marne berichtet, daß die Theaterbesucher auf die Rede eines jungen Maquis mit Lachen und Zurufen geantwortet haben, wie: ‚Vas apprendre ta leçon' – ‚Vas chercher ton bibron'"[728]. Dieser Versuch, die Anschläge auf Filmtheater als lächerlichen Kinderkram darzustellen, konnte freilich nicht verbergen, daß Vorführungen der Wochenschau immer mehr als kompletter Mißerfolg anzusehen waren. Gerade seit Ende des Jahres 1942 klafften die siegesgewissen Filmberichte von der Lage an der Ostfront und die Realität immer mehr auseinander. Weder die französische Version der Deutschen Wochenschau zu Beginn der Besatzungszeit noch die spätere France-Actualités können somit als erfolgreich bezeichnet werden.

Entsprechend dieser Folge von Mißerfolgen zunächst der Deutschen Wochenschau und anschließend der von den Besatzern dominierten deutsch-französischen France-Actualités wechselten auch die Leiter der Außenstelle der Deutschen Wochenschau in Paris, die mit France-Actualités eng zusammenarbeitete, relativ häufig. Erster Leiter war seit September 1940 der oben erwähnte von Kondratovicz. Die Besetzung gerade dieses Postens war nicht einfach; kurz vor seiner von Goebbels verfügten Abberufung im Sommer 1941 betonte die Deutsche Wochenschau in Berlin: „Wir erinnern daran, daß nach langem Suchen und nach unendlichen Schwierigkeiten in der Person des Herrn von Kondratovicz [...] endlich jemand gefunden wurde, der einigermaßen für den schwierigen Pariser Posten geeignet erschien"[729]. Die Wochenschau betonte, daß alle Beteiligten sich darüber im klaren waren, daß gerade die in Paris gestellten Aufgaben „äußerst diffizil" sein würden. Doch auch mit diesem Schreiben konnte sie die Abberufung des Leiters nicht mehr verhindern, da Goebbels diese längst verfügt hatte. Offenbar war das Verhältnis zwischen von Kondratovicz, der Propaganda Abteilung und Greven von Beginn an schwierig. Von Kondratovicz hatte sich schließlich beim OKW/WPr in einem Schreiben über die mangelnde Unterstützung seiner Arbeit durch die Propaganda Abteilung beschwert sowie etliche Funktionsträger der Abteilung angegriffen und kritisiert. Zudem hatte er gemutmaßt, die Kollegen von der Propaganda Abteilung seien durch die Animosität, die zwischen ihm und Greven bestehe, beeinflußt worden und hätten ihn inner-

[727] Ibid. Tätigkeitsbericht, 26. 3.–1. 4. 1944.
[728] Ibid. Tätigkeitsbericht, 27. 5.–3 .6. 1944.
[729] BA-MA, RW4 219, Deutsche Wochenschau GmbH an Hippler, RMVP, 27. 5. 1941.

halb der Pariser Dienststellen isoliert. Gegen diese Vorwürfe verteidigte sich Schmidtke in einem wutentbrannten Beschwerdebrief an das OKW/WPr. Er erklärte von Kondratovicz für inkompetent und betonte, jener spreche so schlecht Französisch, daß er seinen französischen Mitarbeitern und Kameramännern seit Beginn seiner Tätigkeit in Paris ausgeliefert gewesen sei[730]. Schmidtke trug seine Position Goebbels persönlich vor, der von Kondratovicz seines Postens enthob und ihn nach Berlin abberief[731]. Im Juni 1941 traf als neuer Leiter der Pariser Außenstelle der Deutschen Wochenschau Heinz Beller in Paris ein[732]. Doch auch dieser blieb nicht sehr lange. Sein Nachfolger von Weyrauch wurde schließlich gegen Ende der Besatzung ebenfalls kritisiert. So bat Schmidtke das RMVP im November 1943, nun auch von Weyrauch abzuberufen, weil dieser den Anforderungen des Postens nicht mehr gewachsen sei. Bei der Zensur der Wochenschau bemerke die Propaganda Abteilung immer wieder, die nichtssagende Ausarbeitung derselben. Weyrauch fehle es an Initiative und er lasse sich von den Franzosen überfahren[733]. Diesen Schritt hatte Schmidtke jedoch nicht mit Knothe von der Deutschen Botschaft abgestimmt; vor allem Greven hatte ihn bei seiner Beschwerde unterstützt. Knothe versuchte zwar von Weyrauchs Abberufung zu verhindern, bemerkte aber auch, dieser sei in letzter Zeit phlegmatisch geworden und habe es an Initiative mangeln lassen[734].

Weyrauch war im Januar 1944 immer noch in seinem Amt, wie aus einem Schreiben Henri Clercs an Knothe hervorgeht. Clerc beschwerte sich bei der Botschaft über negative Presse zu France-Actualités, welche die deutsche Zensur nicht verhindert hatte. Die Artikel kritisierten die filmische Darstellung Marcel Déats während der Rede auf einer anti-bolschewistischen Großveranstaltung im Velodrome d'Hiver im Dezember 1943[735]. Angeblich waren die Sequenzen schlecht geschnitten und ließen Déat so lächerlich erscheinen, daß etliche Zuschauer lachten. Zudem behauptete der Autor, France-Actualités sabotiere die Kriegsbilder von der Ostfront und stelle diese nicht genügend heraus. Da auch einige Propaganda Staffeln berichteten, daß die Zuschauer diese Sequenz in der Wochenschau lächerlich fänden, schlug Clerc vor, den Bericht herauszuschneiden. Vor allem war er aber darüber enttäuscht, daß die deutsche Zensur eine Diffamierung der France-Actualités in

730 Ibid. MBF, Prop.Abt., Kommandeur, Schmidtke an OKW/ Wpr Berlin, Betr.: Außenstelle der Deutschen Wochenschau GmbH, 17. 6. 1941.
731 Ibid. MBF, Prop.Abt., Schmidtke an OKW/WPr, Eilt, Meldung Nr. f 741, 12. 6. 1941.
732 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 12. 6.–18. 6. 1941.
733 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, RMVP, Fries an Knothe, Betr.: Außenstelle Paris der Deutschen Wochenschau, 28. 12. 1943.
734 Ibid. Knothe an Fries, RMVP, 5. 1. 1944.
735 Marcel Déats Rassemblement national populaire (RNP) bildete in Opposition zur Vichy-Regierung eine „faschistische Linksfront". Das RNP schloß sich im Sommer 1941 mit Jacques Doriots Parti populaire français zusammen und rief 1944 zu einem anti-bolschewistischen Kreuzug in Europa auf.

der Presse zugelassen hatte, zumal er mit den deutschen Dienststellen zusammenarbeitete. Clerc betonte zudem, die France-Actualités habe die Bilder von der Ostfront bisher immer in vollem Einverständnis mit von Weyrauch und der deutschen Zensur ausgewählt[736]. Zwei Wochen zuvor hatte sich Clerc in einem Brief an Regierungschef Laval gegen die Benutzung der Szenen zu Déat ausgesprochen. Seine Kameramänner hätten während der Veranstaltung vor allem die Menschenmengen und weniger die Redner gefilmt; diese habe ein Kameramann eher zufällig aufgenommen, allerdings ohne Sinn und Zusammenhang. Deshalb wollte Clerc sie nicht benutzen. Ferner übte er in seinem Brief an Laval generell Kritik an der ihm offenbar von dieser Seite aufgezwungenen Art des Beitrags über diese Veranstaltung. Die propagandistische Intention war seiner Ansicht nach zu offensichtlich. Nach Clercs Ansicht war diese Propaganda nicht vorsichtig genug, denn immerhin müsse man bedenken, daß die Zuschauer in den Filmtheatern zur Zeit gezwungen würden, die Wochenschau zu sehen; angesichts der Ansammlung von Menschen, seien negative Reaktionen wahrscheinlich. Auch er glaube an die Zukunft Frankreichs in einem „neuen Europa", aber er wolle die Bevölkerung auf andere Weise davon überzeugen und nicht mit übertrieben wirkender Propaganda. Zudem sei ihm am Vortag während einer Besprechung mit Schmidtke ein propagandistisch schlechter Filmbeitrag über „Attentate von Terroristen" für die Wochenschau vom 6. Januar 1944 aufgezwungen worden. Clerc betonte, er wolle in Zukunft den Posten des Präsidenten der France-Actualités niederlegen, falls ihm nicht mehr Unabhängigkeit zugesprochen würde. Andernfalls sei es besser, aus France-Actualités ein Staatsorgan zu machen, daß die Vorgaben der französischen Regierung und der deutschen Besatzungsmacht einfach ausführe[737]. Am 6. Januar 1944 übernahm Philippe Henriot das Secrétariat d'État à l'Information und veranlaßte eine Umorganisation der France-Actualités. Ganz im Gegensatz zu Clerc war er der Ansicht, die propagandistischen Möglichkeiten der Wochenschau seien bisher nicht genügend ausgeschöpft worden. Im März 1944 enthebt er Clerc seines Postens[738]. Sowohl auf deutscher als auch auf französischer Seite waren sich die Beteiligten uneinig darüber, wie die von der deutsch-französischen Wochenschau betriebene Propaganda auszusehen hatte. Ursache hierfür war nicht zuletzt auch deren offensichtlicher Mißerfolg.

Der propagandistische Einsatz deutscher Filme folgte in Frankreich keinem deutlich umrissenen Plan. Er setzte sowohl im Bereich der Spielfilme als auch bei den Kulturfilmen erst allmählich im Verlaufe des Jahres 1941 ein und wurde gemäß der allgemein verfolgten Besatzungspolitik seit 1942 verstärkt.

[736] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, France-Actualités, Henri Clerc an Knothe, DBP, 8. 1. 1944; zur Pressekritik siehe ibid. Le Pilori, Le sabotage continue, 8. 1. 1944; ibid. Révolution nationale, Les spectacles, toujours les mêmes, France Actualités ou le sabotage continue, 8. 1. 1944.

[737] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Henri Clerc an Laval, Kopie, 23. 12. 1943.

[738] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 118.

Hierbei zeigten die Dienststellen in Paris, vor allem die Propaganda Abteilung, eine weit größere Initiative als deren Vorgesetzte in Berlin. Auch über die Inhalte der Kulturfilme waren sich sowohl die Propaganda Abteilung als auch das RMVP nicht im klaren. Propagandistische Spielfilme wurden zudem nur wenig und mit Vorsicht eingesetzt. Rückblickend läßt sich bei der verfolgten Filmpropaganda in Frankreich eine manifeste Unbeholfenheit ausmachen, wie etwa der Streit um die sogenannten Kriegsgefangenenfilme oder die Gestaltung der France-Actualités zeigen. Die Unsicherheit darüber, wie und in welcher Form in Frankreich deutsche Propagandafilme einzusetzen waren, hing auch hier eng mit der Angst vor den Reaktionen des französischen Publikums zusammen. Trotz der zum Teil so positiven offiziellen deutschen Schilderungen über die angebliche Wirkung der deutschen Propagandafilme auf die Zuschauer, war das Publikum offenbar ausgesprochen kritisch. Dagegen zeigen etwa Drehbücher zu einigen Kulturfilmprojekten ebenso wie die Berichte der Dienststellen selbst, wie naiv und plump – zumindest rückblickend gesehen – die deutsche Propaganda zum großen Teil gestaltet war.

2.3. Französische Propagandafilme unter deutschem Einfluß – das Beispiel der Nova-Films

Nicht nur die Besatzungsmacht, sondern auch die Vichy-Regierung sah im Film grundsätzlich ein Propagandainstrument[739]. Wie war die Haltung der deutschen Dienststellen bezüglich der Herstellung französischer Propagandafilme? Grundsätzlich standen die Besatzer diesen Aktivitäten zwar nicht gänzlich ablehnend gegenüber, allerdings sprach der durch die kriegsbedingten Umstände zunehmende Mangel an Rohfilm in den Augen der Besatzungsmacht gegen französische Propagandafilme. So fragte beispielsweise am 3. November 1942 – kurz vor der Besetzung ganz Frankreichs – der COIC bei der Deutschen Botschaft an, ob das Film-Magazin „La France en Marche" auch im unbesetzten Gebiet vertrieben werden dürfe. Dieses Instrument der Vichy-Propaganda wurde seit 1940 in der unbesetzten Zone von Verdet-Kléber hergestellt. René de Chambrun, der Rechtsanwalt des COIC, bat darum, dieses Magazin der nationalen Propaganda während der Vorstellungen anstelle des vorgesehenen Kulturfilms bringen zu dürfen. Hinsichtlich der Länge eignete sich das Magazin hierzu. Es sollte laut Lohmann im Rahmen der gesamten Kontingente für Propagandafilme berücksichtigt

[739] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 136–141; überblickshaft zur Propaganda der Vichy-Regierung siehe bei ROSSIGNOL, Histoire de la Propagande, S. 9–48, sowie ab S. 77 zu den einzelnen Themen dieser Propaganda: Der Mythos Pétains, die Révolution nationale, Frankreich im „neuen Europa", STO in Deutschland; zu den Themen gehörten ferner anti-bolschewistische, anti-jüdische und gegen Freimaurer gerichtete Propaganda, anti-englische und anti-amerikanische Propaganda.

werden[740]. Die Botschaft konstatierte zwar, daß sie dieses Magazin nicht verbieten könne, aber dennoch dessen Vertrieb wegen des Mangels an Rohfilm in Grenzen zu halten beabsichtige[741]. Die deutschen Dienststellen waren deswegen gegenüber der französischen Produktion von Propagandafilmen skeptisch eingestellt. Sie zogen es grundsätzlich vor, eigene Filmpropaganda zu betreiben, wobei eine Kooperation mit der französischen Seite – wie im Falle der Wochenschau – als Tarnung dienen konnte, um die vermeintliche Wirkung der deutschen Propaganda auf das französische Publikum zu erhöhen. Wie die Filmprojekte „La Relève" und „Dienst an Europa" zeigen, wollten die Besatzer sich französischer Kräfte allenfalls bedienen, damit diese die deutsche Propaganda in die französische Mentalität transponierten.

Eine der wenigen französischen Firmen, die im Auftrag der deutschen Dienststellen französische Propagandafilme herstellten, war die Nova-Films unter der Leitung von Robert Muzard. Sie produzierte den anti-freimauerischen Film „Forces occultes" (1942), eine propagandistische Sketch-Serie „Monsieur Girouette", Filme über den Einsatz französischer Arbeiter in Deutschland wie „Travailleurs de France en Allemagne" (1943), „Permissionaires, n'oubliez pas" (1943) sowie Filme mit prodeutscher Kriegspropaganda wie „Douzes Heures d'Angoisse" (1944) und „Le Vrai Combat" (1944)[742]. Zunächst planten jedoch weder AA und RMVP noch die Dienststellen in Paris die Herstellung französischer Filme im Dienste deutscher Propaganda. Die Initiative hierzu ergriffen im Herbst 1941 Will Abert von der Informationsabteilung der Botschaft und Robert Muzard[743]. Muzards Werdegang wies bis dahin bereits einen ausgeprägten Bezug zu Deutschland auf. Er hatte seit 1932 in Berlin Germanistik studiert, arbeitete ab 1935 zunächst als Statist bei der Ufa, später unter anderem auch als Regisseur in Prag und Budapest. Bei der Ufa hatte er offenbar Diedrich und einige französische Schauspieler kennengelernt[744]. Zudem arbeitete Muzard vor dem Krieg nicht nur im Filmbereich, sondern auch beim Internationalen Zentralbüro Freude und Arbeit in Berlin als Referent für Frankreich und Veranstalter des soge-

[740] PA-AA, 1143b, Kult 12 Nr. 4, COIC, René de Chambrun an Lohmann, DBP, 3. 11. 1942; die Länge des Magazins wird mit 3000 Metern angegeben.

[741] Ibid. DBP, Lohmann, Vermerk für Knothe, Greven, Derichsweiler, Betr.: Französische Propagandafilme, 6. 11. 1942; Anlage, Herstellung und Verbreitung von Kulturfilmen, die einen propagandistischen Zweck haben.

[742] Eine weitere französische Produktionsfirma die französische Propagandafilme im Auftrag der deutschen Dienststellen aber auch der Vichy-Regierung herstellte war die BUSDAC. Im Auftrag der Propaganda Abteilung stellte sie die Filme „Résistance" und „Patriotisme" her; zum letzteren siehe AN, AJ40 1001–1, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 26. 2.–4. 3. 1944. Im Februar 1944 produzierte die BUSDAC außerdem den Propagandafilm „Français souvenez-vous" und anschließend „Fait d'arme". Siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 141.

[743] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, W. Abert, Aufzeichnung für Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942; Abert berichtet darin rückblickend über die Anfänge dieser Kooperation.

[744] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 137 f.

nannten deutsch-französischen Volkstumsgruppenaustausches gearbeitet[745]. Dort lernte er Hibbelen, den damaligen Geschäftsführer der Zeitschrift des Zentralbüros, kennen. 1939 kehrte er nach Frankreich zurück und geriet im Juni 1940 in deutsche Kriegsgefangenschaft, aus der er auf persönliche Intervention von Abetz Anfang 1941 wieder entlassen wurde. Bei seiner Rückkehr nach Paris traf er Hibbelen als Mitarbeiter der Botschaft wieder, der ihm die Leitung der im Besitz der Botschaft befindlichen Filmzeitschrift *Ciné-Mondial* vermittelte. Gemeinsam mit Abert erarbeitete Muzard schließlich einen Plan zum Aufbau der deutschen Filmpropaganda in Frankreich, weil – so Muzard – in dem Bereich bis zu diesem Zeitpunkt nur wenig von den deutschen Dienststellen unternommen worden war[746].

Abert betonte, er habe diese Initiative gemeinsam mit Muzard im Herbst 1941 vor allem deswegen ergriffen, weil seit Beginn der Besatzung zu wenig Filme mit deutscher Propaganda in Frankreich gezeigt worden waren. Abgesehen von „Ohm Krüger" und „Jud Süß" habe sich die deutsche Filmpropaganda auf die Wochenschauberichte zum Kriegsgeschehen beschränkt. Er kritisierte, daß die deutschen Dienststellen nicht darüber hinaus versucht hätten, „aktuelle politische Themen in Form von Kulturfilmen oder kurzen Spielfilmen zu beleben"[747]. Diese Kritik richtete sich in erster Linie gegen die Arbeit der Propaganda Abteilung. Deren Versäumnis war seiner Ansicht nach um so schwerwiegender, als „gerade die schaulustige französische Bevölkerung" im Hinblick auf eine Beeinflussung sehr zugänglich sei. Zudem habe gerade der Film in der französischen Propaganda vor dem Krieg in Frankreich neben Presse und Rundfunk eine große Rolle gespielt. Als die Propaganda Abteilung für die Ausstellung „Le Juif et la France" nach Begleitfilmen suchte, hatte Abert zu diesem Zweck eine Kurzfassung des „Ewigen Juden" herstellen lassen. Zudem schlug er vor, einen französischen Film zu produzieren, der sich mit dem „verderblichen jüdischen Einfluß"[748] auf die französische Jugend befaßte. Die Botschaft hatte diesen Vorschlag der Propaganda Abteilung unterbreitet. Diedrich und Schmidtke waren jedoch der Meinung, daß ein solcher Film allein von der Propaganda Abteilung hergestellt werden sollte, im Einvernehmen mit der Abteilung Film im RMVP und der Deutschen Botschaft. Die Botschaft sollte deswegen einen konkreten Vorschlag für den Film vorlegen[749]. Diese gab jedoch den etwa halbstündigen anti-jüdischen Film „Les Corrupteurs" (1941) ohne Einverständnis der Propaganda Abteilung bei Muzard in Auftrag. Dieser konnte daraufhin den Film nur unter Schwierigkeiten produzieren, weil die Propaganda Abteilung zunächst die Genehmigung für Rohfilm verweigerte. Muzard wurde angewie-

[745] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.
[746] Ibid.
[747] Ibid. DBP, Abert, Aufzeichnung für Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942.
[748] Ibid.
[749] BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 10.–17. 10. 1941.

sen, sich den benötigten Rohfilm auf dem Schwarzmarkt zu besorgen[750]. Zudem verzögerte die Propaganda Abteilung den Einsatz des fertigen Films. Am 11. Dezember gab die Zensur der Staffel „Les Corrupteurs" schließlich für Vorstellungen im Rahmen der anti-jüdischen Ausstellung frei. Abert notierte dazu: „Er konnte daher nur einen Monat laufen, aber sein Erfolg war beträchtlich, trotz des damals schon schwächeren Besuchs der Ausstellung"[751].

Das Referat Film teilte dem RMVP mit, daß der anti-jüdische Film „Les Corrupteurs" am 11. Dezember 1941 im Rahmen der Ausstellung „Le Juif et la France" gelaufen war. Sie schickte den Film in Kopie nach Berlin und wollte wissen, ob sie diesen auch im normalen Filmprogramm einsetzen solle[752]. Greven hielt „Les Corrupteurs" für den Einsatz in Frankreich für ungeeignet, doch das RMVP gab ihn für den Vertrieb in ganz Frankreich frei[753]. Im Juli 1942 zeigte Muzard ihn seinem ehemaligen Chef, dem Leiter der DAF, Robert Ley, anläßlich eines Besuches in Paris. Dieser war davon angetan und „Les Corrupteurs" erhielt in Berlin ein deutsches Zensurvisum[754]. Obgleich Greven den Film für schlecht hielt, mußte die Continental ihn anschließend für den Vertrieb außerhalb der Ausstellung ankaufen. Die Continental koppelte ihn dabei an die eigene erfolgreiche Produktion „Les inconnus dans la maison", um eine größtmögliche Verbreitung zu erreichen[755]. Laut Abert sollen die Reaktionen des Publikums gut gewesen sein und angeblich sollen die Zuschauer sogar in der Pause vor dem Hauptfilm über die Judenfrage diskutiert haben[756]. Diese Einschätzung ist freilich weit übertrieben, wofür auch die Ansicht anderer Zeitgenossen über den Film spricht. Lohmann, ein ehemaliger Mitarbeiter der Propaganda Abteilung, der nun für die Botschaft arbeitete, war wie Greven der Meinung, daß der Film schlecht sei. In „Les Corrupteurs" gebe es zwar eine durchgehende Spielhandlung und der Autor habe sich durchaus um eine versteckte Propaganda bemüht. Der Film sei aber so plump gemacht, daß auch weniger intelligente Zuschauer die Absicht bemerken müßten. Muzard habe vor allem den Schlußteil sehr lang gestaltet, was die Wirkung des Beginns, der keineswegs so schlecht sei, gänzlich aufhebe. Lohmann hielt die Machart des Filmes und dessen Propaganda nicht für französisch, sondern für „typisch deutsch". Seiner Ansicht nach setzte der Film eine Entwicklung voraus, die in Deutsch-

750 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.
751 Ibid. DBP, Abert, Aufzeichnung für Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942.
752 BA-MA, RW35 224, Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 19. 12. 1941.
753 PA-AA, 1217, Kult 12 Nr. 4 I, DBP, Buscher, Aufzeichnung für Geheimrat Rahn, 13. 2. 1942.
754 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944; BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Ref. Film, Tätigkeitsbericht, 10. 7. 1942.
755 PA-AA, 1217, Kult 12 Nr 4 I, Continental an ACE, Doppel, Betr.: Beiprogrammfilme, 4. 8. 1942.
756 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Abert, Aufzeichnung für Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942.

land seit 1933 im Gange sei, in Frankreich aber nicht einmal begonnen habe, womit er die anti-jüdische Propaganda meinte. Lohmann führte das „typisch Deutsche" des Filmes auf den langjährigen Aufenthalt Muzards in Deutschland zurück:

> Die deutsche Entwicklung dürfte ihn als jungen begeisterungsfähigen Menschen sehr stark beeinflußt haben. So schön das im Einzelfall ist, so ist unserem propagandistischen Ziel damit nicht gedient, denn wir wollen das französische Volk gewinnen, und das können wir nur mit französischen Mitteln, auf die es anspricht[757].

In den Vorstellungen Lohmanns war Muzard nach einem zu langen Aufenthalt in Deutschland nicht mehr zu einer auf die französische Mentalität abgestimmten Propaganda fähig. Zudem hatte auch Abert entscheidenden Einfluß auf die Herstellung des Filmes genommen[758].

Muzard übernahm anschließend im Januar 1942 die Produktionsfirma Nova-Films mit dem Einverständnis der Informationsabteilung der Botschaft. Finanziell war die Botschaft an der Firma durch den Strohmann Oberst Alfred Bocher, Chargé de Mission der Groupe Collaboration, beteiligt[759]. Robert Muzard, André Briand und Alfred Bocher waren zu je einem Drittel an der Firma beteiligt, deren Zweck die Produktion von Dokumentar- und Propagandafilmen sowie die französische Synchronisation ausländischer Filme war[760]. Die Propaganda Abteilung war abgesehen von der Gruppe Aktivpropaganda zunächst gegen die Gründung der Nova, weil ihrer Ansicht nach die Beteiligung an französischen Filmfirmen und die Herstellung von Propagandafilmen nicht in die Kompetenzen der Botschaft fielen[761]. Nach Muzards Darstellung versuchte dieser in der Folge, auch die Propaganda Abteilung von der Notwendigkeit seiner Firma zu überzeugen, was ihm bei Diedrich angeblich bald darauf gelang[762]. Im Mai und Juni 1942 drehte Muzard unter dem Titel „Monsieur Girouette" eine Serie von sechs Kurzfilmen[763]. Diese jeweils drei- bis vierminütigen Sketch-Filme zeigten die französischen Filmtheater Mitte Juli 1942 im Anhang an die Deutsche

[757] Ibid. DBP, Lohmann, Vermerk, Betr.: Einflußnahme auf die Filmherstellung durch Informationsabteilung, insbesondere Nova-Film, 12. 12. 1942 (Stellungnahme zu einer Notiz Aberts vom 9. 11. 1942).
[758] PA-AA, 1205, Kult 1, W. Abert, Bericht über meine propagandistische Tätigkeit vom 1. Juli 1940 – 31. Dezember 1941, Dezember 1941. Abert nennt hier als Tätigkeiten die Idee und Planung dieses Filmes sowie die Herstellungsleitung.
[759] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944. Ursprünglich war die Nova-Films am 11. September 1941 laut Bertin-Maghit von den Brüdern Babikian als Produktionsfirma von Spiel- und Dokumentarfilmen gegründet worden, siehe BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 138.
[760] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Gründungsvertrag der Nova-Films, Kopie, 7. 1. 1942.
[761] Ibid. RMVP, Ministerialrat Dr. Fries, Vermerk, Abschrift an RR Wieland in Abt. Ausland, 31. 3. 1943.
[762] Ibid. Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.
[763] Ibid.

Wochenschau, weil sich für sie ansonsten kein Verleih finden ließ[764]. Laut Lohmann hatte Muzard für „Monsieur Girouette" die in Deutschland sehr populären „Tran und Helle"-Filme zum Vorbild genommen. In diesen Kurzfilmen behandelten 1939/40 die rheinischen Komiker Ludwig Schmitz und Jupp Hussels allwöchentlich im Anschluß an die Wochenschau aktuelle Themen („Hamsterfragen", „englische Flugblätter"), wobei der eine vom anderen seine aufklärende, sprich propagandistische, Lektion lernte[765]. Die Girouette-Filme beruhten allerdings nicht auf einer Idee Muzards, sondern stammten ursprünglich aus der Feder Aberts. Dieser hatte im April 1941 in *Le Vrai de Vrai*, einer politisch-satirischen Einlage der Zeitung *Paris Toujours*, sogenannte satirische Sketche kreiert, die ebenfalls den Titel „Monsieur Girouette" trugen. In einem Bericht über seine Propagandatätigkeit gibt Abert an, im November 1941 habe er die Leitung und Herstellung von drei „Girouette"-Filmsketchen übernommen[766]. Die „Girouette"-Filme waren nach Ansicht Lohmanns vollständig mißlungen. Neben technischen Mängeln sollen sie propagandistisch so offensichtlich knallig gewesen sein, daß sich das französische Publikum erstaunt nach ihrem Sinn und Zweck gefragt habe. Die Themen der Filme hätten niemanden interessiert und seien schlecht präsentiert worden. Im Falle einer Fortsetzung der Serie sollten laut Lohmann bei der Stoffwahl unbedingt andere Franzosen gefragt werden[767]. Muzard selbst war von der komischen und gleichzeitig propagandistischen Wirkung der Filme überzeugt. Er betonte, bei „Une pirouette de Monsieur Girouette" sogar Lachen im Publikum festgestellt zu haben[768]. Abert, der ebenfalls ein positives Bild der Reaktion der Zuschauer zeichnete, konstatierte allerdings ähnlich wie Lohmann, das Publikum sei zunächst erstaunt gewesen und hätte die Filme nicht so recht verstanden. Angeblich sollen die Zuschauer die propagandistische Tendenz schließlich erkannt haben und den Film trotzdem positiv aufgenommen haben. In einigen Kinos habe man sogar Beifall geklatscht. Als jedoch die Deutsche Wochenschau durch die France-Actualités ersetzt wurde, stellte die Nova die Produktion der Sketch-Filme erst einmal ein[769].

764 BA-MA, RW35 226, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 10. 7.–17. 7. 1942.
765 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Lohmann, Kulturabteilung, Vermerk, Betr.: Einflußnahme auf die Filmherstellung durch Informationsabteilung, insbesondere Nova Film, 12. 12. 1942. (Stellungnahme zu einer Notiz Aberts vom 9. 11. 1942); zu den „Tran und Helle" Filmen siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 48f.
766 PA-AA, 1205, Kult 1, W. Abert, Bericht über meine propagandistische Tätigkeit vom 1. Juli 1940 – 31. Dezember 1941, Dezember 1941.
767 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Lohmann, Vermerk, Betr.: Einflußnahme auf die Filmherstellung durch Informationsabteilung, insbesondere Nova Film, 12. 12. 1942. (Stellungnahme zu einer Notiz Aberts vom 9. 11. 1942)
768 PA-AA, 1217, Kult 12 Nr. 4 I, Muzard, Bericht an Buscher, 17. 7. 1942.
769 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Abert, Aufzeichnung für Buscher, Betr.: Filmherstellung, 9. 9. 1942.

Die Deutsche Botschaft hatte über den in ihrem Besitz befindlichen französischen Verlag Le Pont zur Produktion der Girouette-Filme mehrere Kredite bewilligt. Diese benutze sie anschließend, um Muzard unter Druck zu setzen. Er sollte der Botschaft eine mehrheitliche Beteiligung an der Nova einräumen. Bei der Gründung der Nova hatte vor allem die Propaganda Abteilung dagegen protestiert. Als jedoch nach der Einigung zwischen AA und RMVP der Bereich der Kulturpropaganda in den Kompetenzbereich der Botschaft überging, hatte diese sich entschlossen, die Anteilsmehrheit an der Nova heimlich über den Verlag Le Pont zu erlangen[770]. Muzard bestand allerdings auf der relativen Unabhängigkeit der Firma. Zudem gab Muzard an, das französische Informationsministerium könne im Falle der mehrheitlichen Beteiligung von Le Pont an der Nova Verdacht schöpfen. Wenn er als Strohmann gelte, wäre dies der Arbeit der Nova keineswegs förderlich. Abschließend betonte er gegenüber der Informationsabteilung der Botschaft, Abetz und Schleier könnten persönlich bestätigen, daß er gleich nach der Machtergreifung ein Vorkämpfer für die deutsch-französische Verständigung gewesen sei[771]. In der Diskussion um die Übernahme der Nova durch die Botschaft war sich auch die deutsche Seite weiterhin nicht einig, obgleich zu diesem Zeitpunkt die Kompetenzen für Kulturpropaganda bereits allein bei der Botschaft lagen. Hier zeigte sich einmal mehr, welche Rolle der Konkurrenzstreit der deutschen Dienststellen auch nach seiner Beilegung noch spielte und wie wenig loyal mitunter die ehemaligen Mitarbeiter der Propaganda Abteilung jetzt ihrem neuen Arbeitgeber gegenüber waren. Der mit Filmfragen befaßte Lohmann vertrat als Mitarbeiter der Botschaft die Ansicht, es dürfe nicht zu ihren Aufgaben gehören, in Frankreich mit einer eigenen Firma Propagandafilme herzustellen. Für eine Produktion von Propagandafilmen, die der politischen Linie der Botschaft entsprächen, seien andere Möglichkeiten als die einer eigenen Produktionsfirma besser. Seiner Meinung nach sollten die Filme in Deutschland hergestellt und anschließend französisch synchronisiert werden. Eine andere Möglichkeit sah er darin, daß das AA oder die Botschaft die Continental mit der Produktion solcher Filme beauftragten. Die Botschaft sollte auch weiterhin die Nova mit der Herstellung von Propagandafilmen betrauen, ohne diese jedoch zu besitzen. Lohmann forderte eine klare Trennung der Kompetenzen, da ansonsten die Frage der ungeklärten Zuständigkeiten kein Ende nähme. Dies habe bisher zu „einer gegenseitigen Bekämpfung der deutschen Dienststellen untereinander geführt“[772]. Er befürchtete eine Zersplitterung der Kräfte der deutschen Dienststellen im Falle einer Übernahme der Firma durch die Deutsche Botschaft. Laut Lohmann waren abgesehen von der Continental folgende deut-

[770] Ibid. DBP, Lohmann, Notiz für Generalkonsul Knothe, 14. 8. 1942.
[771] Ibid. Muzard an Buscher, DBP, 15. 8. 1942; Muzard sträubte sich mehrfach gegen die Mehrheitsbeteiligung der Botschaft; siehe Ibid. DBP, Lohmann, Vermerk, Betr.: Nova Film /Verstärkung des deutschen Einflusses, 10. 10. 1942.
[772] Ibid. DBP, Lohmann, Notiz für Generalkonsul Knothe, 14. 8. 1942.

sche Stellen mit Filmangelegenheiten beschäftigt, erteilten Produktionsaufträge oder führten Filmprojekte durch: die Filmprüfstelle, die Gruppe Aktivpropaganda der Propaganda Abteilung und die Informationsabteilung der Deutschen Botschaft. Letztere verfolgte diese Aktivitäten über die Nova-Films, die Agence Havas, die Diffusions Modernes und die Société d'applications cinématographiques[773]. Darüber hinaus war die Agence Havas bestrebt, im Filmbereich Fuß zu fassen, indem sie im Spielfilmbereich versuche, Aktien des Gaumont Konzerns zu erwerben, der wiederum dem Unternehmen Publicis verbunden sei. Mit deutscher Unterstützung werde die, so Lohmann, in Frankreich beliebte Verflechtung zwischen Film, Radio, Presse wieder belebt, die der MBF mit Mühe innerhalb von zwei Jahren zerstört hatte. Die Verflechtung war nach Lohmanns Ansicht selbst für Eingeweihte nicht mehr zu überblicken und drohte der deutschen Seite über den Kopf zu wachsen[774]. Laut Lohmann sprach vor allem aber auch die schlechte Qualität und der geringe Absatz der durch die Nova hergestellten Filme gegen eine Anteilserhöhung. Er konstatierte: „Hätte die Nova-Film einen Film hergestellt, der das Publikum packt, so wäre er ihr nach meiner festen Überzeugung aus der Hand gerissen worden, auch wenn er noch so tendenziös wäre"[775]. Lohmann verhielt sich auch in einem weiteren Punkt illoyal gegenüber der Botschaft. Er berichtete in dieser Angelegenheit direkt der Abteilung Film im RMVP ohne dabei den Dienstweg über das AA einzuhalten. Das RMVP vertrat die gleiche Ansicht wie Lohmann, und zwar daß „die Beteiligung an französischen Filmfirmen Sache der unter der Führung des Propagandaministeriums stehenden deutschen Filmwirtschaft"[776] sei und nicht etwa in die Kompetenzen des AA falle. Offenbar konnte die Botschaft in der Folge keine Mehrheitsbeteiligung an der Nova erhalten, da sie dieser zusammen mit anderen Dienststellen auch weiterhin lediglich Aufträge für die Herstellung von Propagandafilmen erteilte.

Im September/Oktober 1942 realisierte die Nova den abendfüllenden antifreimaurerischen und auch anti-jüdischen Film „Forces occultes". Dies geschah im Auftrag der Deutschen Botschaft, der Propaganda Abteilung sowie der Sipo-SD[777]. Während die Propaganda Abteilung vorher der Nova gegenüber eher skeptisch eingestellt war, so wandelte sich dies mit der Herstellung dieses Filmes. Sie beteiligte sich nicht nur finanziell an dem Film, sondern nahm offenbar auch inhaltlichen Einfluß. Im Dezember 1942 prüfte das Re-

[773] Ibid. DBP, Lohmann, Kulturabteilung, Vermerk, Betr.: Nova Film /Verstärkung des deutschen Einflusses, 10. 10. 1942.
[774] Ibid.
[775] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Lohmann, Vermerk, Betr.: Einflußnahme auf die Filmherstellung durch Informationsabteilung, insbesondere Nova Film, 12. 12. 1942 (Stellungnahme zu einer Notiz Aberts vom 9. 11. 1942).
[776] Ibid. RMVP, Fries, Vermerk, Abschrift an Wieland in Abt. Ausland, 31. 3. 1943.
[777] PA-AA, 1218, Kult 12 Nr. 4 II, Muzard an Lohmann, DBP, Betr.: Propagandistischer Film „Forces occultes", 28. 8. 1942.

ferat Film „Forces occultes". Es bemerkte, obgleich der Film grundsätzlich gelungen sei, müßten noch einige Änderungen und Ergänzungen eingefügt werden. Die endgültige Fassung sollte im Januar auf den Champs-Elysées anlaufen. Zusätzlich zu der abendfüllenden Fassung des Filmes sollte die Nova noch eine kürzere Fassung von 7–800 Metern herstellen; diese sollte im Beiprogramm laufen[778]. Ebenso wie „Les Corrupteurs" war der vorgeblich dokumentarische Film auf der Grundlage eines Spielfilm-Drehbuches entstanden und wurde von Schauspielern gespielt. Im gleichen Maße wie das Ansehen der Nova in den Augen der deutschen Dienststellen stieg, machte sie sich auf französischer Seite mehr und mehr Feinde. Muzard beklagte sich gegenüber Abetz, innerhalb der gaullistisch eingestellten Filmkreise werde versucht, seine Firma zu sabotieren. Die Filmtheater hätten „Forces occultes" nur auf Druck der Propaganda Abteilung aufgeführt[779]. Der Film startete im März 1943 im Filmtheater Champs-Elysées. Er war abgesehen von der gekürzten Fassung im Beiprogramm auch noch für andere Pariser Filmtheater vorgesehen[780]. Das Champs-Elysées setzte den Film im April 1943 nach vier Wochen Laufzeit ab. Er lief im übrigen in Paris und in der Provinz angeblich mit überdurchschnittlichem Erfolg[781]. Laut Muzard soll er angeblich erfolgreich gewesen sein: „Trotz der eindeutigen propagandistischen Note des Films standen die Zuschauer wochenlang Schlange um sich den Film anzusehen"[782]. Wenig später lud das RMVP Muzard nach Berlin ein, der dort den Film Goebbels persönlich vorführte. Der Propagandaminister lobte „Forces occultes" und beauftragte Muzard, weitere Projekte auszuarbeiten. Zudem beschloß das RMVP, den anti-freimaurerischen Film in ganz Europa einzusetzen[783].

Im Frühjahr 1943 fuhr Kaufmann, Leiter des Amtes Filmproduktion der Berliner Reichsleitung der NSDAP, nach Paris, um in dieser Angelegenheit mit Muzard zu sprechen. Goebbels hatte in der Morgenkonferenz vom 9. Mai 1943 die Anweisung erteilt, die antisemitische Propaganda in Europa zu verstärken. Nach Ansicht Kaufmanns sollte Muzard deswegen besonders schnell eine europäische Fassung von „Forces occultes" erstellen. Die inhaltliche Einflußnahme war hier relativ groß, denn Kaufmann sprach in Paris mit Muzard und Regisseur Paul Riche genau ab, um welche Szenen die französische Fassung zu ergänzen wäre. Sie mußten noch gedreht werden und sollten deutlich machen, welchen Einfluß die Freimaurerei in Frankreich in staatli-

[778] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 19. 12.–26. 12. 1942. Laut Bertin-Maghit soll Muzard aus „Forces occultes" die in „nationaler Hinsicht" schockierendsten Szenen herausgeschnitten haben, und ihn so von 1600m um 750m gekürzt haben, BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 136–141.
[779] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Robert Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.
[780] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 6. 2.–13. 2. 1943.
[781] Ibid. Tätigkeitsbericht, 3. 4.–10. 4. 1943.
[782] PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.
[783] Ibid.

chen und wirtschaftlichen Positionen gehabt und wie diese den Krieg mit Deutschland heraufbeschworen habe. Wieviel Vertrauen die deutsche Seite in die Arbeit der Nova setzte, zeigt sich darin, daß Kaufmann für die Dreharbeiten bereits grünes Licht gegeben hatte, noch bevor ihm das neue Drehbuch zugeschickt wurde. In seinem Brief an Knothe betonte er: „Herr Muzard und Herr Riche haben meine Wünsche völlig verstanden"[784]. Absichtlich plante die Nova für die europäische Fassung von „Forces occultes" keine Synchronisation, sondern nur eine Untertitelung in der jeweiligen Landessprache. Die deutsche Seite legte besonderen Wert darauf, dem Publikum das Gefühl zu vermitteln, es handele sich hier um eine rein französische Produktion und nicht um deutsche Propaganda. Kaufmann bat Knothe, er möge Muzard zu einer beschleunigten Fertigstellung der Fassung anhalten, da Goebbels persönlich daran sehr interessiert sei[785]. Anschließend gab der Propagandaminister ausdrücklich seine Zustimmung zum Einsatz des Filmes in Europa[786]. Seine Fertigstellung war für Mitte Juli 1943 vorgesehen[787]. Es gibt keine Hinweise darauf, daß der Film auch tatsächlich europaweit eingesetzt wurde. Muzard selbst versuchte noch im Mai/Juni 1944 die französische Fassung nach Spanien zu verkaufen[788]. Er fand dort letztlich aber keine Verleihfirma für den Film[789].

Die Nova klagte in der Folge trotz der Anerkennung ihrer Arbeit durch den Propagandaminister persönlich über finanzielle Schwierigkeiten, weil die Propagandafilme keine kommerziellen Erfolge darstellten. Deswegen genehmigte die Propaganda Abteilung Muzard 1943 die Herstellung eines unterhaltenden Spielfilms. Doch auch die Finanzierung dieses Projektes war relativ problematisch. Muzard berichtete, die französischen Produzenten hätten ihm bekundet, die Nova-Films habe sich durch die Herstellung der Propagandafilme eindeutig auf die Seite der Kollaborateure gestellt. Nach einem anglo-amerikanischen Sieg werde sie mit Sicherheit aufgelöst und Muzard erschossen. Trotzdem gelang es ihm, mit Pathé ein Abkommen zu treffen und den Spielfilm „Tornavara" herzustellen[790]. In der Abteilung Film im RMVP wurde stark kritisiert, daß Muzard zum Teil mit deutschen finanziellen Mitteln diesen Spielfilm herstellen konnte, da hierfür in erster Linie die Continental Films zuständig sein sollte. Zudem, so Fries, hätte „Tornavara" keiner-

784 PA-AA, 1143a, Kult. 12 Nr. 4, NSDAP, Reichspropagandaleitung, Amt Filmproduktion, Gebietsführer Kaufmann an Knothe, 10. 5. 1943.
785 Ibid.
786 PA-AA, 1143a, Kult. 12 Nr. 4, NSDAP, Reichspropagandaleitung, Kaufmann, an Knothe DBP, Berlin 4. 6. 1943.
787 Ibid. Knothe an Kaufmann, Amt Filmproduktion, Reichspropagandaleitung, NSDAP, 22. 6. 1943.
788 ANP, AJ40 1001–1, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 8. 4.–15. 4. 1944; PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Nova-Films, Muzard an Gast, 10. 6. 1944.
789 BA-KO, R109 III/8, Protokoll Nr. 36/44 über die Auslandsbeiratssitzung der deutschen Filmwirtschaft am Freitag, dem 21. Juli 1944, 2. 8. 1944.
790 PA-AA, 1113 Kult 12 Nr. 4, Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.

lei kulturpolitischen oder propagandistischen Sinn[791]. Im Herbst 1943 ließ die Propaganda Abteilung Muzards zweites Spielfilmprojekt zu, für dessen Realisierung dann letztlich nicht genügend Mittel vorhanden waren[792]. Muzard hatte sich mit diesem Projekt erneut direkt an die deutschen Dienststellen gewandt, mit der Bitte, man möge für ihn beim zuständigen französischen COIC Fürsprache halten, damit das Projekt genehmigt würde. Um eine Finanzierung durch die Botschaft zu erreichen, versuchte er offenbar, diese mit einer anti-englischen Tendenz des Spielfilmes zu ködern. „La Belle marseillaise" spiele während der Französischen Revolution 1800–1803. Unter anderem waren Mordanschläge auf Bonaparte thematisiert und in einer der Szenen sollte der englische Premierminister William Pitt die Verschwörung gegen Bonaparte einleiten. Die Botschaft und die Filmprüfstelle waren jedoch der Ansicht, die anti-englische Tendenz müsse den gesamten Film durchziehen[793]. Muzard konnte das Filmprojekt nicht realisieren und produzierte stattdessen 1944 noch den Spielfilm „L'Enfant de l'amour" von Jean Stelli[794].

Immer wieder wandte sich Muzard 1943 und 1944 an die deutschen Dienststellen mit der Bitte um finanzielle Unterstützung. So plante er im Herbst 1943 den Kauf einer eigenen Verleihfirma und bat zunächst die Propaganda Abteilung, sich daran finanziell zu beteiligen. Diese war jedoch der Ansicht, Muzard schiebe seine Propagandadienste zur Erreichung kommerzieller Zwecke vor, zumal er bisher viel Unterstützung sowie Vergünstigungen erhalten hatte. Da sie außerdem die Qualität der von der Nova hergestellten Propagandafilme wenig schätzte, sollte Muzard nicht weiter unterstützt werden[795]. Wenig später trat dieser vergeblich mit der gleichen Bitte an die Botschaft heran und verwies auf „gemeinsame propagandistische Filmpläne"[796]. Schließlich wandte er sich im Januar 1944 an Abetz persönlich, um ihn von einer finanziellen Unterstützung zu überzeugen. Er zeichnete in seinem Schreiben die Entstehungsgeschichte sowie sämtliche Aktivitäten der Nova nach und betonte, welches Engagement er bisher in Zusammenarbeit mit der Botschaft in der Herstellung von Propagandafilmen gezeigt habe – sogar im Streit gegen die Propaganda Abteilung. Zur Zeit stelle er kleinere Filme im Auftrag der Propaganda Abteilung her. Der Informationsabteilung der Botschaft habe er ein Kurzfilmprojekt eingereicht, das die „Terroristen" negativ darstellt und die französische Miliz verherrlicht. Muzard meinte abschließend: „Es ist bedauernswert, daß die Deutsche Botschaft sich an der Herstellung von aufklärenden Filmen nicht mehr beteiligt, zumal sie auf die-

791 Ibid. RMVP, Fries, Vermerk, Abschrift an Abt. Ausland, 31. 3. 1943.
792 Ibid. Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.
793 PA-AA, 1143b, Kult 12 Nr. 4, Muzard an Lohmann, DBP, 3. 2. 1943; ibid. Prop.Abt., Derichsweiler an Lohmann, DBP, 5. 3. 1943.
794 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 139.
795 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, Prop.Abt., Derichsweiler an Knothe, DBP, 9. 11. 1943.
796 Ibid. Muzard, Aktennotiz für Knothe, 28. 11. 1943.

sem Gebiet Pionierarbeit geleistet hat"[797]. Muzard versuchte also, den Konkurrenzkampf der deutschen Dienststellen für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. Auf seinen Brief hin empfing ihn zwar die Botschaft zu einem Gespräch[798], doch erhielt er letztlich keinerlei Unterstützung für den Kauf einer Verleihfirma. Abert versuchte dennoch weiter, Muzard zu unterstützen, weil er den Einfluß der Deutschen Botschaft auf die Herstellung französischer Propagandafilme unbedingt beibehalten wollte. Als die Propaganda Abteilung mehrere Filme bei der Nova in Auftrag gab, schlug er vor, die Botschaft solle sich mit 50 Prozent an den Herstellungskosten beteiligen, um das Terrain nicht der konkurrierenden Dienststelle zu überlassen[799].

Andere Initiativen zur Beauftragung der Nova kamen sogar aus Berlin. Da Goebbels den Film „Forces occultes" gelobt hatte, schickte Kaufmann von der Reichsleitung der NSDAP der Deutschen Botschaft in Paris im Juni 1943 ein deutsches Film-Manuskript mit dem Titel „Andrés Weg". Sie sollte prüfen lassen, ob sich dieser französische Propagandafilm durch die Nova oder die Continental Films realisieren ließe[800]. Den Anlaß für den Stoff lieferten die russischen Freiwilligen, die an der Atlantik-Küste in Frankreich neben den Deutschen eingesetzt waren. Die englische Presse hatte sich darüber mokiert. Kaufmann wollte dieses Thema absichtlich in einem französischen Film behandeln[801]. Muzard sollte einen Kurzfilm über den Stoff machen, den ein französischer Drehbuchautor entsprechend der Mentalität der Bevölkerung ausarbeiten sollte[802]. Die Geschichte von „Andrés Weg" spielte 1943 im Milieu französischer Bürgerfamilien. In einer kleinen Stadt in der Bretagne wird bei Andrés Familie der deutsche Hauptmann Dittmar mit seinem russischen Burschen, einem Freiwilligen, einquartiert. Beide sollen den deutschen Atlantikwall verteidigen. Angesichts der Feindschaft zwischen Deutschen und Russen wundert sich Andrés Vater darüber. Der Medizinstudent André kehrt aus Paris zurück. Er hat dort erlebt, wie seine Freundin bei einer Bombardierung durch die Engländer getötet wurde, wobei sie kurz vor ihrem Tod André noch von Erschießungen polnischer Offiziere in Katyn durch Rußland erzählt. André ist angesichts des Todes der Freundin entschlossen, in die

797 Ibid. Robert Muzard, Bericht für Abetz, 24. 1. 1944.
798 Ibid.
799 PA-AA, 1143a, Kult 12 Nr. 4, DBP, Abert, Aufzeichnung für Dr. von Kutzschenbach, Betr.: Herstellung von Propagandafilmen, 1943; laut dieser Planung sollte die Nova im Verlauf des Jahres 1944 zwei anti-amerikanische Filme herstellen: „Ce que l'oncle Sam ne dit pas" mit einer Länge von 450 Metern und einem Herstellungspreis von 490 050 Francs sowie „Au pays des possibilités illimitées", 350 Meter lang und mit Herstellungskosten von 423 500 Francs.
800 Ibid. NSDAP, Reichspropagandaleitung, Amt Filmproduktion, Kaufmann an Knothe, DBP, 4. 6. 1943.
801 Ibid.
802 PA-AA, 1143a, Kult 12 Nr. 4, NSDAP, Reichspropagandaleitung, Amt Filmproduktion, Kaufmann an Muzard, 4. 6. 1943; die Länge des Films sollte 400 Meter betragen.

Legion der Freiwilligen einzutreten, um an der Seite der Deutschen an der Ostfront zu kämpfen. Sein Vater ist dagegen und versucht vergeblich, ihn davon abzuhalten. Darüber hinaus streitet er sich mit seiner Tochter Françoise, die den deutschen Hauptmann, der bei ihnen einquartiert ist, „hübsch und gebildet"[803] findet und ihn besonders freundlich grüßt. Sie rechtfertigt sich ihrem Vater gegenüber mit der Begründung, die Deutschen seien Helden und schützten Europa. Abschließend betont André gegenüber seinen Eltern, die wollen, daß er sein Examen macht: „Für Eure Zukunft gehe ich nach dem Osten"[804]. Muzard war ebenso wie Greven wenig beeindruckt von diesem Drehbuch. Es enthielt zuviel Stoff für einen Kurzfilm. Die Geschichte fand er zu naiv behandelt, Andrés Bekehrung und Verhalten, sein Eintritt in die Legion der Freiwilligen wirkten zu unwahrscheinlich[805]. Knothe teilte Kaufmann mit, sowohl Greven als auch Muzard hätten das Drehbuch als „grobe Holzhammerpropaganda"[806] bezeichnet, die bei der allgemeinen Stimmung in Frankreich eher das Gegenteil dessen hervorrufen würde, was beabsichtigt sei. Das Projekt wurde nicht verwirklicht.

Im Frühjahr 1944 drehte die Nova ihre beiden letzten Propagandafilme, diesmal im Auftrag der Deutschen Botschaft. „Le Vrai combat" war ein Film, der für die französische Miliz und gegen die Résistance Partei nahm. „Douze heures d'angoisse" richtete sich gegen die kommunistische Résistance. Noch zu diesem Zeitpunkt, kurz vor Ende der Besatzung, wurde der Streit zwischen den Dienststellen noch deutlich. Am 10. Juni 1944 vermerkte Abert, die Aufnahmen für die genannten Filme seien zu zwei Dritteln fertig. Allerdings habe Reinelt von der Propaganda Abteilung bisher die fehlenden 2000 Meter Negativfilm mit dem Hinweis auf den Mangel an Rohfilm verweigert. Laut Reinelt war nicht mehr Rohfilm erhältlich. Abert setzte sich dafür ein, Rohfilm aus dem Restbestand der Agfa Paris zu entnehmen und anschließend in Berlin Ersatz dafür anzufordern[807]. Der Film sollte 350 Meter lang sein. Laut Drehbuch von Serge Gambier handelte „Le Vrai combat" von zwei Brüdern, Paul (23) und François (17). In den ersten Szenen ist Paul unterschiedlicher Propaganda ausgesetzt: Radio Paris und Radio Alger. Weder die Miliz noch die Résistance erwecken allerdings sein Interesse, er ist neutral. Dann wird sein Bruder François – schlafend im Wohnzimmer zu Hause – von sogenannten jüdischen Terroristen ermordet, die eigentlich seinen Vater treffen wollten. Aus Rache tritt Paul in die Miliz ein. Dort aber sagt man

803 Ibid. Ohne Datum und Verfasser, Andrés Weg, Film-Drehbuch, 1943.
804 Ibid.
805 Ibid. Muzard an Knothe, DBP, Betr.: Unsere Stellungnahme zum Film „Andrés Weg", 19. 6. 1943.
806 Ibid. DBP, Knothe an Kaufmann, Amt Filmproduktion, Reichspropagandaleitung, NSDAP, 22. 6. 1943.
807 PA-AA, 1113, Kult 12 Nr. 4, DBP, Abert, Aufzeichnung für Gast, Betr.: Herstellung der Propagandafilme „Douze Heures d'Angoisse" (Heures Rouges) und „Le vrai Combat", 10. 6. 1944.

ihm, er dürfe keinen persönlichen Rachefeldzug führen. Er solle bis zuletzt die schlechte Kraft bekämpfen, die unter dem Deckmantel der ausländischen Propaganda aus dem Mord ein idealisiertes Verbrechen gemacht habe: „Paul devra réaliser cet idéal, sans lequel la Milice ne saurait l'accepter dans ses rangs"[808]. Der Kampf in der Miliz sollte demnach als besonders ehrenvoll dargestellt werden. Das Drehbuch zu „Douzes heures d'angoisse" von Jacques de Sibarre und Pierre Gerau sah folgende Rahmenhandlung vor: Ein Bankangestellter aus einem kleinen französischen Ort hat einen Alptraum, in dem Kommunisten, die alle Polizisten und den Priester umbringen, den Ort besetzen. Es herrscht eine Atmosphäre von Angst bis der Bankangestellte wieder aus seinem Traum erwacht[809]. Beide Filme liefen erst kurz vor der Libération in den französischen Filmtheatern an; sie dürften damit keinerlei propagandistische Wirkung auf das französische Publikum gehabt haben.

Muzard war sich offenbar bewußt, daß er im Fall eines Sieges der Alliierten in Frankreich für seine propagandistischen Aktivitäten zur Rechenschaft gezogen würde. Im Frühjahr 1944 bemühte er sich darum, „Forces occultes" sowie „Tornavara" nach Spanien zu exportieren. Gleichzeitig reiste er nach Spanien, um dort eine eigene Filmproduktions- und Vertriebsfirma aufzubauen, was ihm letztlich nicht gelang[810]. Die geplante Filiale der französischen Nova-Films hätte deutsche und französische Spitzenfilme nach Spanien einführen und Propagandafilme herstellen sollen. Der Botschaft gegenüber betonte Muzard noch am 10. Juni 1944, gerade jetzt müßten Spanien und Deutschland mehr denn je zusammenhalten, „um das altüberlieferte europäische Kulturerbe von der Barbarei und dem Weltjudentum zu retten"[811]. Nach der Okkupation belegte das CRIE Muzard und seine Mitarbeiter mit schweren Strafen. Jean Marquès-Rivière, Drehbuchautor von „Forces occultes" wurde am 17. Januar 1947 in Abwesenheit zum Tode verurteilt und Jean Mamy, der Regisseur des Filmes, wurde am 29. März 1949 in Montrouge hingerichtet. Robert Muzard verurteilte das CRIE am 25. November 1945 zu drei Jahren Haft[812].

Laut Bertin-Maghit hatte Muzard ursprünglich nur unpolitische, kommerzielle Spielfilme drehen wollen, wurde jedoch von den Deutschen gezwungen, Propagandafilme herzustellen[813]. Obgleich die kommerziellen Motive Muzards sicherlich auch eine Rolle spielten, haben die vorangegangenen Ausführungen gezeigt, daß seine Aktivität im besetzten Paris differenzierter zu sehen ist. Den Anstoß zur Herstellung „französischer" Propagandafilme im Dienste deutscher Propaganda gaben nicht die deutschen Dienst-

[808] Ibid. „Le vrai combat", Scenario original de Serge Gambier, 350m. (Juni 1944)
[809] Ibid. „Heures rouges", Scenario original de Jaques Sibarre et Pierre Geran, 400m. (Juni 1944); der Film in einem zweiten Titel auch „Heures Rouges".
[810] Ibid. DBP an AA, Bericht Muzards über Spanienreise, 19. 6. 1944.
[811] Ibid. Muzard an Gast, 10. 6. 1944.
[812] BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 223.
[813] Ibid. S. 137f.

stellen. Diese Aktivitäten gingen deutlich auf eine gemeinsame Idee von Muzard und Abert zurück. Letzterer war zwar Mitarbeiter der Botschaft, doch hatte diese Initiative einen eher persönlichen Charakter. Muzards Motivation hierzu ist zudem in engem Zusammenhang mit seinem langen Aufenthalt im nationalsozialistischen Deutschland zu sehen. Nach der Initiative von Muzard und Abert waren auch bei der Herstellung französischer Propagandafilme – ähnlich wie bei den Theatergastspielen – die Kompetenzstreitigkeiten der deutschen Dienststellen für deren Aktivitäten ausschlaggebend, was bis 1944 andauerte. Dabei beurteilten einzelne deutsche Funktionsträger die Produktionen Muzards sehr kritisch, obgleich seine Arbeit punktuell sogar durch Goebbels persönlich Anerkennung erfuhr. Muzards Filme galten zum Teil als zu deutsch, als unzureichend an die französische Mentalität angepaßt. Zwar versuchte Muzard auch mit der Produktion von Spielfilmen kommerzielle Ziele zu verfolgen, doch war er zu diesem Zeitpunkt schon zu sehr auf die finanziell wenig einträgliche Herstellung von Propagandafilmen festgelegt und damit innerhalb der französischen Filmbranche für andere Aktivitäten gleichsam diskreditiert.

2.4. Deutsche Filmpolitik und französische Filmexportfrage

Langfristig verfolgte die deutsche Besatzungsmacht mit Hilfe der Kulturpropaganda das Ziel der Errichtung einer „kulturellen Hegemonie" in Europa. Dies war in Frankreich eng verbunden mit der Verhinderung französischen Kulturexports, um die französische kulturelle Ausstrahlungskraft zu verringern bzw. zu zerstören. Bei der Haltung der Besatzer gegenüber dem Export französischer Kulturgüter muß grundlegend zwischen dem Reich als importierendem Ausland und anderen Gebieten unterschieden werden, die von den Deutschen besetzt, annektiert, mit ihnen verbündet oder neutral waren. Aus innenpolitischen Gründen wurde in Deutschland der Import französischer Kultur am strengsten gehandhabt. Die deutschen Filmtheater zeigten nur sehr wenige französische Filme, wobei es sich hier vor allem um Produktionen der Continental handelte[814]. Im Vordergrund der folgenden Ausführungen soll daher vor allem die Frage des französischen Filmexports außerhalb Deutschlands stehen. Diese stand in engem Zusammenhang mit der deutschen Filmexportpolitik. Im Vergleich zum Theater, wo das Verbot des Kulturexports in Bezug auf französische Gastspielreisen von RMVP und Propaganda Abteilung sehr strikt gehandhabt wurde[815], behandelte die Be-

[814] Zu französischen Filmen in Deutschland siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 838–840. In deutschen Filmtheatern waren laut Drewniak außer den Produktionen der Continental ferner auch die Filme „Liebe im Süden" von Fernandel mit Carlo Rim, „Mademoiselle Bonaparte" von Maurice Tourneur und „Le Dernier atout" (1942) von Jacques Becker zu sehen.

[815] AN, AJ40 1001–7, Prop.St., Gr.Kult.Th., von Heyden Linden, Aktennotiz über die Besprechungen am 19., 20. und 21. 3. 1942 in Berlin mit Schlösser, Lang, Bollert, 28. 3.

satzungsmacht den Export französischer Filme vergleichsweise flexibel. Die Anzahl der exportierten Filme war allerdings relativ gering. Vertrieben wurden sie hauptsächlich in Belgien und der Schweiz. Vor allem Produktionen der Continental gelangten auch nach Holland, Deutschland und in die Tschechoslowakei. Vierzig Filme wurden nach Italien exportiert, darunter waren 12 Produktionen der Continental[816]. Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, daß der Export französischer Filme in zumindest geringem Maße erlaubt war, während das RMVP entschieden gegen französische Theatergastspiele im Ausland und auch generell gegen französischen Kulturexport war. Immerhin bildete der Film in den Augen der Nationalsozialisten gegenüber dem Theater ein weit wichtigeres Instrument deutscher Kulturpropaganda. Wie sahen nun die deutschen Bestimmungen zum französischen Filmexport aus und aus welchen Gründen wurde hier die Verhinderung französischen Kulturexports im Vergleich zum Theater weniger strikt gehandhabt? Welche Rolle war ferner dem französischen Film im „neuen Europa" nach den Vorstellungen der Besatzungsmacht zugedacht?

Im Zuge der Wiederaufnahme der französischen Filmproduktion im März/April des Jahres 1941[817] drängten die französischen Produzenten und Berufsorganisationen auf die Klärung der Frage eines französischen Filmexports. Im Unterschied zu Theatergastspielen, deren Finanzierung sehr aufwendig sein konnte, war generell im Bereich des Filmes ein Export für die Produzenten notwendig, wenn sich ein Film amortisieren sollte. Innerhalb der französischen Filmproduktion bestand also ein wesentliches finanzielles Interesse an der Ausfuhr von Filmen[818]. In einem Bericht an das RMVP vertrat das Referat Film im Januar 1941 den Standpunkt, Paris müsse als bedeutender Standort für den Filmexport in Europa zugunsten der deutschen Filminteressen erhalten bleiben[819]. Im März reiste Referatsleiter Diedrich mit Koegl, dem Leiter der Filmprüfstelle, nach Berlin, um die Frage des Exports französischer Filme mit dem RMVP zu besprechen. Das Referat be-

1942. Dort heißt es, Gastspiele französischer Ensembles in Deutschland seien noch nicht erwünscht, man rechne aber in weiter Ferne mit einer Lockerung in dieser Angelegenheit. Zu den Initiativen für französische Gastspiele siehe AN, AJ40 1002–2, Prop.St., Gr.Kult., Schreiben von Lucht an Lang, RMVP, Betr.: Gastspielaustausch, 12. 11. 1941; in der Anlage schickte Lucht drei vom RMVP angeforderte Listen nach Berlin: Eine Aufstellung von französischen Künstlern aus den Bereichen Musik und Theater, die für Gastspiele im Reich in Frage kamen. Trotzdem kam es dort nicht zu Gastspielen französischer Theatertruppen vor deutschem Publikum. Eine Ausnahme bildeten französische Gastspiele zur sogenannten Betreuung französischer Kriegsgefangener und Zwangsarbeiter in Deutschland.

816 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 106.

817 CCDR, L'Emprise (Cinéma), S. 22; in der Z.N.O. hatte die Filmproduktion bereits im Dezember 1940 wieder begonnen.

818 BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 103. Siehe dazu auch BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 1.5.–7.5 1941.

819 PA-AA, 1125b, Kult 12 Nr. 4, Prop.Abt., Ref.Film, Untergruppe Filmexport, Bericht, 28. 5. 1941.

tonte, diese müsse recht bald und in jedem Fall noch während der Anwesenheit der deutschen Besatzungsmacht in Frankreich geklärt werden[820]. Zunächst wurde beschlossen, eine Untergruppe Filmexport beim Referat Film sowie eine zivile Exportstelle für die Bearbeitung der kaufmännischen und organisatorischen Fragen einzurichten[821]. Im April 1941 entstand diese Stelle vorläufig bei der Continental. Oberstleutnant Koegl übernahm die Leitung dieser Exportstelle und der Gruppe Filmexport beim Referat Film[822]. Doch eine Lösung der Frage des Filmexports war damit noch lange nicht in Sicht. Anfang Mai 1941 war laut Referat Film eine Klärung nur „nach Eintreffen der großen Richtlinien aus Berlin"[823] möglich. Die französischen Filmorganisationen drängten auf einen Filmexport. Das Referat erhielt fortwährend neue Anträge, weil die französischen Produzenten sicher gehen wollten, ihre Filme auch im Ausland vertreiben und somit deren Finanzierung absichern zu können. Die Produktion von Filmen ohne eine endgültige Regelung dieser Frage bedeutete ein Risiko. Diedrich hatte deshalb zunächst vereinbart, französische Produktionen vorläufig für den deutschen Weltvertrieb anzukaufen. Koegl sollte die Abmachung dem RMVP während einer Dienstreise nach Berlin jedoch erst noch vortragen"[824]. Das Referat Film setzte sich vor allem deswegen für den französischen Filmexport ein, weil es ein weiteres Ziel deutscher Kulturpolitik gefährdet sah: die Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens und damit auch der französischen Filmproduktion. Außerdem zeigte diese vorläufige Vereinbarung bereits, daß ein Filmexport im Falle einer Zustimmung durch das RMVP vor allem über deutsche Firmen laufen sollte. Aus Berlin kehrte Koegl allerdings lediglich mit der Nachricht zurück, das Referat solle die Exportstelle bei der Continental noch nicht einrichten, sondern damit bis zu einer endgültigen Entscheidung aus Berlin warten. Währenddessen trafen bei der vorläufigen Exportstelle vermehrt Anfragen nach französischen Filmen aus dem Ausland, besonders aus Spanien und Italien, ein. Ihre Ausfuhr war jedoch wiederholt vom RMVP verboten worden[825]. Ende Mai 1941 boten französische Produktionsfirmen der Continental dreißig Filme aus der Vorkriegszeit zum Kauf für den Export an, zum Teil

[820] BA-MA, RW35 220, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 27. 3.–3. 4. 1941.
[821] Ibid.
[822] Ibid. Tätigkeitsbericht, 3. 4.–10. 4. 1941.
[823] PA-AA, 1125b, Kult 12 Nr. 4, Prop.Abt., Ref.Film, Untergruppe Filmexport, Bericht, 28. 5. 1941.
[824] Ba-MA, RW35 221, Tätigkeitsbericht, 1. 5.–7. 5. 1941.
[825] Ibid. Tätigkeitsbericht, 8. 5.–14. 5. 1941; 22. 5.–28. 5. 1941; 2. 7.–9. 7. 1941. Laut Ehrlich soll schon im Mai 1941 der Export von zehn französischen Filmen aus der Vorkriegszeit nach Spanien genehmigt worden sein, um dort den Einfluß amerikanischer Filme zu vermindern. Sie schreibt, die Filmprüfstelle (Referat Film) habe sich zu dieser Zeit entschlossen, einen Filmexport nur nach Holland und Belgien zuzulassen, und die Ausfuhr nach Spanien habe eine Ausnahme dargestellt (EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 151). Die vorliegenden Berichte des Referats Film deuten allerdings nicht darauf hin, daß dort solche Entscheidungen zu jenem Zeitpunkt getroffen wurden.

nur für einzelne Länder. Auch bei neueren französischen Produktionen bestanden Angebote: „Außer den bereits fertiggestellten Filmen wurde auch von 5 Unternehmungen freiwillig die herzustellende Produktion des Jahres 1941 angeboten, wobei in 2 Fällen Exportvorschüsse angefordert werden"[826]. Diese Produzenten wollten durch den Verkauf der Exportrechte ihre Filmproduktionen zum Teil vorfinanzieren. Eine Wiederbelebung der französischen Filmproduktion hing also mit einem möglichen Filmexport eng zusammen und ein gut funktionierendes kulturelles Leben war immerhin ein wesentliches Ziel der Besatzer. Das langfristige Ziel einer Verringerung der kulturellen Ausstrahlungskraft Frankreichs war aber nur schwer mit einer Ausfuhr französischer Filme zu vereinbaren. Die zögerliche Haltung des RMVP in dieser Frage war wohl auch in dem Gegensatz beider Ziele begründet. Ferner ist hier anzumerken, daß auf seiten der Continental zusätzlich ein finanzielles Interesse an einem Export ihrer französischen Filme bestand.

Nach einem Aufenthalt Grevens in Berlin genehmigten RMVP und Cautio Anfang Juni 1941 erst einmal die Einrichtung einer Filmexportstelle bei der Continental. Diese erhielt den Auftrag, ihre eigenen Filme zu exportieren und Filme der sogenannten freien französischen Produktion[827] für den Export anzukaufen. Die dazu nötigen finanziellen Mittel hatte Max Winkler zugesagt. Ebenfalls festgelegt wurden die Aufgaben der Untergruppe Filmexport beim Referat Film. Dazu gehörten die „Überwachung des gesamten Filmexportes aus Paris, Herstellung der Verbindung mit sämtlichen staatlichen Stellen des Reiches, Frankreichs und aller anderen Staaten, um die Möglichkeiten des Exportes zu untersuchen, die bestehenden Verordnungen kennenzulernen und die Devisenfragen zu regeln"[828]. Der Abteilung Filmexport bei der Continental sollte die geschäftliche Durchführung des Filmexports obliegen. Durch den Ankauf französischer Filme sollte hier zunächst ein sogenannter Exportstock entstehen. Grundsätzlich hatte das RMVP nun eine Entscheidung für den französischen Filmexport getroffen. Es fehlte aber eine konkrete Regelung der Frage, in welchem Umfang französische Filme in welche Länder exportiert werden durften. Das RMVP beauftragte Greven, er solle hierfür von Paris aus Vorschläge machen. Unklar waren sich die Besatzer vor allem darüber, ob abgesehen von der Continental auch eine andere französische Stelle Filme exportieren dürfe oder nicht[829]. Mitte Juni sandte Schmidtke über die Attaché-Abteilung des OKW mehrere Schreiben an die deutschen Gesandtschaften in verschiedenen Ländern. Um den französischen Filmexport voranzutreiben, bat er diese um Informationen über die Möglichkeiten der Einfuhr französischer Filme in die jeweiligen Länder und betonte, die Propaganda Abteilung habe beim Referat Film eine Untergruppe

826 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 22. 5.–28. 5. 1941.
827 Gemeint waren hier alle französischen Filme, die nicht von der Continental produziert wurden.
828 BA-MA, RW35 221, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 29. 5.–4. 6. 1941.
829 Ibid.

Filmexport eingerichtet[830]. Schmidtke hatte durch die ungewöhnliche Wahl dieses Postweges hinter dem Rücken des AA agieren wollen und scheiterte damit, weil die Abteilung im OKW die Briefe an das AA weiterleitete. Unterstaatssekretär Martin Luther war empört und ließ Abetz über einen Mitarbeiter ausrichten, die Weiterleitung von Schmidtkes Briefen an die Gesandtschaften habe naturgemäß nicht stattgefunden[831]. In einem Brief an das OKW/WPr betonte Luther, der Export französischer Filme falle nicht in das Arbeitsgebiet der Propaganda Abteilung, sondern gehöre „als eine Angelegenheit der deutschen Auslandspropaganda zur ausschließlichen Zuständigkeit des Auswärtigen Amtes"[832]. Der Export französischer Filme berührte hier also auch die Kompetenzstreitigkeiten der deutschen Dienststellen, wobei Luther in diesem Fall vor allem über die versuchte Umgehung des Dienstweges durch Schmidtke besonders verärgert war.

Mitte Juli 1941 reisten Diedrich und Greven nach Berlin um die Filmexportfrage für Europa und die überseeischen Länder im RMVP zu besprechen. Anwesend waren unter anderem Oberregierungsrat Dr. Fries von der Abteilung Film des RMVP und Dr. Schwarz von der Reichsfilmkammer in Berlin. In einem Bericht des Referats Film heißt es, der in dieser Besprechung ausgearbeitete Entwurf zur Regelung eines französischen Filmexports müsse noch Goebbels vorgelegt werden. Erst nach dessen Stellungnahme wolle das RMVP die endgültigen Exportrichtlinien an das Referat Film senden[833]. Die Continental sollte demnach weiterhin Exportrechte für die guten exportgeeigneten französischen Filme ankaufen und sie zusammen mit den eigenen

[830] PA-AA, 1125b, Kult 12 Nr. 4, Prop.Abt., Ref.Film, Schmidtke, An die deutsche Gesandtschaft Stockholm, 19. 6. 1941; ibid. AA, Luther an Oberst von Wedel, OKW/WPr, 16. 7. 1941; aus dem Schreiben Luthers geht hervor, daß Schmidkes Briefe neben Stockholm an die Gesandtschaften Helsinki, Preßburg, Budapest, Bern, Madrid, Lissabon, Tirana und Ankara gehen sollten.

[831] PA-AA, 1125b, Kult 12 Nr. 4, AA, Krümmer, Mitteilung für Abetz, 23. 7. 1941.

[832] Ibid. AA, Luther an Oberst von Wedel, OKW/WPr, 16. 7. 1941.

[833] BA-MA, RW35 222, Tätigkeitsbericht, 25. 7.–31. 7. 1941; die anderen Teilnehmer waren: von Eicke (Paris, Contintental-Films), Sdf. (Z) Reinelt (Fachbearbeiter für Ein- und Ausfuhr von Filmen beim Referat Film der Propaganda Abteilung Frankreich), Oberregierungsrat Knothe (Reichsbeauftragter für das Filmwesen auf dem Balkan), Oberregierungsrat Faber (Reichsbeauftragter für das Filmwesen in Italien), Sdf. van Daalen (Brüssel, Referat Film, Prop.Abt. Belgien), von Tiedemann (Den Haag, Reichsbeauftragter beim Reichskommissar für die Niederlande), von Theobald (Berlin, Auslandsabteilung der UFA), Dr. Wünzig (Den Haag, UFA-Vertretung in den Niederlanden). Siehe dazu auch EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 150f.; sie schreibt, diese Besprechung habe in Paris stattgefunden. Laut BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 104, der sich auf die Ausführungen Ehrlichs bezieht, hat Goebbels an dieser Besprechung sogar teilgenommen; die vorliegenden Quellen zeigen jedoch, daß Goebbels nicht anwesend war und diese Besprechung in Berlin stattfand. Ferner gehen Ehrlich und Bertin-Maghit in ihren Ausführungen nicht darauf ein, daß es sich hier um einen Entwurf zu einer Regelung des Filmexports gehandelt hat. Goebbels stimmte diesem in einer leicht modifizierten Form erst im November 1941 zu, worauf noch näher einzugehen sein wird.

Produktionen ausführen: „Die Continentalfilm vergibt die Rechte an ihren eigenen wie an den von ihr erworbenen französischen Filmen (im folgenden kurz ‚unsere' französischen Filme) grundsätzlich an die deutschen Filmfirmen mit eigenen Auslandsfilialen für die Länder, in denen Filialen unterhalten werden"[834]. Ferner sollte nur der Kunde französische Filme erhalten, der deutsche Filme bereits in ausreichendem Umfang bezogen hatte. Außerdem wurde festgelegt, die Auslandsfilialen müßten generell mehr deutsche als französische Filme vertreiben. Die deutsche Seite fürchtete also deutlich eine mögliche Konkurrenz durch den französischen Film, was das RMVP durch eine entsprechende Exportregelung zu verhindern suchte. Der Export französischer Filme sollte vor allem nach folgenden Grundsätzen geschehen:

Im übrigen erfolgt der Einsatz unserer französischen Filme unter dem Gesichtspunkt der Ergänzung unseres (vorläufig zahlenmäßig noch unzureichenden) deutschen Filmangebots, der Selbstversorgung der europäischen Filmmärkte, der Verdrängung der Amerikaner und – in einzelnen Gebieten – der Vorspannwirkung des französischen Films[835].

Der Vertrieb deutscher Produktionen sollte durch das gleichzeitige Angebot französischer Filme erleichtert werden, weil letztere sich besonders in einigen Ländern größerer Beliebtheit erfreuten. In Frankreich und Belgien wurde diese Verkaufspraxis von den deutschen Anbietern auch schon in der Vorkriegszeit praktiziert[836]. Französische Filme sollten also generell nur insoweit exportiert werden als dies einer deutschen Filmpolitik in Europa nützlich war. Man wollte sie demnach zur Verdrängung des amerikanischen Films und zur Versorgung der europäischen Märkte einsetzen. Seit Kriegsbeginn war eine verminderte Einfuhr von Filmen aus überseeischen Gebieten zu verzeichnen. Die Filmproduktion in den europäischen Ländern war zurückgegangen und der deutsche Film, der nicht zuletzt durch die militärischen Siege des Reiches auf den Märkten im besetzten und verbündeten Ausland einen wesentlichen Platz einnahm, konnte dort bald den Bedarf nicht mehr decken[837].

[834] BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref. Film, Tätigkeitsbericht, 8. 8.–15. 8. 1941; RMVP, Niederschrift vom 29. 7. 1941 über die am 16. Juli 1941 im Reichspropagandaministerium in der Frage des Exports französischer Filme stattgefundene Besprechung (Abschrift).

[835] Ibid. In einem Großteil der Exportländer wie Holland, dem flämischen Teil Belgiens, der deutsch- und italienischsprachigen Schweiz, Slowakei, Ungarn, Kroatien, Rumänien, Bulgarien, Griechenland, Türkei, Serbien, Montenegro, „Protektorat Böhmen und Mähren", „Generalgouvernement für die besetzten polnischen Gebiete", Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland sollten die französischen Filme entweder in deutscher oder italienischer Synchronisation gezeigt werden. Ausnahmen bildeten Spanien, Portugal, Amerika und sonstige überseeische Gebiete sowie die französischen Kolonien, wo sie im Original laufen konnten.

[836] Siehe Kapitel I. 1. dieser Arbeit.

[837] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 689–694.

Für eine konkrete Regelung des Filmexports war dieser Entwurf, der noch nicht einmal Goebbels vorgelegt worden war, allerdings noch zu allgemein gehalten. Eine Lösung des Problems ließ weiter auf sich warten. Zwei Monate später fuhr Diedrich vom 26. September bis zum 1. Oktober 1941 nach Berlin und beschwerte sich dort bei der Abteilung Film des RMVP, man benötige nun endlich klare Richtlinien, die auch die Zustimmung von Goebbels hätten. Diedrich war der Ansicht, die in dem oben genannten Entwurf dargelegten allgemeinen Richtlinien müßten ausgebaut und vervollständigt werden, damit das Referat Film sich über seine Arbeit im klaren sein könne. Ferner sei es notwendig, daß auch den französischen Produzenten endlich mitgeteilt werde, ob, wohin und in welchem Umfang sie ihre Filme exportieren könnten. Anstatt der gewünschten deutlichen Richtlinien erhielt Diedrich von der Abteilung Film in Berlin den Auftrag, er solle selbst zusammen mit Greven einen Vorschlag ausarbeiten, der die Grundlage für endgültige Richtlinien des RMVP bilden könnte[838]. In einem Schreiben vom 20. Oktober 1941 an das RMVP beschwerte sich schließlich die Propaganda Abteilung, unter den gegebenen Umständen könne bei den Pariser Dienststellen kein Vorschlag für eine Exportregelung ausgearbeitet werden. Voraussetzung für die Klärung dieser Frage sei, „die genaueste Kenntnis der Absichten und Pläne über die Rolle, die der franz.[ösische] Film in der Zukunft in Europa und darüber hinaus in der ganzen Welt spielen soll."[839]. Dies sei eine politische Frage, die nur von Berlin aus entschieden werden könne, worum die Propaganda Abteilung dringend bitte. Das RMVP müsse entscheiden, wie groß der Anteil französischer Filme an den europäischen Märkten und am Weltmarkt sein dürfe. Da die Herstellung französischer Filme auf vollen Touren liefe, benötige man dringend grundsätzliche Entscheidungen aus Berlin, auf deren Grundlage erst die Ausarbeitung eigener Vorschläge möglich werde.

Im November 1941, etwa sieben Monate nachdem das Referat Film die Frage des französischen Filmexports aufgeworfen hatte, sandte das RMVP endlich von Goebbels genehmigte Exportrichtlinien nach Paris. Sie entsprachen in ihren Grundzügen dem bereits dargestellten Entwurf vom 16. Juli 1941. Vorab wird allerdings betont, die Propaganda Abteilung müsse den Export französischer Filme verhindern, sofern diese in der besetzten Zone hergestellt und außerhalb der Continental produziert und vertrieben wurden. Zudem versuche die Propaganda Abteilung den Export der Filme, die nicht von der Continental erworben wurden und im unbesetzten Gebiet hergestellten waren, durch deren Verbot im besetzten Gebiet zu unterdrücken[840]. Der Export französischer Filme sollte ausschließlich über die deutsche Con-

[838] BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 3. 10.–10. 10. 1941.
[839] Schreiben der Prop. Abt., an das RMVP vom 20. 10. 1941, in: BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 17. 10.–24. 10. 1941.
[840] BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 14. 11.–21. 11. 1941; siehe Anlage Lb, Richtlinien für den Export französischer Filme.

tinental und damit allein unter deutscher Kontrolle geschehen. Im Unterschied zu dem Entwurf vom 16. Juli 1941 war ein Angebot französischer Filme in Holland und Serbien erst vorgesehen, falls das dortige Filmangebot nicht ausreichen würde; nach Montenegro und in das sogenannte Generalgouvernement für die besetzten polnischen Gebiete sollten überhaupt keine französischen Filme gelangen. Als Exportgebiete blieben Belgien, die Schweiz, die Slowakei, Ungarn, Kroatien, Rumänien, Bulgarien, Griechenland, die Türkei, das „Protektorat Böhmen und Mähren", Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland, Italien, Spanien, Portugal, USA und die französischen Kolonien. Die in diesen Richtlinien formulierten Grundsätze eines Einsatzes französischer Filme innerhalb der deutschen Filmpolitik in Europa wurden so nicht in die Praxis umgesetzt; immerhin wurden in der Folge nur wenige französische Filme exportiert und dies erst seit Beginn des Jahres 1942. Etwa 30 Produktionen der Continental und nur einige wenige Filme der französischen Produktion wurden zum Großteil in die Schweiz und nach Belgien ausgeführt[841].

Ein Grund hierfür war vermutlich die in Frankreich zunehmende Knappheit an Rohfilm, der für Filmkopien und somit für einen Filmexport notwendig war. Ein Großteil der französischen Rohfilmproduktion gelangte in den Jahren 1942/43 nach Deutschland, wo die Rohfilmindustrie mehr und mehr mit der Produktion von Waffen beschäftigt war[842]. Ferner ist denkbar, daß im Zuge der sich verändernden Weltkriegslage das deutsche Interesse an einem französischen Filmexport, der beim RMVP von Beginn an offenbar nicht sehr groß war, weiter sank; primär war für die Besatzer aus propagandistischen und ökonomischen Gründen ein deutscher Filmexport wichtig. Grundsätzlich sah die Besatzungsmacht außerdem die wieder erstarkende französische Filmindustrie als einen Konkurrenten. Hierfür spricht auch die Haltung von Goebbels gegenüber der Arbeit der Continental, die seiner Ansicht nach aufhören sollte, zu gute französische Filme herstellen[843]. Zum Ende des Jahres 1942 wurden die Exportbestimmungen verschärft. In den Richtlinien vom 1. November 1942 heißt es: „Im Generalgouvernement, in den besetzten sowjetischen Gebieten, in den Niederlanden, Norwegen und Jugoslawien sollen bis auf weiteres keine französischen Filme angeboten

[841] CCDR, L'Emprise (Cinéma), S. 23. Zum Beginn des Filmexports unter deutscher Besatzung siehe BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 13. 2.–20. 2. 1942. Dort heißt es: „Der Lieferungsbeginn der Continental-Films hat wie im letzten Tätigkeitsbericht bereits erwähnt, begonnen durch die Ausfuhr von 20 französischen Filmen (11 Contintal-Filme und 9 weitere freie französische Filme) nach Finnland.

[842] Zur Frage der Ausfuhr französischen Rohfilms nach Deutschland siehe beispielsweise: BA-MA, RW35 223, Prop. Abt., Ref.Film, Tätgikeitsbericht, 22. 8.–29. 8. 1941; RW35 224, 7. 11.–14. 11. 1941; RW35 225, 24. 4.–2. 5. 1942; RW35 226, 1. 6.–6. 6. 1942; 6. 6.–12. 6. 1942; 13. 6.–20. 6. 1942.

[843] Siehe Kapitel II. 1.2. dieser Arbeit.

werden."[844]. Allerdings gab es im Mai/Juni 1943 sogar Verhandlungen zwischen Greven und Galey zur Gründung einer gemeinsamen deutsch-französischen Exportgesellschaft[845]. Das Projekt wurde jedoch nicht verwirklicht, weil die Forderungen der französischen Seite von den Besatzern als unannehmbar angesehen wurden. Die Filmprüfstelle hatte zur geplanten Gründung dieser Gesellschaft vermerkt, diese sei wirtschaftlich und vor allem auch kulturpolitisch als beachtliche Leistung zu sehen. Sie bedeute eine Vorbereitung der deutsch-französischen Zusammenarbeit im Filmbereich[846]. Daß eine deutsch-französische Zusammenarbeit im Bereich des Filmes tatsächlich für die Zukunft von den Besatzern angestrebt wurde, ist fraglich, denn langfristiges Ziel war die Errichtung einer „kulturellen Hegemonie" Deutschlands. Dies mußte aber nicht unbedingt bedeuten, daß von deutscher Seite langfristig die französische Filmindustrie völlig zerstört werden sollte.

Im Zusammenhang mit den deutschen Vorstellungen zu einem französischen Filmexport stellt sich die Frage, welche Rolle dem französischen Film in einem von Deutschland kulturell dominierten „Europa neuer Ordnung" für die Zukunft zugedacht war. Dies ist nicht eindeutig zu klären; das Referat Film hatte beim RMVP mehrfach um Bestimmungen gebeten, die diese Rolle definieren sollten. Die oben genannten angeblich endgültigen Exportrichtlinien vom November 1941 enthielten hierzu keine deutliche Position. Im Bereich des französischen Filmexports legte man sich in der deutschen Kulturpolitik ebensowenig fest wie in der allgemeinen Besatzungspolitik, wenn es um die zukünftige Stellung Frankreichs im „neuen Europa" ging. In der Sekundärliteratur sind die genannten Exportbestimmungen bisher als Beleg dafür gesehen worden, daß nach den Plänen der Besatzungsmacht der französische Film in eine deutsche Filmpolitik in Europa auch langfristig eingebunden werden sollte. Auf lange Sicht war diesem demnach eine relativ große Bedeutung im „neuen Europa" sozusagen als Partner für den deutschen Film im Kampf gegen den amerikanischen Film zugedacht[847]. Hierbei ist allerdings nicht die Entstehungsgeschichte der Richtlinien berücksichtigt worden. Sie zeigt, daß das RMVP, welches die Filmexportfrage sehr zögerlich behandelte, sich offenbar keineswegs darüber im klaren war, welche Rolle dem französischen Film innerhalb des „neuen Europa" zukommen sollte. Erst als der Filmexport aufgrund der Wiederbelebung der französischen Filmproduktion notwendig wurde, war man bereit, zugunsten dieses kurzfristigen Zieles den Grundsatz der Verhinderung französischen Kulturexports zurückzustellen[848]. Die daraufhin ausgearbeiteten Exportrichtlinien sahen zwar eine Aus-

[844] Zit. n. DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 732.
[845] Siehe dazu BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 104–106.
[846] BA-MA, RW35 227, Prop.Abt., Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 22. 5.–29. 5. 1943.
[847] EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 150f.; BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 104.
[848] Davon ausgenommen waren allerdings die Continental-Filme, deren Export nicht

fuhr französischer Filme im Rahmen der deutschen Filmpolitik in Europa vor, doch sind sie nie in die Praxis umgesetzt worden. Exportiert wurden vorwiegend Produktionen der Continental, weil hier auch deutsche ökonomische Interessen eine Rolle spielten. Das RMVP vertrat letztlich eine relativ vorsichtige Haltung gegenüber einer Ausfuhr französischer Filme. Vermutlich wurde hier von deutscher Seite der französische Film, der schon in den Jahren vor dem Kriege für den deutschen Film eine Konkurrenz dargestellt hatte, immer noch gefürchtet. Hierfür spricht auch die Tatsache, daß Frankreich nicht Mitglied der von Goebbels im Juli 1941 wieder gegründeten IFK, der Internationalen Filmkammer[849], werden sollte. Ein späterer Beitritt war anfangs zwar geplant, wurde jedoch nie verwirklicht. Im Februar 1942 meinte das Referat Film hierzu, aus verschiedensten Gründen erscheine ein Beitritt Frankreichs als noch nicht notwendig. Ohne dies näher zu erläutern, wird in dem Bericht pauschal eine „Wahrung deutscher Interessen"[850] als Motiv genannt. Zur Bedeutung der IFK hat Drewniak unter anderem konstatiert, dass die IFK im Dritten Reich ein wesentliches Instrument im Kampf gegen die Konkurrenz des amerikanischen Films darstellte[851]. Wenn dem französischen Film also tatsächlich eine wichtige Rolle innerhalb dieses Konkurrenzkampfes zugedacht war, dann hätten die Besatzer Frankreich immerhin zu einem Beitritt bewegen müssen.

Offiziell verpflichteten sich die Mitgliedstaaten auf der Gründungstagung der IFK vom 16. bis 21. Juli 1941 dazu, „in gemeinsamer Aufbauarbeit mit den nationalen Filmwirtschaften der internationalen Neuordnung und der Völkerverständigung zu dienen"[852]. Ferner sollte durch diese Organisation auch die Produktion und Verbreitung von Filmen verhindert werden, welche die Beziehungen zwischen den Mitgliedern der Kammer stören könnten. Goebbels Intention zur Gründung der IFK war freilich vor allem die Schaffung eines Instruments zur Kontrolle über die europäischen Filmwirtschaften[853]. In seiner Rede auf der Gründungstagung betonte der Propagandaminister, Europa müsse sich vom amerikanischen Film gänzlich unabhängig

in Frage stand; diese sollten von Anfang an einem besseren Absatz deutscher Filme im Ausland dienen.

[849] Zur IFK siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 799–802. Die IFK war erstmals 1935 gegründet worden. Laut Drewniak gehörte sie zu den Institutionen mit deren Hilfe Goebbels versuchte, das kulturelle Leben des „neuen Europa" von Deutschland abhängig zu machen. Zur Gründungstagung der IFK vom 16. 7.–21. 7. 1941 in Berlin siehe BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 25. 7.–1. 8. 1941. Diedrich war anläßlich der Neugründung nach Berlin gefahren. Mitglieder der IFK waren neben Deutschland Belgien, Bulgarien, Dänemark, Finnland, Holland, Italien, Kroatien, Norwegen, Rumänien, Slowakei, Spanien, Schweden, Türkei, Ungarn, Böhmen und Mähren.

[850] BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 13. 2.–20. 2. 1942.

[851] DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 801.

[852] BA-MA, RW35 222, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 25. 7.–31. 7. 1941.

[853] Ibid.

machen. Ferner ging er auch auf die sogenannte Toleranz Deutschlands gegenüber den anderen Filmindustrien Europas ein:

> Deutschland liege nichts ferner als die Absicht, das Filmschaffen kleinerer Länder zu unterdrücken, selbst wolle es seinen Ehrgeiz dareinsetzen, nicht so sehr in der Zahl wie in der Qualität der Filme zu glänzen, daneben bleibe mehr als genug Spielraum und Betätigungsfeld für alle anderen filmschaffenden Völker in Europa[854].

Carl Froelich, Präsident der Reichsfilmkammer und Vizepräsident der IFK, betonte in seiner Rede, jeder qualitativ gute Film trage zur Völkerverständigung bei und müsse deshalb immer auch ein nationaler Film sein. Ebenso meinte Karl Melzer, Vizepräsident der Reichsfilmkammer und Generalsekretär der IFK, in seiner Rede, die Filmproduktion in Europa müsse national gebunden sein, denn nur die konsequente nationale Betonung eines Filmes mache jenen stark und interessant[855]. Auch gegenüber dem französischen Film wurde eine vorgeblich tolerante Haltung Deutschlands propagiert. Dies konnte durchaus glaubhaft erscheinen, da die Besatzer für eine Wiederaufnahme der französischen Filmproduktion eintraten – allerdings erst nachdem sich die deutsche Continental in Paris eine bevorzugte Stellung innerhalb der Filmproduktion gesichert hatte. In einem Artikel der *Deutsch-französischen Monatshefte* vom Mai 1942 wies C.F. Jäckisch auf den zukünftigen Ehrenplatz der französischen Filmproduktion im „neuen Europa" hin: „C'est ainsi qu'une nouvelle production française est en train de se créer [...] une production consciente de sa tâche française et européenne qui prendra avec le temps une place d'honneur dans la production cinématographique de l'Europe entière"[856]. In diesem Sinne war man auch auf französischer Seite der Ansicht, dem französischen Film sei in einem „Europa neuer Ordnung" eine angemessene Rolle zugedacht. Raoul Ploquin, Leiter des COIC, schrieb ebenfalls im Mai 1942 in einem Artikel der *Deutsch-französischen Monatshefte*, es sei wichtig heute für die Zukunft zu arbeiten. Der französische Film werde seinen Platz, den niemand ihm streitig machen werde, im „neuen Europa" einnehmen[857]. Ploquin meint in seinen Ausführungen ferner, die französische Filmindustrie werde an dem Aufbau dieser Zukunft mit der Herstellung von Werken mitarbeiten, die „ein wahres Bild des französischen Geistes und des französischen Lebens"[858] vermitteln könnten. Es ist allerdings fraglich, inwieweit solche Werke tatsächlich in den Augen der Besatzer erwünscht waren.

Laut Ehrlich und Bertin-Maghit, soll auf deutscher Seite ein großes Interesse an der Produktion qualitativ guter französischer Filme bestanden haben,

854 Ibid.
855 Ibid.
856 C.F. JÄCKISCH, Le cinéma allemand et la collaboration européenne, in: DFMH 5 (1942) S. 162 (Ein Sonderheft zum Thema Film).
857 Raoul PLOQUIN, Der französische Film im neuen Europa, in: DFMH 5 (1942) S. 148.
858 Ibid. S. 150.

weil jenen im Kampf gegen den amerikanischen Film eine erhebliche Bedeutung beigemessen worden sei. Zusätzlich hätten die Besatzer die französische Filmproduktion aufgrund ökonomischer und propagandistischer Interessen gefördert. Deutschland habe in die französische Filmindustrie investiert und der Weltöffentlichkeit sollte aus Prestigegründen demonstriert werden, daß in Frankreich unter deutscher Besatzung qualitativ gute Filme hergestellt würden[859]. Ehrlich konstatiert ferner: „Finally, there is the long range view of France as an integral part of the ‚new Europe', whose production would glorify not merely France, but the new order as a whole"[860]. Sie betont, die Zensurberichte der Filmprüfstelle enthielten künstlerisch-qualitative Beurteilungen der geprüften Werke und Empfehlungen exportgeeigneter Filme. Darin sieht sie einen Beleg dafür, daß gemäß der deutschen Vorstellungen die französische Filmproduktion ihre gute Reputation aus der Vorkriegszeit behalten sollte[861]. Die künstlerischen Beurteilungen in den Zensurberichten können nicht als Beleg für ein deutsches Interesse an einer qualitativ hochwertigen französischen Filmproduktion angesehen werden. In den Ausführungen zur Zensur ist bereits dargelegt worden, daß bei der Zulassung der Filme für das Inland keine künstlerische Zensur ausgeübt wurde. Die Zensoren nahmen nicht im Sinne einer qualitativ hochwertigen französischen Produktion Einfluß. Die Zensurberichte, die als Information für das RMVP gedacht waren, enthielten durchaus neben politischen auch künstlerische Beurteilungen der Filme. Durch Empfehlungen von exportgeeigneten Filmen kam in diesen Berichten lediglich eine qualitative Zensur für die Zulassung zum Export zum Ausdruck[862]. Dies war sicherlich vor allem darin begründet, daß die Besatzer verhindern wollten, im Ausland könne der Eindruck entstehen, im besetzten Frankreich würden lediglich schlechte Filme hergestellt. Aus Prestigegründen sollte dem Ausland gezeigt werden, daß unter deutscher Besatzung durchaus die Produktion guter Filme möglich sei. Zudem wäre die

[859] EHRLICH, Cinema of Paradox, S. 143–153.

[860] Ibid. S. 148.

[861] Ibid. S. 152. Ein weiterer Beleg ist in ihren Augen die Tatsache, daß man sich darum bemühte, französische Schauspieler und Regisseure, die nach Amerika emigriert waren oder sich in der ZNO befanden, zur Rückkehr zu bewegen. Für diese Bemühungen der Besatzer gibt es allerdings auch andere Gründe. Die Emigranten wirkten häufig in sogenannten amerikanischen Hetzfilmen gegen das Deutsche Reich mit und betrieben auf diese Weise „Feindpropaganda". Ferner wollten die Besatzer die französische Filmproduktion in Paris konzentrieren, wobei die Rückkehr bekannter Stars in das besetzte Frankreich als wesentliche Hilfe angesehen wurde.

[862] Bertin-Maghit, der die Argumentation von Ehrlich übernommen hat, ist sogar zu dem Schluß gekommen, die Besatzer hätten generell die Zensur nicht nur nach politischen Kriterien ausgeübt: „[...] la commission de censure allemande est soucieuse de morale et surtout d'esthétique" (BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma sous l'Occupation, S. 95 f.). Er konstatiert ferner zur Rolle des französischen Films im „neuen Europa": „Du côté allemand, il faut défendre la production d'un cinéma européen dans lequel le cinéma français est le seul capable de concurrencer le cinéma anglo-saxon" (Ibid, S. 103).

Funktion als Zugpferd für deutsche Filme mit qualitativ schlechten französischen Filmen geringer gewesen. Trotzdem kann daraus nicht geschlossen werden, die Besatzer hätten ein Interesse an qualitativ guten französischen Filmen gehabt, um diese zu exportieren.

In einer Beurteilung des Filmes „Une Vie de chien" (1941) von Maurice Cammage, der im unbesetzten Gebiet hergestellt worden war, schrieb die Filmprüfstelle beispielsweise, dem Film fehle es an gutem Geschmack. Man sei deshalb in Sorge, er könne trotz des bestehenden Ausfuhrverbotes ins Ausland gelangen und dort die Ansicht hervorrufen, unter der Kontrolle deutscher Besatzungsbehörden sei eine Produktion besserer Filme nicht möglich, da im Ausland schwer zu unterscheiden sei, ob der Film in der besetzten oder unbesetzten Zone gedreht wurde[863]. Als exportgeeignet bezeichneten die Zensoren besonders Komödien. Dies war der Fall bei „Bolero" (1941) von Jean Boyer mit Arletty: „Der Film wird als guter Unterhaltungsfilm für den Export empfohlen. Es bestehen weder militärische noch politische Bedenken"[864]. Auch „Romance à trois" (1942) von Roger Richebé empfahl die Filmprüfstelle für den Export: „Eine im ganzen geglückte Filmkomödie mit reichen komischen Situationen, Tempo, guter Fotografie und guten schauspielerischen Leistungen"[865]. Die Zensurberichte zeigen, daß offenbar etliche französische Filme aufgrund ihrer angeblich schlechten Qualität für den Export nicht empfohlen wurden. „Montmartre sur Seine" (1941), von Georges Lacombe, mit Edith Piaf und Jean Louis Barrault wurde zwar für die besetzte Zone zugelassen aber wegen seiner angeblich minderwertigen Qualität nicht für den Export empfohlen. Der Kommentar der Filmprüfstelle zur Leistung Edith Piafs lautete: „Schlecht geschminkt, ohne ihr sonst in Paris beliebtes Repertoire an Chansons, ohne darstellerische Begabung und mit einem äußerst inhaltslosen Dialog, kann sie diesen völlig mißlungenen Film auch nicht retten"[866].

Abgesehen von einer guten Qualität mußte ein für den Export geeigneter Film auch als politisch unbedenklich eingestuft worden sein. Dem Film „Le Pavillon brûle" (1941) von Jacques de Baroncelli bescheinigten die Zensoren zwar neben schlechter Qualität wenig Exportwert, doch bestanden gegen eine Ausfuhr keine politischen Bedenken; nach Deutschland sollte er trotzdem nicht exportiert werden[867]. Der Film „La Maison des sept Jeunes Filles" (1941) von Albert Valentin bezeichnete die Filmprüfstelle als mißlungen und

[863] BA-MA, RW35 223, Prop.Abt., Ref.Film, Tätigkeitsbericht, 5. 9.–12. 9. 1941.
[864] BA-MA, RW35 225, Gr.Film, Bericht Nr. 27 über das Ergebnis der am 20. 3. 1942 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „Boléro", Fpf. Nr. 6280.
[865] BA-MA, RW35 226, Bericht Nr. 37 über das Ergebnis der am 9. 6. 1942 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „Romance à trois", Fpf. Nr. 6644.
[866] BA-MA, RW35 224, Prop.Abt., Ref.Film, Bericht Nr. 8, über das Ergebnis der am 19. 11. 1941 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „Montmartre sur Seine", Fpf. Nr. 5378.
[867] Ibid. Bericht Nr. 10 über das Ergebnis der am 2. 12. 1941 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „Le Pavillon Brûle" Fpf. Nr. 5658.

empfahl ihn wegen seiner schlechten Qualität nicht für den Export, während politisch keine Bedenken bestanden[868]. Der Film „Nous les gosses" (1941) von Louis Daquin handelt von einer Gruppe von Kindern, die in den Schulferien einem Mitschüler helfen, Geld für eine zerbrochene Fensterscheibe zu verdienen. Die Filmprüfstelle, die dem Film generell eine gute Qualität zusprach, meinte: „Warum zwischen die Pariser Jungens und Mädels ein Negermädchen gesteckt wurde, ist auch nicht recht verständlich und könnte heute im Auslande leicht als Demonstration gegen Rassenideale aufgefaßt werden"[869]. Die Filmprüfstelle empfahl den Film trotzdem für den Export. Nur für Deutschland bestanden „wegen der gleichwertigen Behandlung des kleinen Negermädchens in der Reihe der weißen Kinder"[870] Bedenken. Grundsätzlich empfahl die Filmprüfstelle einen Großteil der geprüften Filme nicht für einen Export nach Deutschland. Über „La Femme que j'ai le plus aimée" (1942) von Robert Vernay und Yves Mirande urteilte sie:

> Der Film ist für deutsche und für unter deutschem Einfluß stehende Gebiete wegen seiner oberflächlichen Lebensauffassung, seiner vielfach negativen Einstellung und der stellenweise ablehnenden Beurteilung der Frau, nicht geeignet. Militärisch und politisch bestehen keine Bedenken gegen die sonstige Ausfuhr des Filmes[871].

Mit dem Hinweis auf die Darstellung der Frau waren im allgemeinen die angeblich dekadenten Darstellungen von Frauen in französischen Filmen gemeint, welche sie etwa als Vamp oder Prostituierte und nicht als aufopferungsbereite Ehefrau und Mutter zeigten. Die Vorführung solcher Filme hätte dem in deutschen Filmen propagierten Frauenbild widersprochen[872]. Die obigen Beurteilungen französischer Filme zeigen, daß die Deutschen tatsächlich darauf bedacht waren, allein die Ausfuhr solcher Filme zu genehmigen, die ihrer Meinung nach qualitativ gut waren. Daraus ist aber nicht unbedingt zu schließen, daß auf deutscher Seite ein großes Interesse an einer qualitativ hochwertigen französischen Filmproduktion bestand. Drewniak vertritt im Gegensatz zu Ehrlich und Bertin-Maghit die Ansicht, der französische Film sei „von Berlin aus zum Absterben verurteilt"[873] gewesen. Er be-

[868] Ibid. Bericht Nr. 16 über das Ergebnis der am 16. 12. 1941 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „La Maison des sept Jeunes Filles", Fpf. Nr. 6798.
[869] Ibid. Bericht Nr. 9 über das Ergebnis der am 1. 12. 1941 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „Nous les Gosses" Fpf. Nr. 5626. Siehe auch FDI, VDP 1055.
[870] Ibid.
[871] BA-MA, RW35 225, Gr.Film, Bericht Nr. 26 über das Ergebnis der am 12. 3. 1942 erfolgten Prüfung des franz. Filmes „La Femme que j'ai le plus aimée", Fpf. Nr. 6264.
[872] Zu diesen Frauenbildern siehe DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 249–266. In seiner Rede auf dem Reichsparteitag 1934 meinte Hitler diesbezüglich: „Wenn man sagt, die Welt des Mannes ist der Staat, die Welt des Mannes ist sein Ringen, die Einsatzbereitschaft für die Gemeinschaft, so könnte man vielleicht sagen, daß die Welt der Frau eine kleinere ist. Denn ihre Welt ist ihr Mann, ihre Familie, ihre Kinder und ihr Haus. Wo wäre aber die größere Welt, wenn niemand die kleinere betreuen wollte"? (zit. n. DREWNIAK, Der deutsche Film, S. 251 f.).
[873] Ibid. S. 732.

gründet dies unter anderem damit, daß eine relativ geringe Anzahl französischer Filme exportiert wurde. Außerdem hätten aufgrund der knappen Materialzuteilung durch die Besatzungsbehörden nur wenige Kopien der Filme gezogen werden können. Demgemäß sei eine Amortisierung der während der Besatzungszeit hergestellten französischen Filme unmöglich gewesen[874]. Drewniak bezieht an dieser Stelle allerdings nicht mit ein, daß zumindest kurzfristig immerhin ein Interesse der Besatzer an einer französischen Filmproduktion bestand. Von den Pariser Dienststellen wurde eine dementsprechende Politik während der Okkupation verfolgt.

Außerdem waren die Rohfilmzuteilungen für französische Filmproduktionen nicht unbedingt deshalb gering bemessen, weil die Besatzer die Zerstörung des französischen Films herbeiführen wollten, sondern weil diese angesichts der Materialknappheit mehr und mehr Rohfilm für die deutsche Filmproduktion aus Frankreich abzogen. Sicherlich wurde auf diese Weise aber eine solche Entwicklung zugunsten der deutschen Filmindustrie bewußt in Kauf genommen. In einem Bericht vom Mai 1942 betonte die Propaganda Abteilung ausdrücklich, daß hinsichtlich der Rohfilmverteilung deutsche Filme vor französischen dann bevorzugt würden, wenn politische und militärische Rahmenbedingungen es verlangten[875]. Besonders viel Rohfilm wurde in Deutschland für das Material der Wochenschau benötigt. Die Propagandakompanien der Wehrmacht lieferten ständig eine große Menge an Filmstreifen zum Kriegsgeschehen, von denen nur ein Bruchteil auch tatsächlich für die Wochenschau verwendet wurde. In Paris war das Referat Film der Ansicht, die Deutsche Wochenschau müsse gekürzt werden, falls nicht das RMVP entscheiden wolle, daß zugunsten der Aufrechterhaltung der Wochenschau in Deutschland, sämtliche Filmvorhaben in Frankreich nicht mehr ausgeführt werden dürften. Sie bezog Stellung für die französische Filmproduktion und betonte, diese stelle im Augenblick in Frankreich ein Minimum dar, das „im Interesse der propagandistischen Erfassung der Bevölkerung und im Hinblick auf die Aufrechterhaltung der Ruhe und Ordnung im besetzten Frankreich unbedingt weitergeführt werden muß"[876]. 1943 hatte sich die Rohfilmlage noch weiter verschlechtert. Die Filmprüfstelle notierte in einem Bericht vom März, entsprechend eines „Führererlasses" solle nun aus Frankreich sämtlicher Rohfilm abgezogen werden, da die Deutsche Wochenschau unter allen Umständen auch weiterhin produziert werden müsse. Die Filmprüfstelle war hier anderer Ansicht:

Abgesehen davon, daß der Film in Frankreich ein unentbehrliches Mittel der politischen und kulturpolitischen Beeinflussung darstellt, hat er angesichts der sich verstärkenden Notlage der breiten Massen des franz. Volkes wesentliche militärische Sicherungsaufgaben, insofern es über den Film und die Filmtheater möglich ist, die Volksmassen abzulenken und zu zerstreuen. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß, wenn

[874] Ibid. S. 732.
[875] BA-MA, RW35 225, Prop.Abt., Gr.Film, Tätigkeitsbericht, 24. 4.–2. 5. 1942.
[876] BA-MA, RW35 226, Tätigkeitsbericht, 1. 6.–6. 6. 1942.

diese militärische Sicherungsaufgabe des Films nicht mehr erfüllt werden könnte weil aller Rohfilm nach Deutschland verbracht werden müßte, die Zahl der Sabotageakte und Attentate sich bedeutend steigern wird[877].

Dieses Beispiel zeigt, daß Hitler offenbar wenig an einer Aufrechterhaltung der französischen Filmproduktion gelegen war, wenn es darum ging die Deutsche Wochenschau gleichsam zu retten. Allerdings war dies eine Reaktion auf die kriegsbedingte Rohfilmknappheit in Deutschland und kann deshalb nicht unbedingt als geplante Zerstörung der französischen Filmproduktion angesehen werden. Ferner wird hier deutlich, daß im Hinblick auf den Umfang der wirtschaftlichen Ausnutzung der französischen Filmindustrie das RMVP eine rigorosere Politik verfolgte als die Propaganda Abteilung. Die deutsche Besatzungsmacht war grundsätzlich an einer Aufrechterhaltung des französischen Filmbetriebes und somit auch an einem Filmexport interessiert und dies traf insbesondere auf die Propaganda Abteilung als Dienststelle vor Ort zu, die vor allem gegen Ende der Besatzung auch ein vitales Interesse an dem Erhalt des eigenen Arbeitsgebietes hatte, damit die Mitarbeiter nicht eingezogen würden. Dennoch sollte der französische Film möglichst keine zu starke Konkurrenz für den deutschen darstellen und diese Position überwog vor allem auf seiten von Goebbels und des Propagandaministeriums.

[877] BA-MA, RW35 227, Filmprüfstelle, Tätigkeitsbericht, 13. 3.–20. 3. 1943.

Schlußbetrachtung

Nach Kurt Düwells Typologie der auswärtigen Kulturpolitik erfuhr der Begriff der Kulturpropaganda durch die totalitären Staaten der dreißiger Jahre einen Bedeutungswandel und näherte sich eher dem, was man während der zwanziger Jahre als „Kulturimperialismus" verstanden hatte. Ausgehend von der Überlegenheit der eigenen Kultur handelte es sich hier um „die zum Zwecke der nationalen Machtexpansion und machtpolitischen Weltgeltung betriebene, planmäßig werbende Vorstellung kultureller Güter ohne eine grundsätzliche Bereitschaft, die Wünsche der anderen Nation zu berücksichtigen oder ihr kulturelle Zusammenarbeit oder kulturellen Einfluß zu gewähren"[1]. Inwieweit traf diese Definition nun auf die deutsche Kulturpropaganda im besetzten Paris zu, wie fügte sich diese in den Kontext der dort verfolgten deutschen Kulturpolitik und welche Bedeutung kam dieser innerhalb der gesamten Besatzungspolitik zu?

Langfristiges Ziel der deutschen Kulturpolitik in Frankreich – und insbesondere der Kulturpropaganda als Teil dieser Politik – war die Errichtung einer deutschen „kulturellen Herrschaft" in einem „Europa neuer Ordnung". Die verfolgte Kulturpolitik war Teil der Besatzungspolitik und stellte damit keine Politik dar, die sich an einen gleichberechtigten Partner richtete. Frankreich war ein besetztes Land, auch wenn es eine eigene Regierung mit einem französischen Verwaltungs- und Polizeiapparat beibehielt. Die Kulturpropaganda sollte die militärische und machtpolitische Expansion des nationalsozialistischen Deutschland begleiten und gleichsam komplettieren. Gleichzeitig wollten die Besatzer jedoch aus Gründen der Sicherung von Ruhe und Ordnung kurzfristig das französische Kulturleben aufrechterhalten. Die Umsetzung der deutschen Kulturpolitik lag im Spannungsfeld dieser beiden Ziele, doch überwog letztlich das langfristige Ziel der Errichtung einer deutschen „kulturellen Hegemonie", ohne Rücksichtnahme auf das französische Kulturleben.

Die deutsche Kulturpolitik darf keinesfalls als mildes Gegengewicht zu einer härteren deutschen Besatzungspolitik in Frankreich gesehen werden. Sie folgte vielmehr der allgemeinen, sich im Laufe der Besatzungszeit verschärfenden, deutschen Besatzungspolitik. Insbesondere seit Herbst 1942 traten die wirtschaftlichen Interessen des kriegführenden Deutschland und die Maßnahmen zur sogenannten Endlösung der Judenfrage mehr und mehr in den Vordergrund. Die Eingriffe in das französische Kulturleben wurden verschärft und der Druck zur Durchsetzung deutscher Kulturpropaganda verstärkt. Begleitet wurde diese Entwicklung von einem fortschreitenden Bedeutungsverlust der deutschen Kulturpolitik innerhalb der Besatzungspoli-

[1] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 35.

tik. Dies gilt auch für die mit Kulturpolitik befaßten deutschen Funktionsträger, deren Einfluß kontinuierlich abnahm während gleichzeitig die Anzahl an Mitarbeitern in diesem Bereich geringer wurde. Um so mehr priesen die offiziellen Berichte aus Paris noch bis kurz vor Ende der Besatzung die angeblichen Erfolge deutscher Kulturpropaganda und betonten deren angebliche Wirkung als Demonstration der Stärke des siegesgewissen Deutschlands. Auch der heftige Konkurrenzkampf der Dienststellen blieb bis zum Ende der Besatzung bestehen, obgleich der Gegenstand des Streites, die Kulturpropaganda, vollkommen an Bedeutung verlor. Die Rolle sowohl der Kulturpolitik als auch der mit ihr befaßten Funktionsträger wie Abetz, Epting, Schmidtke oder Greven im besetzten Paris darf auch für die gesamte Dauer der Besatzung nicht überschätzt werden, zumal die Akten der Pariser Dienststellen eine kontinuierliche Selbstüberschätzung der Mitarbeiter und ihrer Arbeitsgebiete widerspiegeln. Der Bedeutungsverlust der deutschen Kulturpolitik im besetzten Frankreich wurde vor allem in den letzten beiden Jahren der Besatzung immer deutlicher. Verglichen mit anderen Aspekten der Besatzungspolitik – die ökonomische Ausbeutung des Landes, der sogenannte Abzug von Rohstoffen und Arbeitskräften, die zunehmenden Repressionen und die Maßnahmen zur „Säuberung" – war der Versuch, den Franzosen deutsche Kultur zu vermitteln oder etwa ein französisches Kulturleben aufrecht zu erhalten offenkundig bedeutungslos. Für Frankreich – und damit auch für die französische Kultur – war in einem „Europa neuer Ordnung" kein besonderer Platz vorgesehen.

Ebensowenig kann innerhalb der deutschen Kulturpolitik von dezidiert unterschiedlichen kulturpolitischen Positionen gesprochen werden, etwa von einer moderateren Kulturpolitik der Deutschen Botschaft und dem AA und einer strikteren Haltung der Propaganda Abteilung und dem RMVP. Unterschiede existierten lediglich in der Art und Weise der Umsetzung der Kulturpolitik, nicht aber in den verfolgten Zielen. Davon abgesehen ist die kulturpolitische Trennlinie tendenziell eher zwischen den Funktionsträgern vor Ort und deren Vorgesetzten in Berlin zu sehen. Erstere waren bis zum Ende der Besatzungszeit mehr dazu geneigt, sich für eine Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens – und damit auch ihres eigenen Arbeitsgebietes in Paris – einzusetzen. Im Vergleich zu Propaganda Abteilung und Propaganda Staffel vertraten Goebbels und das RMVP von Beginn an tendenziell eher eine Politik, die das Ziel der Aufrechterhaltung des kulturellen Lebens vernachlässigte, vor allem dann, wenn die Interessen des deutschen Kulturlebens berührt wurden. Dies zeigt sich in der rigoros betriebenen Ausnutzung der französischen Filmindustrie zugunsten der deutschen ebenso wie in der Position von Goebbels, nach der langfristig die besten französischen Schauspieler und Regisseure für den deutschen Film aus Frankreich gleichsam abgezogen werden sollten. Die Propaganda Abteilung versuchte zum Teil, dieser rigorosen Haltung entgegenzuwirken. So sprach sie sich in der Frage des französischen Filmexports für die Ausfuhr französischer Filme aus, die zur

Amortisierung der Produktionen notwendig war und somit zur Aufrechterhaltung des Filmbetriebs beitrug. Die Kontrolle des Kulturlebens fiel vor allem in den Aufgabenbereich der Propaganda Abteilung Frankreich und der Propaganda Staffel Paris. Die Funktionsträger beider Stellen hatten somit auch ein persönliches Interesse an der Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens, um ihr Aufgabengebiet nicht zu verringern und den besonders im Verlaufe des Krieges doch vergleichsweise angenehmen Dienstort Paris nicht verlassen zu müssen. Während die Propaganda Abteilung zu Beginn der Besatzung mit der Wiederbelebung und vor allem der Kontrolle des französischen Kulturlebens befaßt war, legte die Deutsche Botschaft den Akzent von Beginn an mehr auf die Kulturpropaganda, was vor allem im Bereich der Gastspiele deutlich wird.

Die deutsche Kulturpropaganda im besetzten Paris stellte kein planmäßiges Vorgehen dar, warb jedoch um die Gunst des französischen Publikums. Im Bereich des Filmes war sie Teil der deutschen Filmexportpolitik in Europa – Auswahl und Vertrieb der Filme folgten keinem fest umrissenen, propagandistischen Plan und orientierten sich auch an ökonomischen Gesichtspunkten. Vor allem im Bereich des Theaters war die Kulturpropaganda geprägt durch den Kompetenzstreit der deutschen Dienststellen in Paris und deren Vorgesetzte in Berlin. Im Falle der Theater- und Operngastspiele entwickelte sich dieser Streit sogar zum eigentlichen Motor der deutschen Kulturpropaganda. Die ersten Initiativen zu deutschen Gastspielen in Paris gingen von der Deutschen Botschaft und dem ihr als Kulturabteilung angeschlossenen Deutschen Institut aus. Gleich zu Beginn der Besatzung entbrannte hier vor allem zwischen Botschafter Otto Abetz und Propagandaminister Joseph Goebbels ein Streit über die sogenannte Pariser Gastspielfrage. Abetz wollte mit aufwendigen und prestigeträchtigen Gastspielen deutscher Theaterensembles zum einen gleichsam Werbung für die deutsche Kultur betreiben. Zum anderen propagierte er mit einem Rahmenprogramm von Empfängen und zusätzlichen Veranstaltungen auch einen deutsch-französischen Kulturaustausch zwischen vorgeblich gleichberechtigten Partnern, ganz im Sinne der allgemein verfolgten Politik der Kollaboration. Goebbels war grundsätzlich gegen prestigeträchtige deutsche Gastspiele in Paris. In seinen Augen stellten diese gleichsam eine Anerkennung der *ville lumière* als Kulturmetropole dar. Diesen Ruf wollte der Propagandaminister jedoch ausdrücklich nicht genährt wissen. Berlin sollte Paris als Kulturmetropole Europas ablösen. Die Propaganda Abteilung, die sich dem direkten Konkurrenzkampf mit der Deutschen Botschaft und dem Deutschen Institut vor Ort ausgesetzt sah, folgte in der Gastspielfrage zwar den Anweisungen Goebbels und sabotierte sogar Gastspielpläne des Instituts, fragte jedoch immer wieder beim RMVP an, wann sie selbst auch Theatergastspiele organisieren dürfe. Die Wende in der Gastspielfrage führte Abetz hinter Goebbels Rücken durch direkte Intervention bei Hitler herbei. Um den Kompetenzbereich der Kulturpropaganda nicht zu verlieren, sah sich Goebbels gezwungen, die Propa-

ganda Abteilung bzw. Staffel mit der Organisation von Gastspielen nun gleichsam in eine Art kulturpropagandistischen Wettstreit zu schicken. Der Konkurrenzkampf, der sich im Verlaufe des Jahres 1941 verschärfte, wurde nun zum eigentlichen Motor der Aktivitäten der Dienststellen im Bereich der Gastspiele. Diese übten Kritik an der jeweils von der anderen Seite betriebenen Politik und warfen sich gegenseitig vor, die Inhalte der Kulturpropaganda seien ungeschickt gewählt und richteten sich nicht genügend nach nationalsozialistischen Gesichtspunkten. Botschaft und Institut betonten zudem, die eigene Politik orientiere sich mehr an der Mentalität des französischen Publikums, sei jedoch gleichzeitig nationalsozialistisch geprägt.

Mit der offiziellen Beilegung des Kompetenzstreites zwischen AA und RMVP im Herbst 1941 und einer Regelung für die Pariser Dienststellen im Sommer 1942 ging der Aufgabenbereich der Kulturpropaganda an die Deutsche Botschaft über. Dennoch waren Propaganda Abteilung und Staffel nach einer ohnehin beinahe halbjährigen Phase der Überleitung der Aufgabengebiete, welche die Politik der Kulturpropaganda behinderte, in diesem Bereich noch aktiv. Das Deutsche Institut verlor seinerseis genau zum Zeitpunkt des Aufgabenzuwachses fast sämtliche qualifizierten Mitarbeiter, weil diese zum Kriegsdienst eingezogen wurden. Es übernahm schließlich ehemalige Mitarbeiter der Propaganda Abteilung, die zwar offiziell ins andere Lager wechselten, sich zum Teil jedoch noch der alten Dienststelle gegenüber loyal verhielten. Der Kompetenzstreit, die Überleitung der Aufgabengebiete und die fortdauernde Konkurrenz zwischen den Dienststellen haben insgesamt die Umsetzung der Kulturpropaganda im besetzten Paris beeinträchtigt. Der Kompetenzstreit war also einerseits Motor der Kulturpropaganda und konnte andererseits auch deren Umsetzung behindern.

Über einen Grundsatz waren sich alle deutschen Dienststellen trotz der Streitigkeiten einig: In Paris sollten nur die besten Ensembles gastieren. Dies galt zwar generell für Auslandsgastspiele, doch hoben die Dienststellen gerade für die französische Hauptstadt immer wieder hervor, dem anspruchsvollen Pariser Großstadtpublikum dürften nur die besten Kräfte, die Deutschland bieten konnte, gezeigt werden. Dieser Angst vor Mißerfolgen beugten die Besatzer mit umfangreicher Werbung und einem Publikum, das in weiten Teilen aus geladenen Gästen bestand, vor. Die deutschen Funktionsträger legten Wert darauf in ihren Berichten zu betonen, das Publikum habe der dargebotenen deutschen Kultur sogenannten ehrlichen Beifall gezollt. Die deutsche Kultur sollte demnach gleichsam aus sich selbst heraus, allein aufgrund ihrer Qualität, ehrliche Anerkennung beim französischen Publikum finden, um dessen Gunst die deutschen Kulturveranstaltungen warben. Dahinter verbarg sich ein stillschweigender Respekt der Besatzer vor der kulturellen Ausstrahlungskraft Frankreichs und dem Ruf von Paris als Kulturmetropole Europas.

Diesen Aspekt zeigt vor allem das Beispiel des Leiters der Münchner Staatsoper Clemens Krauß. Er verhandelte mit dem RMVP über geradezu

utopisch aufwendige und letztlich nie verwirklichte Pariser Gastspielpläne, mit denen er seinem Haus zu einem europäischen Renommee verhelfen wollte. Daß ihm hierfür gerade Paris als besonders geeignet erschien, verdeutlicht die besondere Anziehungskraft, welche die Kulturmetropole nach wie vor ausübte. Mit Hilfe der deutschen militärischen Expansion sowie der offiziellen deutschen Kulturpolitik bot sich dem Intendanten zumindest theoretisch die Möglichkeit, endlich einmal mit großem Aufwand in Paris gastieren zu können. Gerade seit der Kriegswende Ende 1942 war aber auch von Bedeutung, daß deutsche Theater- und Opernhäuser ein wachsendes Interesse daran hatten, als „kriegswichtig" und erhaltenswert zu gelten, um die Mitarbeiter vor dem Einzug an die Front zu schützen. Die Bedeutung der sich verändernden Weltkriegslage zeigt sich auch in der Motivation für die Gastspielreise des Schillertheaters im Jahre 1943, während der das Ensemble in Paris Station machte. Intendant Heinrich George hatte diese initiiert, weil das Schillertheater ausgebombt war. Deutsche Theater- und Operngastspiele in Paris waren also zum einen Instrument im Konkurrenzkampf der deutschen Dienststellen und basierten zum anderen auf persönlichen Initiativen deutscher Intendanten. Von einem festgelegten Plan kann hier nicht die Rede sein.

Auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten wurde Kulturpropaganda nicht planmäßig betrieben. Dies zeigen die Verhandlungen zwischen Goebbels und George über die Auswahl von Theaterstücken für die Gastspielreisen. Bereits während der dreißiger Jahre hatte der Propagandaminister persönlich rigoros in die Auswahl der Stücke für Auslandsgastspiele des Schillertheaters eingegriffen. Die Vorschläge des Intendanten orientierten sich in erster Linie am Repertoire des Schillertheaters, an seinen persönlichen Vorlieben sowie an pragmatischen Gesichtspunkten wie dem Aufwand an Dekorationen; auch die Eignung für ein ausländisches Publikum, das ja in der Regel nicht etwa perfekt Deutsch sprach, spielte eine Rolle. Goebbels lehnte die von George vorgeschlagenen frühnaturalistischen Werke von Gerhart Hauptmann ab. Obgleich Hauptmann im nationalsozialistischen Deutschland als großer Dichter anerkannt war, galten einige seiner Werke in den Augen der Nationalsozialisten als zu depressiv und waren deswegen vor allem nicht dazu geeignet, das „neue Deutschland" im Ausland zu repräsentieren. Daß das Ensemble des Schillertheaters nach etlichen Verhandlungen über die Auswahl des Stückes schließlich 1943 mit Calderons „Richter von Zalamea" in Paris gastierte, zeigt, daß deutsche Kulturpropaganda – mittels eines spanischen Werkes – hier keinem inhaltlich festgelegten Plan folgte. Dieses spanische Theaterstück, einer der Klassiker des Schillertheaters, war in Goebbels Augen sicherlich nicht gerade prädestiniert, um deutsche Kultur im Ausland zu präsentieren. Dennoch zog er es hier den Werken Hauptmanns, insbesondere dem von George vorgeschlagenen „Fuhrmann Henschel", vor.

Ausgerechnet dieses Werk gehörte jedoch zu den wenigen deutschen Theaterstücken, welche die Pariser Bühnen auf Betreiben des Theaterreferats der Propaganda Staffel während der Okkupation inszenierten. Hitler hatte

persönlich eine Ehrung des Dramatikers durch Aufführungen seiner Werke sowohl im Reich als auch in den besetzten Gebieten zu dessen 80. Geburtstag im November 1942 entschieden. So inszenierten die Pariser Bühnen im Frühjahr/Sommer 1943 drei Theaterstücke Hauptmanns, während Goebbels die deutsche Kultur im Ausland eigentlich nicht durch die Werke dieses Dramatikers repräsentiert sehen wollte. Das RMVP hätte idealerweise gerne zeitgenössische deutsche Autoren auf Pariser Bühnen gesehen. Das Theaterreferat der Propaganda Staffel Paris merkte jedoch schnell, wie schwer es war, die Pariser Theaterdirektoren überhaupt zur Aufführung deutscher Stücke – geschweige denn von Autoren mit nationalsozialistischer Tendenz – zu bewegen. Die in diesem Bereich verfolgte Kulturpropaganda war vergleichsweise zaghaft, da es dem Theaterreferat nicht möglich war, entscheidenden Druck auf die Theaterdirektoren auszuüben. Die Theater orientierten ihre Spielpläne generell auch an finanziellen Gesichtspunkten. Da das deutsche Theater aber während der dreißiger Jahre in Frankreich nach wie vor nahezu unbekannt war, konnten deutsche Theaterstücke auf Pariser Bühnen allein aus diesem Grund keine kommerziellen Erfolge erzielen. Die ablehnende Haltung gegenüber der Aufführung deutscher Stücke im besetzten Paris war abgesehen von politischen Motiven der Theaterdirektoren auch in einem ökonomischen Risiko begründet. Da jedoch die Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens das kurzfristige Ziel deutscher Kulturpolitik darstellte, konnten die Besatzer die Pariser Bühnenleiter schwerlich zur Aufführung deutscher Werke und damit zum Konkurs ihrer Theater zwingen. Obwohl das Theaterreferat über das Kontrollinstrument der Zensur in diesem Bereich gerade 1943/44 vermehrten Druck auf die Pariser Theaterdirektoren ausübte, war deren Bereitschaft, deutsche Stücke zu spielen, angesichts der veränderten Weltkriegslage noch mehr gesunken. Im besetzten Paris wurden insgesamt nur sieben deutsche Theaterstücke an Pariser Bühnen inszeniert. Nach den Vorstellungen des Theaterreferats sollte das Theater eine entscheidende Rolle bei der Errichtung einer deutschen „kulturellen Herrschaft" spielen. Mit welchen Stücken nun genau dem französischen Publikum die angeblich höherstehende deutsche Kultur vermittelt werden sollte, war nicht klar umrissen und stellte sich als ausgesprochen problematisch heraus. Bei der Auswahl der Theaterstücke orientierte sich das Theaterreferat nicht an den Wünschen des RMVP, sondern vor allem auch an den Vorstellungen der Pariser Theaterdirektoren.

Allein die Aufführung deutscher Werke bedeutete jedoch noch lange keinen Erfolg deutscher Kulturpropaganda. Nach den Vorstellungen der Besatzer sollten diese eine „spezifisch deutsche" Kultur vermitteln und gleichzeitig bei den französischen Zuschauern erfolgreich sein. Beides war aber nur schwer miteinander zu vereinbaren: Wenn eine Aufführung den Vorstellungen des Theaterreferats entsprach, kam sie beim Pariser Publikum nicht an. Veränderte die französische Inszenierung das Werk jedoch so sehr, daß es in den Augen des Theaterreferats kaum mehr dem ursprünglichen Stück ent-

sprach, so war es beim Publikum zumindest relativ erfolgreich. Die Inszenierungen von Hauptmanns „Rose Bernd" und Schillers „Don Carlos" waren keineswegs im Sinne des Theaterreferats. Das erstere in Schlesien spielende Stück erhielt auf der Bühne des Palais de Chaillot eine romantisierende, bajuwarisch anmutende Kulisse, in der sich Schauspieler mit tiroler Kleidung bewegten. Schillers „Don Carlos" ermangelte es nach Meinung des Theaterreferenten bei der Aufführung am Odéon an sogenannter revolutionärer Leidenschaft. Beide Stücke kamen jedoch beim Publikum relativ gut an. Die französischen Schauspieler in der Inszenierung von „Robinson soll nicht sterben" verkörperten dagegen nach Meinung des Referats typisch deutsche Werte wie Jugend, Frische und Anständigkeit. Die Inszenierung war ein offensichtlicher Mißerfolg beim französischen Publikum, was der Theaterreferent sogar selbst auf einen Mangel an Pfiffigkeit zurückführte. Die Aufführungen von „Rose Bernd" und „Don Carlos" bedeuteten nach diesen Vorstellungen typisch deutsche Dichtung, gesehen durch eine typisch französische Brille. Diese Sichtweise beruhte gemäß der seit den zwanziger Jahren die deutsche Romanistik prägenden Kulturkunde bzw. Frankreichkunde auf der Grundannahme, daß tatsächlich eine „rein deutsche" Kultur existierte, die das „deutsche Wesen" widerspiegelte, ebenso wie es demnach eine französische Kultur als Ausdruck einer „französischen Wesensart" gab. Auf welche Weise nun dem in seiner eigenen Kultur verhafteten französischen Publikum mit Hilfe von Theaterstücken die angeblich höherstehende deutsche Kultur und damit das „deutsche Wesen" vermittelt werden sollte, war dem Theaterreferat hier letztlich nicht klar.

Auch im Falle der deutschen Filme, die beim französischen Publikum nach den Berichten des Referats Film offensichtlich nicht gut ankamen, verwiesen die Funktionsträger immer wieder darauf, diese seien deswegen erfolglos, weil sie nicht der Mentalität der Franzosen entsprächen. Dagegen berichtete das Referat insbesondere in den letzten beiden Jahren der Besatzung immer wieder neidvoll von dem Erfolg italienischer Produktionen, die nach dessen Ansicht eher dem Geschmack des französischen Publikums entsprachen. Ausgerechnet einer der erfolgreicheren deutschen Filme in Frankreich – „Tanz mit dem Kaiser" - wurde nicht etwa in der Pariser Presse gelobt, weil er das sogenannte deutsche Wesen widerspiegelte. Vielmehr gefielen den Kritikern die österreich-ungarische Szenerie des Filmes und die angeblich typisch ungarisch tanzende Marika Rökk. Herausragende Erfolge vermochten im besetzten Frankreich allein die deutschen Farbfilme „Münchhausen" und „Die goldene Stadt" zu erzielen, was vor allem darin begründet lag, daß der Farbfilm für das französische Publikum ein Novum darstellte. Insbesondere „Münchhausen" traf mit seiner phantastischen Handlung auch inhaltlich den Geschmack der Zuschauer.

Wie schon in den dreißiger Jahren bestand das Gros der nach Frankreich exportierten deutschen Produktionen aus leichteren Unterhaltungsfilmen. Im Gegensatz zu den Gastspielen sollten hier nicht etwa nur die besten deut-

schen Filme nach Frankreich exportiert werden. Abgesehen davon, daß die Filmprüfstelle die Produktionen auf ihre politische Eignung für Frankreich hin prüfte, trafen die deutschen Verleihfirmen keine gezielte inhaltliche Auswahl, die sich an einer klar definierten Linie deutscher Kulturpropaganda orientierte. Gleichwohl existierte hier – wie auch im Bereich des Theaters – eine Art negative inhaltliche Auswahl: Das RMVP gab Empfehlungen über Kategorien von Filmen, die für den Export in bestimmte Länder nicht geeignet schienen. Propaganda Abteilung und Filmprüfstelle prüften in Frankreich, welche deutschen Filme aus politischen Gründen nicht zugelassen werden konnten. Die deutschen Dienststellen sowie das RMVP entschieden also von Fall zu Fall, welcher deutsche Film oder welches Theaterstück nicht für eine Kulturpropaganda in Frankreich geeignet war. Die positive Auswahl über die Kulturgüter, mit denen in Frankreich für die deutsche Kultur geworben werden sollte, folgte keinem fest umrissenen Plan.

In den Augen der Besatzer waren im Bereich des Filmes zunächst einmal nicht deren Inhalte, Umsätze oder die Reaktionen des Publikums wichtig, um die Erfolge deutscher Kulturpropaganda zu messen. Statt dessen werteten sie den möglichst großen Anteil deutscher Produktionen am Gesamtangebot von Filmen in Frankreich als ein Zeichen des vermeintlichen Erfolges der deutschen Filmexportpolitik. Die Umsätze, die mit diesen Filmen erzielt wurden, ließen jedoch im Verlaufe der Besatzung den Mißerfolg des Großteils der deutschen Filme in Frankreich immer offensichtlicher werden. Der Grund hierfür lag nicht darin, daß das Publikum allein aus politischen Gründen die deutschen Filme mied, sondern vor allem in der für das französische Publikum mangelhaften Qualität der deutschen Filme. Dieser Ansicht waren sowohl das Referat Film als auch die deutschen Verleihgesellschaften. Frankreich besaß trotz der Krise des französischen Films während der dreißiger Jahre eine hochentwickelte Filmindustrie. Das Publikum liebte die französischen Stars und bevorzugte die einheimischen Filme – auch wenn einige Stars deutscher Filme wie die Schwedin Zarah Leander, die gebürtige Ungarin Marika Rökk, Ilse Werner sowie Heinz Rühmann, Hans Albers, Willi Forst und Heinrich George in Frankreich allmählich bekannter wurden. Trotz der von deutscher Seite immer wieder betonten mangelnden Qualität deutscher Filme häuften sich vor allem seit 1942 Klagen über die schlechte Rezeption der Filme beim Publikum. Seit 1943 versuchte die ACE daher verstärkt, auf die Qualität der vertriebenen deutschen Filme zu achten und meinte, damit bereits bessere Erfolge zu erzielen.

Auch der propagandistische Filmeinsatz über deutsche Spielfilme, Kulturfilme und die Wochenschau kann grundsätzlich nicht als planmäßig bezeichnet werden. Dieser ist zwar im Kontext der gesamten deutschen Propaganda im besetzten Frankreich zu sehen, doch wurden gerade Filme mit besonderer Vorsicht eingesetzt – aus Angst vor negativen Reaktionen der Zuschauer in den Filmtheatern. Die Vermeidung von Demonstrationen und Unruhen war ein wesentlicher Grundsatz der deutschen Zensur. Die rein politische und

keineswegs künstlerische Zensur wandte diesen Grundsatz sowohl auf französische als auch auf deutsche Werke an. Die Propaganda Abteilung setzte vor allem propagandistische Spiel- und Kulturfilme erst allmählich im Verlaufe des Jahres 1941 ein. Dieser Einsatz folgte nicht etwa vom RMVP ausgegebenen Richtlinien, sondern ging zunächst auf die Initiative der Propaganda Abteilung zurück. Sie forderte beim RMVP einige Kulturfilme an, die für die angebliche Schönheit Deutschlands werben, jedoch nicht die sogenannte Erziehungsarbeit am deutschen Volke zeigen sollten. Erst allmählich entwikkelte sich hier der Einsatz propagandistischer Filme. Sowohl bei der Propaganda Abteilung als auch beim RMVP bestanden in diesem Fall keine klaren Vorstellungen über die Inhalte der angeforderten Kulturfilme. Grundsätzlich stellte die deutsche Filmindustrie Propagandafilme in erster Linie für den Einsatz im Inland und nicht speziell für Frankreich her. Die deutsche Filmpropaganda, die vor allem seit 1942 gemäß der Entwicklung der allgemeinen Besatzungspolitik betrieben wurde, entsprach den allgemeinen Themen der deutschen Propaganda in Frankreich: Es handelte sich um Filme, die vor allem anti-jüdische, anti-englische bzw. anti-amerikanische sowie anti-bolschewistische Propaganda transportierten oder aber die angebliche Stärke und Siegesgewißheit Deutschlands demonstrieren sollten. Kulturfilme über die französischen Kriegsgefangenen und Zwangsarbeiter in Deutschland beinhalteten eine Propaganda, die sich konkreter auf Frankreich bezog und der Entwicklung der allgemeinen Besatzungspolitik folgte.

Sowohl die Planungen zu den sogenannten Kriegsgefangenenfilmen als auch die Drehbuchentwürfe zu Filmen zum Arbeitseinsatz in Deutschland lassen diese Propaganda rückblickend als ausgesprochen naiv und plump erscheinen. Auf eine französische Initiative hin hatte von Kondratovicz als Leiter der Außenstelle der Deutschen Wochenschau in Paris allen Ernstes erwogen, in einer Sondervorstellung mit Kindern von französischen Kriegsgefangenen letztere auch bei der Arbeit in der freien Natur zu zeigen – mit bloßen Händen im Schnee. Angesichts dieser sogenannten Beruhigungspropaganda hatte Kommandeur Schmidtke herzzerreißend weinende Zuschauer befürchtet und daher die Vorstellungen verhindert. Hier zeigt sich grundsätzlich auch die Unbeholfenheit und Planlosigkeit der deutschen Aktivitäten im Bereich der Filmpropaganda in Frankreich.

Die gleich zu Beginn der Besatzung zunächst über die Deutsche Wochenschau und seit Mai 1942 über die deutsch-französische France-Actualités betriebene Filmpropaganda folgte den allgemeinen Themen der deutschen Propaganda sowie denen der Vichy-Regierung. Die Wochenschauen waren trotz massiver Maßnahmen zur Durchsetzung derselben beim Publikum wenig erfolgreich und riefen im Verlaufe der Besatzung immer wieder Proteste in den Filmtheatern hervor. Besonders nach der Kriegswende Ende 1942 verlor diese mit ihren vermeintlich positiven Berichten über den Krieg in Rußland, welche die deutsche Siegesgewißheit vermitteln sollten, immer mehr an Glaubwürdigkeit.

Der deutsche Einfluß auf französische Propagandafilme war von der Besatzungsmacht ursprünglich nicht geplant gewesen. Grundsätzlich sollte deutsche Propaganda – vor allem nach Ansicht von RMVP und Propaganda Abteilung – über deutsche Filme betrieben werden. Die Herstellung von Propagandafilmen wurde den französischen Produktionsfirmen auch nicht, wie bisher angenommen, aufgezwungen. Das Beispiel der Nova-Films unter Robert Muzard macht dies deutlich. Hier ging die Initiative von Muzard persönlich aus, der vor 1939 mehrere Jahre in Deutschland unter anderem auch bei der Ufa gearbeitet hatte und diese Initiative 1941 gemeinsam mit Abert, einem Mitarbeiter der Botschaft, ergriff. Beide bemängelten, die deutschen Dienststellen hätten diesen Bereich der Propaganda bisher vernachlässigt. In der Folge wurde auch hier – wie im Bereich der Gastspiele – der Kompetenzstreit der Dienststellen zum Motor der verfolgten Aktivitäten. Beide Dienststellen gaben französische Propagandafilme in Auftrag. Während die Botschaft sogar eine Mehrheitsbeteiligung an der Nova wünschte, um gleichsam eine eigene französische Firma zur Herstellung von Propagandafilmen zu besitzen, waren Greven und die Propaganda Abteilung jedoch strikt dagegen – Filmpropaganda sollte zentral vom RMVP aus gesteuert werden. Der bei der Botschaft mit Filmfragen befaßte Lohmann vertrat hier als ehemaliger Mitarbeiter der Propaganda Abteilung die gleiche Position wie seine ehemaligen Vorgesetzten und verhielt sich damit der Botschaft gegenüber illoyal. Muzard bestand jedoch auf seiner relativen Unabhängigkeit und die Botschaft erlangte keine Mehrheitsbeteiligung an der Nova. Die Streitigkeiten der Dienststellen hielten auch hier bis 1944 an. Wie im Bereich der Gastspiele übten die Kontrahenten teilweise gegenseitige Kritik. Insbesondere Lohmann kritisierte an Muzards Filmen, diese seinen zu deutsch, da er zu lange im nationalsozialistischen Deutschland gelebt habe; französische Propagandafilme sollten stattdessen die deutsche Propaganda in französische Mentalität gleichsam transponieren. Ursprünglich war also die Herstellung französischer Propagandafilme unter deutschem Einfluß keineswegs vom RMVP geplant gewesen. Erst als Goebbels persönlich im Frühjahr 1943 Muzards antifreimaurerischen Kulturfilm „Forces occultes" gesehen und gelobt hatte, wurde das RMVP auf diese Möglichkeit, deutsche Propaganda gleichsam unter französischem Deckmantel zu betreiben, aufmerksam. Goebbels gab bei Muzard eine inhaltlich leicht modifizierte europäische Fassung des Filmes in Auftrag. Diese sollte europaweit absichtlich in der französischen Originalfassung mit den Untertiteln der jeweiligen Landessprache verbreitet werden. Damit sollte suggeriert werden, daß es sich hier um einen rein französischen Propagandafilm handelte.

Eine Bereitschaft zu kultureller Zusammenarbeit war auf seiten der Besatzungsmacht grundsätzlich nicht vorhanden. Wohl aber spielte die Propagierung von Zusammenarbeit im Sinne einer deutsch-französischen Kollaboration innerhalb der Kulturpolitik eine Rolle. Die Rahmenprogramme zu den Gastspielen dienten dem Deutschen Institut und der Botschaft dazu, den

französischen Künstlern und Intellektuellen einen deutsch-französischen Kulturaustausch vorzugaukeln. In die gleiche Richtung zielten etwa die Hinweise auf die Bedeutung des französischen Kultureinflusses für die deutsche Kultur in der Werbung für die Gastspiele. So verwiesen Institut und Botschaft im Falle des Gastspieles des Schillertheaters im Februar 1941 mit Schillers „Kabale und Liebe" auf den Einfluß der Ideen Rousseaus hin. Bei der Aufführung von Hebbels „Gyges und sein Ring" im Frühjahr 1944 durch das Hamburger Schauspielhaus wurde betont, der Dichter sei ein großer Bewunderer der Stadt Paris gewesen und mit der Aufführung des Stückes in Paris werde gleichsam ein Traum Hebbels wahr. Vor allem Botschaft und Institut erhofften sich durch solche Hinweise eine bessere Rezeption der dargebotenen deutschen Kultur. Daß hier ein Grenzbereich deutscher Kulturpropaganda erreicht wurde, zeigt das Beispiel der Ausstellung der Werke Brekers im Mai 1942 in der Orangerie. Die Botschaft war darüber im Zweifel, ob es sich hier nicht doch eher um französische Kulturpropaganda gehandelt habe, da in der französischen Öffentlichkeit nicht die deutschen Werke des Bildhauers betont worden waren, sondern im Gegenteil der entscheidende Einfluß der französischen Schule sowie dessen Lehrmeister Maillol hervorgehoben wurde.

Die Begegnungen deutscher und französischer Künstler beispielsweise während der Gastspiele in Paris dienten ebenfalls dazu, die angebliche Gegenseitigkeit eines Kulturaustauschs zu propagieren. Hierbei wurden bekannte französische Künstler ebenso instrumentalisiert wie ihre deutschen Kollegen. So betonten die Berichte zu den Rahmenprogrammen der Gastspiele des Schillertheaters unter George immer wieder das gegenseitige Verstehen und die Begegnung der deutschen Künstler mit den französischen. Die Besatzer betrieben hier deutsche Kulturpropaganda unter dem Deckmantel eines angeblichen Kulturaustauschs. Den Aspekt der Begegnung zwischen deutschen und französischen Künstlern betonten die Besatzer auch im Falle der Reisen französischer Künstler in das nationalsozialistische Deutschland. Im März 1942 reiste eine Gruppe von französischen Filmschaffenden nach Deutschland und absolvierte dort ein Programm, das neben Besichtigungen der sogenannten kulturellen Errungenschaften des „neuen Deutschland" vorwiegend aus Abendessen, Empfängen und Begegnungen mit bekannten deutschen Künstlern und Funktionsträgern bestand. Das nationalsozialistische Deutschland propagierte damit vor der Weltöffentlichkeit sogenannte kulturelle Toleranz. Dies entsprach vor allem den Vorstellungen des Propagandaministers, der persönlich auf die Reisen französischer Künstler nach Deutschland drängte. Die zurückkehrenden Künstler vermittelten in Interviews ein positives Bild vom sogenannten neuen Deutschland.

Ein wirklich gegenseitiger Kulturaustausch war nicht vorgesehen. Während das französische Theater bis in die dreißiger Jahre hinein ein integraler Bestandteil der deutschen Spielpläne gewesen war und das deutsche Theater sogar entscheidend beeinflußt hatte, nahmen die Werke französischer Auto-

ren auf deutschen Bühnen im Verlaufe der dreißiger Jahre mehr und mehr ab und wurden nach Kriegsbeginn bis auf wenige Ausnahmen vom RMVP verboten. Mit dieser mangelnden Gegenseitigkeit begründeten die Pariser Theaterdirektoren ihre Weigerung, deutsche Werke aufzuführen. Propaganda Abteilung und Botschaft ergriffen immer wieder Initiativen, um das Verbot französischer Kultur in Deutschland zu lockern, was allein im Bereich der Musik allmählich gelang. Auch hatte das RMVP französische Filme für Deutschland weitgehend verboten; die Einfuhr französischer Produktionen war schon während der dreißiger Jahre eingeschränkt worden. Eine Ausnahme bildeten die Produktionen der Continental Films in Paris, die es zu amortisieren galt.

Goebbels bzw. Winklers Cautio-Treuhandgesellschaft mbH hatten Greven gleich zu Beginn der Besatzung mit der Gründung einer offiziell französischen Produktionsfirma in Paris beauftragt. Die Continental stellte mit deutschem Kapital französische Filme her und knüpfte damit an Strategien der deutschen Filmexportpolitik aus den dreißiger Jahren an. Eigene französische Filme der Ufa hatten gleichsam als Zugpferde vor allem auf dem belgischen und französischen Absatzmarkt den Absatz deutscher Filme gefördert. Besonders Frankreich stellte mit seiner hohen Anzahl an Filmtheatern und potentiellen Besucherzahlen bereits in den dreißiger Jahren einen wichtigen Absatzmarkt für den deutschen Film dar. Die Produktion französischer Filme bei der Ufa seit Mitte der dreißiger Jahre war Teil einer intensiven deutsch-französischen Filmkooperation, die sich seit Ende der zwanziger Jahre, vor allem aber während der dreißiger entwickelt hatte. Ursache war die Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm. Zur Lösung des Sprachproblems wurden in deutschen Filmstudios Mehrsprachenversionen gedreht und es entstanden vor allem etliche deutsch-französische Koproduktionen. Während deutsche Emigranten im französischen Film tätig waren, drehten etliche französische Schauspieler und Regisseure während der dreißiger Filme in Deutschland, insbesondere bei der Ufa in Babelsberg. In Berlin entstand gleichsam eine französische Kolonie und die Künstler knüpften Kontakte, die bis in die Zeit der Okkupation hineinwirkten. Die deutsch-französische Filmkooperation der dreißiger Jahre war ökonomisch begründet und ist auch im Kontext der Konkurrenz des amerikanischen Films in Europa zu sehen.

Denselben Zweck wie die französischen Produktionen der Ufa sollten nun während der Besatzungszeit die Continental-Filme erfüllen. Allerdings handelte es sich hier keineswegs um eine deutsch-französische Filmkooperation. Die Continental Films in Paris arbeitete als vorgeblich französische Firma unter vergleichsweise besseren Bedingungen als die übrigen Produktionsfirmen in Frankreich. Noch vor der Wiederaufnahme der französischen Filmproduktion 1941 hatte sich Greven die besten Filmstudios reserviert. Seine Arbeit wurde zudem flankiert durch Maßnahmen der Propaganda Abteilung. Greven verfolgte mit der Produktion möglichst qualitativ guter franzö-

sischer Filme – zu denen er die besten Regisseure und Schauspieler verpflichtete – auch die ganz persönlichen Interessen eines autonomen Geschäftsmannes und war auf sein Renommee als Produktionschef bedacht.

Obgleich die Continental-Filme eigentlich als Zugpferde innerhalb der deutschen Filmexportpolitik dienten änderte Goebbels im Frühjahr 1942 seine Position gegenüber Greven und den Produktionen der Continental. In seinen Augen waren die Continental-Filme qualitativ zu gut. Filme wie „La Symphonie phantastique" vermittelten einen zu starken französischen Nationalismus. Greven trug demnach als deutscher Funktionsträger in Paris zum Renommee des französischen Films bei, der in Goebbels Augen aber nicht zu einem noch stärkeren Konkurrenten werden durfte. Der Propagandaminister entschied deshalb, die Continental solle nunmehr möglichst kitschige und leichte französische Filme herstellen. Als Greven relativ eigenwillig auf seiner Position beharrte, befahl ihm Goebbels im Juli 1943, fortan vor allem deutsche Filme herzustellen. Der Grund hierfür lag auch darin, daß die deutsche Filmindustrie im Zuge des kriegsbedingten Mangels immer weniger Filme herstellte. Die deutsche Filmproduktion in Paris sollte die dortige Infrastruktur sowie die französischen Kräfte für die deutsche Filmwirtschaft ausnutzen. Langfristig sollten demnach sogar die besten französischen Schauspieler und Regisseure für den deutschen Film abgezogen werden. Durch eine konsequente Hinhaltetaktik verzögerte Greven jedoch die Produktion deutscher Filme, da er auch weiterhin die Produktion qualitativ möglichst hochwertiger französischer Filme bevorzugte. Goebbels und das RMVP setzten ihn um die Jahreswende 1943/44 mehr und mehr unter Druck. Inhaltlich waren die Vorgaben für die Produktion deutscher Filme jedoch zunächst nicht klar umrissen. Erst im nachhinein erhielt Greven die Anweisung, leichte deutsche Filme mit sogenanntem typisch französischem Geschmack herzustellen.

Im Zusammenhang mit den Continental-Filmen, die zur Amortisierung exportiert werden sollten, stellte sich auch generell die Frage nach einem französischen Filmexport. Eigentlich beinhaltete die Errichtung einer deutschen „kulturellen Hegemonie" eine Verhinderung französischen Kulturexports, der im Bereich des Theaters in bezug auf französische Auslandsgastspiele rigoros gehandhabt wurde. Die französischen Produzenten drängten jedoch aus ökonomischen Gründen auf einen französischen Filmexport. Nach langwierigen Verhandlungen zwischen Propaganda Abteilung und RMVP verabschiedete letzteres schließlich Richtlinien, die einen französischen Filmexport in begrenztem Maße möglich machten, allerdings allein über die bei der Continental hierzu bereits eingerichtete Filmexportstelle. Diese Richtlinien wurden jedoch nie verwirklicht und abgesehen von den Produktionen der Continental wurden fast keine französischen Filme ausgeführt. Trotzdem propagierte die Besatzungsmacht, dem französischen Film komme in einem zukünftigen „Europa neuer Ordnung" die Rolle eine Partners in der Konkurrenz mit dem amerikanischen Film zu. Auch hier sollte

der Eindruck einer gleichberechtigten kulturellen Zusammenarbeit vermittelt werden. Die rigorose Haltung von Goebbels gegenüber den seiner Ansicht nach qualitativ zu hochwertigen Produktionen der Continental zeigt jedoch, daß in seinen Augen der französische Film keineswegs als Partner des deutschen gedacht war; er sollte kein zu starker Konkurrent werden. Ebenso wie die allgemeine Besatzungspolitik die französische Regierung im Unklaren darüber ließ, welche Rolle Frankreich im „neuen Europa" zugedacht war, so war auch die Zukunft des französischen Filmes nicht eindeutig geklärt.

Die Kulturpropaganda stellte zwar einen wesentlichen Ausschnitt der deutschen Kulturpolitik im besetzten Paris dar, doch ist sie auch im Kontext der gesamten Spannbreite deutscher Kulturpolitik zu sehen. Insbesondere im Bereich des Filmes, in dem *art et industrie*, Kunst und Kommerz, eine besondere Verbindung eingehen, gestaltete sich diese Politik als Wechselspiel aus unterschiedlichen Interessen, deren Prioritäten nicht immer eindeutig festgelegt waren. Gleich zu Beginn der Besatzung ergriffen die deutschen Dienststellen ebenso wie die Regierung in Vichy Maßnahmen zur „Säuberung" des kulturellen Lebens. Diese betrafen Kulturschaffende, die jüdischer Abstammung waren oder für jüdische Künstler gehalten wurden, ebenso wie Freimaurer, Angehörige der Feindstaaten und politische Gegner. Letztere waren Kommunisten oder Künstler, die sich beispielsweise in der Vergangenheit negativ über das nationalsozialistische Deutschland geäußert hatten. Insbesondere die Arisierung wurde gemäß der nationalsozialistischen Rassenideologie rigoros verfolgt und verschärfte sich in Frankreich mit den Maßnahmen zur sogenannten Endlösung der Judenfrage im Verlaufe des Jahres 1942.

Während hier die Zensur im Bereich des Theaters streng vorging, zeigten sich zunächst im Bereich des Filmes Abstufungen. Im Sinne des Zieles der Aufrechterhaltung des kulturellen Lebens sollte vor allem zu Beginn der Besatzung der Filmmarkt zunächst noch genügend ältere französische Filme enthalten, um die Filmtheater zu versorgen. Da die französische Filmproduktion darniederlag und zu wenige synchronisierte deutsche Filme zur Verfügung standen, verbot die Besatzungsmacht nicht sofort sämtliche Filme mit jüdischen Darstellern. Oft mußten nur deren Namen aus dem Vorspann und von den Filmplakaten verschwinden oder einzelne Szenen herausgeschnitten werden. Im Zuge der sogenannten Marktbereinigung, welche die Filmprüfstelle im Verlaufe der Besatzung allein deswegen betrieb, um den Anteil deutscher Filme am französischen Filmangebot zu erhöhen, zog diese nach und nach ältere französische Filme vom Markt zurück. Schließlich verbot die Filmprüfstelle durch eine Verschärfung der Zensur auch solche Filme, an denen beispielsweise jüdische Techniker mitgewirkt hatten. Die Berichte des Referats Film zeigen, daß die Filmprüfstelle hierbei die rasseideologischen Motive vorschob, um über die Marktbereinigung die Ziele deutscher Kulturpropaganda zu verfolgen. Die „Säuberungsmaßnahmen" der deutschen Dienststellen flankierten hier die Vertriebspolitik der deutschen Verleihgesellschaften in Frankreich.

Mit der Arisierung ging zudem eine wirtschaftliche Inbesitznahme und Beherrschung der französischen Filmindustrie einher. Auf diese Weise konnte Greven als Reichsbeauftragter für das Filmwesen in den Niederlanden, Belgien und Frankreich mühelos und zu günstigen Konditionen über die SOGEC gerade in Frankreich einen umfangreichen Filmtheaterpark ankaufen. Die Propaganda Abteilung unterstütze durch die Maßnahmen der Arisierung Grevens rigorose Ankaufspolitik, die wiederum in erster Linie dem Absatz deutscher Filme diente. Die Einnahmen der Pariser Filmtheater in deutschem Besitz zeigten jedoch bald, daß gerade die deutschen Filme verglichen mit den französischen und den Continental-Filmen nur geringe Umsätze machten. Selbst diese streng verfolgte Politik der wirtschaftlichen Inbesitznahme bedingte also nicht unbedingt einen Erfolg deutscher Kulturpropaganda, nach der ein möglichst großes Publikum mit einer möglichst hohen Anzahl deutscher Filme erreicht werden sollte. Im Vordergrund dieser Ankaufspolitik standen zwar propagandistische Interessen, die aber durch die ökonomischen Interessen begrenzt wurden. Auch die Filmtheater der SOGEC mußten ein in wirtschaftlicher Hinsicht vertretbares Programm gestalten und durften deswegen nicht zu viele deutsche Filme spielen.

Ökonomische Interessen spielten auch innerhalb der Politik der deutschen Verleihgesellschaften in Frankreich eine Rolle. Grundsätzlich hatte die deutsche Filmexportpolitik abgesehen von deutscher Kulturpropaganda auch die Amortisierung der Filme zum Ziel. Nach vermehrten Klagen über die zu schlechte Qualität der in Frankreich vertriebenen deutschen Filme ermahnte die Filmprüfstelle die deutschen Verleihgesellschaften sogar zu mehr propagandistischer Verantwortung, indem sie stärker auf die Qualität der Filme achten sollten. Die Ziele deutscher Kulturpropaganda und nicht ökonomische Interessen sollten hier vorrangig sein. Andererseits traten die Interessen deutscher Kulturpropaganda in Frankreich im Bereich des Filmes vor allem 1943/44 ihrerseits mehr und mehr hinter den ökonomischen und propagandistischen Interessen der deutschen Filmwirtschaft zurück. Den aus Frankreich abgezogenen Rohfilm benötigte diese für die deutsche Filmproduktion, beispielsweise für die Herstellung der Deutschen Wochenschau. Allein die Propaganda Abteilung setzte sich als Dienststelle vor Ort noch vergeblich für die Aufrechterhaltung des französischen Filmbetriebs ein, für den immerhin auch Rohfilm notwendig war. Mit dem verstärkten Abzug von Rohfilm, Filmgeräten und Arbeitskräften aus Frankreich in den letzten beiden Jahren der Besatzung wurde auch die französische Filmindustrie gleichsam Teil der deutschen Kriegswirtschaft.

Die deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris ist im Kontext des Wechselspiels der verschiedenen Interessenlagen der Besatzungsmacht zu sehen, die sich gemäß der veränderten Weltkriegslage im Verlaufe der Besatzungszeit änderten. Die Kulturpolitik folgte in ihrer Entwicklung der sich verschärfenden deutschen Besatzungspolitik in Frankreich. Das kurzfristige Ziel der Aufrechterhaltung des französischen Kulturlebens trat in den Hintergrund.

Die kulturpolitischen Akteure in Berlin und Paris, verfolgten zwar zeitweise unterschiedliche Prioritäten, letztlich stand jedoch das Ziel der Errichtung einer sogenannten deutschen kulturellen Hegemonie im Vordergrund. Die Umsetzung der deutschen Kulturpolitik und insbesondere der Kulturpropaganda zeigt, daß diese zwar keinem deutlich umrissenen, inhaltlichen Plan folgte, die deutschen Dienststellen aber sehr wohl um die Gunst des französischen Publikums warben. Mit viel Mühe und Aufwand wurde in der französischen *ville lumière* deutsche Kulturpropaganda betrieben, allerdings relativ erfolglos. Die im besetzten Paris verfolgte Kulturpropaganda war somit keine „planmäßig werbende Vorstellung kultureller Güter"[2]. Gleichwohl erfolgte sie zum Zwecke der Machtexpansion des nationalsozialistischen Deutschland und auf seiten der Besatzungsmacht ließ sich keine wirkliche Bereitschaft zu kultureller Zusammenarbeit ausmachen.

Etwa eine Woche vor der Befreiung von Paris entsandte der Auslandsbeirat der deutschen Filmwirtschaft Günter Schwarz nach Frankreich, der sich in Paris um die Ausfuhr einer Lieferung von Rohfilm kümmern sollte. Dieser versuchte bei seiner Ankunft in der französischen Hauptstadt am 14. August 1944, die deutschen Dienststellen zu erreichen, mußte jedoch feststellen, daß die Deutsche Botschaft bereits die Stadt verlassen hatte. Auch bei der Propaganda Abteilung meldete sich niemand mehr. Schwarz erreichte nur noch Derichsweiler, den Leiter der Filmprüfstelle, der allerdings wenige Stunden später „zum Militär ging", wie Schwarz sich ausdrückte: „Dieser gab mir den Rat, Paris zu verlassen, da bald nicht mehr die Möglichkeit bestehen werde, aus Paris herauszukommen. Lediglich die Ufa-Paris arbeitete noch unberührt von der sonstigen allgemeinen Unruhe in Paris, an ihrer Spitze der Geschäftsführer Reinegger"[3]. Emil Reinegger, Schweizer Staatsbürger und seit März 1943 Leiter der ACE, der Pariser Verleihfiliale der Ufa, hatte sich entschlossen, die Geschäfte der Firma trotz der bevorstehenden Befreiung fortzuführen. Da die ACE bereits 1927 von der Ufa als französisches Unternehmen gegründet worden war, hoffte er, diese retten zu können. Alle belastenden Akten, so Schwarz, hatte Reinegger bereits vernichtet, die restlichen Unterlagen nahm Schwarz mit nach Deutschland und händigte sie der Ufa aus. Reinegger hatte sogar die französischen Mitarbeiter der ACE für einige Wochen im voraus bezahlt. Schwarz betonte, das Personal sei „auch tatsächlich nach Aufhören der Metro und aller sonstigen Verbindungen täglich pünktlich zu Fuß, per Fahrrad an der Arbeitsstelle erschienen"[4]. Dieser offenbar unermüdliche Einsatz Reineggers und seiner Mitarbeiter war angesichts der bevorstehenden Befreiung von Paris erstaunlich – und er war zudem vergeblich.

[2] DÜWELL, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik, S. 35.
[3] BA-KO, R109III/8, Protokoll Nr. 38/44 über die Sitzung des Auslandsbeirates der deutschen Filmwirtschaft am 25. 8. 1944, 4. 9. 1944; Anlage, Bericht über die Reise von Dr. Günter Schwarz nach Paris vom 14.–17. 8. 1944.
[4] Ibid.

Nach Ende des Krieges setzte die französische Regierung die staatliche Union générale cinématographique (UGC) zunächst als kommissarischen Treuhänder für die ehemals deutschen Filmfirmen in Frankreich ein. Die UGC sammelte zuerst sowohl das Aktenmaterial als auch die verbliebenen Filmkopien der Firmen der Propaganda Abteilung[5]. Die Continental-Filme gehörten nun in Deutschland zu den wenigen deutsch synchronisierten französischen Filmen und wurden von den Besatzungsbehörden in der französischen Zone verstärkt eingesetzt; hinzu kamen auch andere französische Produktionen aus der Zeit der Okkupation, die nun in deutschen Filmtheatern liefen. In der französischen Zone legten die Militärbehörden ihren Akzent insbesondere auf die Kulturpolitik im Sinne einer „Umerziehung" der deutschen Bevölkerung. Diese Politik bildete ein Kernelement der französischen Sicherheitspolitik gegenüber Deutschland. Sie erzielte im Bereich der Hochschul- und Universitätsgründungen anhaltende Erfolge und war auch in den Bereichen von Film, Theater, Literatur, der Presse und des Rundfunks sowie der Bildenden Künste sehr aktiv[6]. Die französischen Behörden förderten unter anderem die ersten Aufführungen französischer Theaterstücke. 1946 führte das Hessische Landestheater Darmstadt die „Antigone" von Jean Anouilh unter der Regie von Karl Heinz Stroux auf. Im November 1947 inszenierte Gustaf Gründgens in Düsseldorf Jean-Paul Sartes „Fliegen". Beide Werke waren im besetzten Paris uraufgeführt worden und ließen sich als sogenannte Résistance-Stücke interpretieren. Das deutsche Publikum sah nun während der Okkupation entstandene französische Filme und Theaterstücke – Kulturgüter, die bis 1944 noch Gegenstand einer deutschen Kulturpolitik gewesen waren, wurden nun Teil der französischen Kulturpolitik in Deutschland.

Im Frühjahr 1947 entstand in der französisch besetzten Zone ein Streit um die Auswertungsrechte der Continental-Filme[7]. Wem gehörten die Rechte an diesen „französischen" Filmen, die im besetzten Paris mit deutschem Kapital sowie französischen Schauspielern und Regisseuren hergestellt worden waren? Die UGC, die die internationalen Auswertungsrechte für sich beanspruchte, prozessierte in der Folge gerichtlich gegen die Ufa-Film GmbH in Liquidation (Ufi i.L.), die ihrerseits auf den Rechten an den Filmen bestand. Diese Frage bildete den Hauptstreitpunkt in einem langwierigen Prozeß um die ehemaligen Vermögenswerte der Continental und der ACE[8]. Ausgerech-

[5] R109I/1264, Allgemeine Übersicht über die Auslandsgeschäfte vor und nach 1945, Baden-Baden, 13. 6. 1952.

[6] Siehe allg. Franz KNIPPING, Jacques lE RIDER, Karl J. MAYER (Hg.), Frankreichs Kulturpolitik in Deutschland 1945–1950, Tübingen 1987.

[7] BA-KO, R109I/2158, Aktennotiz, Continental-Film Paris, Düsseldorf, 8. 4. 1952; Film-Union AG, Baden-Baden, an Section Cinéma, Direction Information, Abschrift, Baden-Baden, 7. 6. 1947; allg. zum Filmverleih in der französischen Zone siehe bei Johannes HAUSER, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik, Pfaffenweiler 1989, S. 487–492.

[8] Allein in Deutschland dauerte die Entflechtung der von den Nationalsozialisten in

net Greven trat hier Anfang der fünfziger Jahre immer wieder als Sachverständiger auf, der für die Ufi i.L. Memoranden über die angeblich wahren Besitzverhältnisse des Continental-Vermögens verfaßte. Auch kontaktierte er ehemalige Mitarbeiter und Rechtsanwälte der Continental, die nun zum Teil für die UGC arbeiteten[9]. Im August 1950 behauptete Greven sogar, in einer ausführlichen Stellungnahme zum Gegenstand des Prozesses, der Continental komme das Verdienst zu, „den französischen Film während des Krieges in ganz Europa neu eingeführt und damit wirtschaftliche und kulturelle Vorteile für Frankreich geschaffen"[10] zu haben. Dies lasse sich nicht in Zahlen ausdrücken. Greven war also der Ansicht, er habe mit seiner Tätigkeit während der deutschen Besatzung zum europäischen Renommee des französischen Films beigetragen. Nach diesem Selbstverständnis hätte Greven, der eigentlich als Produktionschef der Continental vornehmlich seine persönlichen Interessen verfolgt hatte, als deutscher Funktionsträger während der Okkupation französische Kulturpropaganda betrieben. Abgesehen davon, daß Grevens Argumentation eine nachträgliche Rechtfertigung seiner Arbeit während des Krieges beinhaltet, wird hier angesichts der Position der UGC, welche die Rechte der französischen Continental-Filme für sich beanspruchte, einmal mehr die Widersprüchlichkeit der im besetzten Paris verfolgten deutschen Kulturpolitik deutlich.

der Filmindustrie geschaffenen Staatskonzerne bis Mitte der fünfziger Jahre. Auch Max Winkler, ehemaliger Chef der Cautio, gehörte hier zu den Ratgebern. Zur sogenannten Entflechtung der Filmwirtschaft siehe den Überblick bei KREIMEIER, Die Ufa-Story, S. 429–451, zu Winkler S. 445.

[9] R109I/2156, siehe beispielsweise Greven, Betr.: Prozeß in Frankreich, Düsseldorf, 1. 8. 1950; Greven, Betr.: Prozeß S.A. Union Générale, ohne Ort, 23. 4. 1951; Rechtsanwalt Gert Bollack, Prozeß S.A. Union Générale, Berlin-Charlottenburg, 23. 4. 1951; Vermerk für die Ufi i.L., Betr.: Continental Films Paris, Düsseldorf, 14. 3. 1961.

[10] R109I/2156, Greven, Betr.: Prozeß in Frankreich, Düsseldorf, 1. 8. 1950.

Abkürzungen

AA	Auswärtiges Amt
ABBSM	Archiv-Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels München
ACE	Alliance Cinémathographique Européenne
ADAP	Akten zur deutschen auswärtigen Politik
ADTP	Association des directeurs de théâtres de Paris
AN	Archives nationales, Paris
AO	Auslandsorganisation der NSDAP
BAB	Bundesarchiv Berlin
BA-FA	Bundesarchiv Filmarchiv, Berlin
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
BA-KO	Bundesarchiv Koblenz
BA-MA	Bundesarchiv Militärarchiv Freiburg
BDC	Berlin Document Center
BDIC	Bibliothèque internationale contemporaine, Paris
BIFI	Bibliothèque du film, Paris
BN-BA	Bibliothèque nationale, Bibliothèque de l'Arsenal
CIP	Carte d'identité professionelle
CCCR	Centrale catholique du cinéma et de la radio
CCDR	Commission consultative des dommages et des réparations
CCFC	Commission de contrôle des films cinématographiques
CDJC	Centre de documentation juive contemporaine
COES	Comité d'organisation des entreprises de spectacles
COIC	Comité d'organisation de l'industrie cinématographique
CRIE	Comité régional interprofessionnel d'épuration
DAAD	Deutscher Akademischer Austauschdienst
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DBP	Deutsche Botschaft Paris
DFMH	Deutsch-Französische Monatshefte
DGTO	Délégation générale du gouvernement français dans les territoires occupés
DIP	Deutsches Institut Paris
DKD	Deutscher Kulturdienst, Kulturnachrichten des DNB
DNB	Deutsches Nachrichten Büro
DW	Deutsche Wochenschau GmbH
DWI	Deutsche Wissenschaftliche Institute
FFI	Forces françaises de l'intérieur
FDI	Forum des images
GFFA	Gaumont-Franco-Film-Aubert
Gr.Kult.Th.	Gruppe Kultur, Theaterreferat

J.O.	Journal Officiel
KdF	Kraft durch Freude
Kult Pol	Kulturpolitische Abteilung des AA
MBF	Militärbefehlshaber in Frankreich
OKW/Wpr	Oberkommando der Wehrmacht, Abteilung Wehrmachtspropaganda
PA-AA	Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes
Prop.Abt.	Propaganda Abteilung Frankreich
Prop.St.	Propaganda Staffel Paris
RFK	Reichsfilmkammer
RKK	Reichskulturkammer
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RNP	Rassemblement national populaire
PPF	Parti populaire français
RSHA	Reichssicherheitshauptamt
RWEV	Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung
SACD	Société des auteurs et compositeurs d'art dramatique
SD	Sicherheitsdienst
Sipo	Sicherheitspolizei
SOGEC	Société de gestion et d'exploitation du cinéma
STO	Service du travail obligatoire
Ufa	Universum Film AG
Ufi	Ufa-Film GmbH
UGC	Union générale cinémathographique
ZStPo	Zentrales Staatsarchiv Potsdam
ZO	Zone occupée
ZNO	Zone non occupée

Quellen und Literatur

1. Ungedruckte Quellen

Archiv-Bibliothek des Bayerischen Staatsschauspiels München (ABBSM):
Programmhefte zum Gastspiel des Münchner Staatsschauspiels in Paris mit Johann Wolfgang von Goethes „Iphigenie in Delphi" u. zur französischen Inszenierung des Stückes an der Comédie-Française.

Archives nationales, Paris (AN):
AJ40 Der Militärbefehlshaber in Frankreich (MBF)
F21 Beaux-Arts, Spectacles et musique, Théâtres et spectacles
F37 Commissions financières
F41 Information
F42 Cinéma
F60 Secrétariat général du gouvernement et services du premier ministre
3 W Haute Cour de Justice
411 AP Papiers Fernand de Brinon

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BayHStA):
MK 40993 Bayerisches Staatsschauspiel (Gastspiel in Paris)

Bundesarchiv Berlin (BAB):
Personalakten, RKK (ehemals, Berlin Document Center)
R4902 Deutsches Auslandswissenschaftliches Institut
62 DAF3 Deutsche Arbeitsfront, Presseausschnittssammlung
R55 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
50.01 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (ehemals ZStPo)
R56I Reichskulturkammer
R58 Reichssicherheitshauptamt

Bundesarchiv Filmarchiv, Berlin (BA-FA):
Zeitgenössisches Pressematerial zu Filmen

Bundesarchiv Koblenz (BA-KO):
R109I Universum Film AG, Ufa-Film GmbH
R 109II Reichsfilmintendanz
R 109III Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft

BA-MA Bundesarchiv Militärarchiv Freiburg:
RW35 Der Militärbefehlshaber in Frankreich, Propaganda Abteilung Frankreich
RW4 OKW/Wehrmachtsführungsstab

Bibliothèque du film, Paris (BIFI):
Presseausschnittssammlung

Bibliothèque internationale contemporaine, Nanterre (BDIC):
Zeitschrift Deutschland-Frankreich
Deutsch-französische Monatshefte
Commission consultative des dommages et des réparations (CCDR), L'Emprise allemande sur la pensée française, monographies, spectacles, cinéma, Paris 1947.

Bibliothèque nationale, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris (BN-BA):
Presseausschnittssammlung zu Pariser Theateraufführungen
Nachlaß Christian Casadesus

Centre de documentation juive contemporaine, Paris (CDJC):
LXXI 30 – 124 („Dossier Abetz")
IV 12, LXXV-252
Zeitschrift Le Film

Forum des images, Paris (FDI):
VDP3391 Au Bonheur des dames (1943), André Cayatte; VDP847 Donne moi tes yeux (1943), Sacha Guitry; VDP848 La Duchesse de Langeais (1941), Jacques de Baroncelli; VDP521 Les Enfants du paradies (1945, 1944 gedreht), Marcel Carné; VDP849 Falbalas (1944), Jacques Becker; VDP1051 Goupi mains rouges (1943), Jacques Becker; VDP841 L'Honorable Catherine (1942), Marcel L'Herbier; VDP2057 La Nuit fantastique (1941), Marcel L'Herbier; VDP4757 Madame sans gêne (1942), Roger Richebé; VDP473 Monsieur la souris (1942), Georges Lacombe; VDP1055 Nous les gosses, (1941), Louis Daquin; VDP275 Romance de Paris (1941), Jean Boyer; VDP552 La Vie de bohème (1942), Marcel L'Herbier; VDP 4381 Vie nouvelle à Paris (Neues Leben in Paris), F. Kramp, 1942; VDP4194, 4196, 4198, 4200, 4202: Actualités Allemandes 1940–1944; VDP2701, 4634, 4636: France-Actualités 1942; VDP2985 Actualités Gaumont 1940; VDP3652, 3654 Eclair Journal 1940.

Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (PA-AA):
Deutsche Botschaft Paris
Pol II Richtlinien
Kulturpolitische Abteilung

2. Interviews mit Zeitzeugen:

Guy de Carmoy (Leiter des Service du cinéma der Regierung in Vichy), 1. 7. 1992, Fontainebleau.
Christian Casadesus (ehemaliger Leiter der Schauspieltruppe Compagnie du regain), 20. 4. 1992, Paris.
Alain Cuny (Schauspieler), 30. 4. 1992, Paris.
Colette Brossart und Ehemann Robert Dhéry (Schauspieler), 26. 4. 1992, Paris.
Jean Davy (Schauspieler), 24. 6. 1992, Paris.
Pierre Divoire (Schauspieler), 28. 4. 1992, Paris.

3. Gedruckte Quellen, Zeitgenössische Veröffentlichungen

Akten zur deutschen auswärtigen Politik (ADAP):
Der Reichsaußenminister (Ribbentrop) an den Chef des Oberkommandos der Wehrmacht (Keitel), Schreiben vom 3. August 1940, abgedruckt in: ADAP, Serie D, Bd. X, Dok. 282, S. 333 f.
Führerentscheid vom 20. November 1940, abgedruckt in: ADAP, Serie D, Bd. XI,2, Dok. 368, S. 535.

Telegramm vom 1. April 1942, Gesandter I. Klasse von Rintelen an das Auswärtige Amt, Botschafter Abetz persönlich, abgedruckt in: ADAP, Serie E, Bd. II, Göttingen 1972, Dok. 102, S. 178–180.
BLOND, Georges, Französischer Theater- und Filmbericht, in DFMH, Nr. 3–4–5 1943, S. 106–109.
–, Die Pariser Filmsaison, in: DFMH, Nr. 6–7–8, 1943, S. 176.
BECKER, Carl Heinrich, Kulturpolitische Aufgaben des Reiches, Leipzig 1919.
Die Berliner Staatsoper in Paris, in: DFMH, Nr. 5–6, 1941, S. 192f.
BOELCKE, Willi A. (Hg.), Kriegspropaganda 1939–1941, Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966.
–, (Hg.), Wollt Ihr den totalen Krieg? Die geheimen Goebbels-Konferenzen, 1939–1943, Stuttgart 1967.
FRAENGER, Wilhelm, Schiller à la Comédie Française, in: DFMH, Nr. 1–2, 1941, S. 58f.
FRÖHLICH, Elke (Hg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente, hg. im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, 4 Bde., Bd. 4: 1. 1. 1940–8. 7. 1941, München, New York 1987.
GEORGE, Heinrich, Visite à Paris, in: DFMH, Nr. 3–4, 1941, S. 107f.
HAUPTMANN, Gerhart, Rose Bernd, Schauspiel, Berlin 1996.
HITLER, Adolf, Mein Kampf, München 1940 (Orig. Bd. 1, 1925 u. Bd. 2, 1927).
JÄCKISCH, C.F., Le cinéma allemand et la collaboration européenne, in: DFMH, Nr. 5, 1942, S. 162.
JÜNGER, Ernst, Strahlungen, Tübingen ²1949 (JÜNGER, Ernst, Journal, Paris 1965).
KRAMER, Gottfried, L'Institut Allemand à Paris, in: DFMH, Nr. 9–10, 1940, S. 299f.
LAUBREAUX, Alain, Le théâtre allemand à Paris, in: Deutschland-Frankreich, Nr. 7, 1944, S. 96–98.
LOCHNER, Louis P. (Hg.), Goebbels Tagebücher, 1942–1943, Zürich 1948.
PLOQUIN, Raoul, Der französische Film im neuen Europa, in: DFMH, Nr. 5, 1942, S. 148.
REBATET, Lucien, Les Tribus du cinéma et du théâtre, Paris 1941.
REUTH, Ralf Georg (Hg.), Joseph Goebbels Tagebücher 1924–1945, 5 Bde., Bd. 3: 1935–1939, Bd. 4: 1940–1942, Bd. 5: 1943–1945, München, Zürich 1992.
GRIMM, Friedrich, Hitler et la France, Paris 1938.
RIEZLER, Kurt, Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart, Stuttgart, Berlin 1914.
SIEBURG, Friedrich, Gott in Frankreich?, Frankfurt am Main 1929 (SIEBURG, Friedrich, „Dieu-est-il français?", Paris 1930).
VERCORS, Le Silence de la mer, Paris ²1945.

4. Erinnerungen

ABETZ, Otto, Das offene Problem. Ein Rückblick auf zwei Jahrzehnte deutscher Frankreichpolitik, Köln 1951.
ARLETTY, La Défense, Paris 1971.
Aimez-vous Babelsberg? Marcel Carné im Gespräch mit Gerhard Midding und Robert Müller, in: BELACH, JACOBSEN, Babelsberg, S. 223–228.
BARGATZKY, Walter, Hotel Majestic. Ein Deutscher im besetzten Frankreich, Freiburg 1987.
BEAUVOIR, Simone de, La Force de l'âge, Paris 1960.
BREKER, Arno, Paris, Hitler et moi, Paris 1970 (BREKER, Arno, Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Preußisch-Oldendorf 1972).
CARNÉ, Marcel, La Vie à belles dents, Paris ²1979.
COCTEAU, Jean, Journal 1942–1945, bearb. von Jean Touzot, Paris 1989.

EPTING, Karl, Generation der Mitte, Bonn 1953.
–, Aus dem Cherche-Midi. Pariser Aufzeichnungen 1947–1949, Bonn 1953.
EPTING-KULLMANN, Alice, Pariser Begegnungen, Hänner über Säckingen 1972.
FEUILLÈRE, Edwige, Les Feux de la mémoire, Paris 1977.
FRESNAY, Pierre, Par Fresnay et Possot, Paris 1975.
GRIMM, Friedrich, Mit offenem Visier. Aus den Lebenserinnerungen eines deutschen Rechtsanwaltes, Leoni/Starnberger See 1961.
–, Frankreich-Berichte. 1934 bis 1944, hg. vom Kreise seiner Freunde, Bodman/Bodensee 1972.
GUÉHENNO, Jean, Journal des années noires (1940–1944), Paris ²1947.
GUITRY, Sacha, Quatre Ans d'occupations, Paris 1947.
HELLER, Gerhard, Un Allemand à Paris 1940–1944, Paris 1981 (HELLER, Gerhard, In einem besetzten Land. NS-Kulturpolitik in Frankreich, Erinnerungen 1940–1944, Hamburg 1982).
L'HERBIER, Marcel, La Tête qui tourne, Paris 1979.
–, Adrienne Lecouvreur, in: BELACH, JACOBSEN, Babelsberg, S. 229–232.
MARAIS, Jean, Histoires de ma vie, Paris 1975.
RAHN, Rudolf, Ruheloses Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Düsseldorf 1949.
SARTRE, Jean-Paul, Situations, Paris 1949.
SIGNORET, Simone, La Nostalgie n'est ce qu'elle est, Paris 1976.
SPEER, Albert, Erinnerungen, Frankfurt am Main, Berlin 1969 (SPEER, Albert, Au Cœur du IIIe Reich, Paris 1971).
VERCORS, La Bataille du silence, Paris ²1992.

5. Sekundärliteratur

ABELEIN, Manfred, Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1968.
Actes du Colloque de Reims, La littérature française sous l'Occupation, Reims 1989.
ADDED, Serge, Le Théâtre dans les années Vichy 1940–1944, Paris 1992.
–, L'Euphorie théâtrale dans Paris occupé, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 315–350.
AHREN, Yizhak, HORNSHOJ-MOLLER, Stig, MELCHERS, Christoph B., „Der Ewige Jude", Aachen 1990.
ALBRECHT, Gerd, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969.
AMOUROUX, Henri, La grande Histoire des Français sous l'occupation, 1939–1945, Bd. 1-8, Paris 1976.
–, La Vie des Français sous l'occupation, Paris 1979.
ARMES, Roy, French Cinema, London 1985.
–, Kino der Widersprüche: Französische Filmarbeit unter der Besatzung, in: HIRSCHFELD, MARSH, Kollaboration, S. 161–177.
ARON, Robert, Histoire de l'épuration, Bd. 2, Le Monde de la presse, des arts, des lettres, 1944–1953, Paris 1975.
ASSOULINE, Pierre, L'Épuration des intellectuels, Brüssel 1985.
AZÉMA, Jean-Pierre, La Collaboration, Paris 1975.
–, De Munich à la Libération, 1938–1944, Paris 1979.
–, BÉDARIDA, François (Hg.), Vichy et les Français, Paris 1992.
–, BÉDARIDA, François (Hg.), La France des années noires. 2 Bde. Paris 1993.
–, Wieviorka, Olivier, Vichy 1940–1944, Paris 1997.

BAECQUE, Antoine de, TOUBIANA, Serge, François Truffaut. Biographie, hg. von Robert FISCHER, Köln 1999 (BAECQUE, Antoine de, TOUBIANA, Serge, François Truffaut, Paris 1996).
BARBIAN, Jan-Pieter, Literaturpolitik im „Dritten Reich", München ²1995.
BARDÈCHE, Maurice, Brasillach, Robert, Histoire du cinema, Bd. 2, Paris 1954.
BARUCH, Marc Olivier, Servir l'État français. L'administration en France de 1940 à 1944, Paris 1997.
BAZIN, André, Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance, Paris 1975.
–, Jean Renoir, München, Wien 1977.
BECKER, Wolfgang, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda, Berlin 1973.
BENZ, Wolfgang, TEN CATE, Johannes Houwink, OTTO, Gerhard (Hg.), Anpassung – Kollaboration – Widerstand. Kollektive Reaktionen auf die Besatzungsmacht, Berlin 1996.
–, OTTO, Gerhard, WEISMANN, Anabella (Hg.), Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation, Berlin 1998.
BELACH, Helga, JACOBSEN, Wolfgang (Redaktion), Babelsberg. Ein Filmstudio 1912–1992, Berlin 1992.
BERG-GANSCHOW, Uta, Deutsch. Englisch. Französisch, in: BELACH, JACOBSEN, Babelsberg, S. 169–174.
BERTIN, Célia, Femmes sous l'Occupation, Paris 1994.
BERTIN-MAGHIT, Le Cinéma français sous Vichy, 2 Bde., Paris 1980.
–, Le Cinéma sous l'Occupation, Paris 1989.
BERTRAND DORLÉAC, Laurence, L'Art de la défaite, Paris 1993.
BETZ, Albrecht, Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller im Frankreich der 30er Jahre, München 1986.
–, Die „geistige Führung in Europa" erringen? Selbstinszenierungen des Dritten Reiches im Paris der Okkupation, in: MARTENS, VAÏSSE, Frankreich und Deutschland im Krieg, S. 649–657.
BEYER, Friedemann, Die Ufa-Stars im Dritten Reich, München 1991.
BEYLIE, Claude, Das Bild des Deutschen im französischen Kino, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 23–34 (BEYLIE, Claude, Le stéréotype de l'Allemand dans le cinéma français de la Grande Illusion au Franciscain de Bourges, in: MANFRASS, Paris-Bonn, S. 105–116).
BLOCH, Charles, Das Dritte Reich und die Welt. Die deutsche Außenpolitik 1933–1945, Paderborn u. a. 1992 (BLOCH, Charles, Le IIIe Reich et le monde, Paris 1986).
BLOCH-LAINÉ, François, GRUSON, Claude, Hauts Fonctionnaires sous l'Occupation, Paris 1996.
BLUM, Lothar, Das Tagebuch zum Dritten Reich. Zeugnisse der Inneren Emigration, Bonn 1991.
BOCK, Hans Manfred, Tradition und Topik des populären Frankreich-Klischees in Deutschland von 1925–1955, in: Francia 14 (1986) S. 475–508.
–, MEYER-KALKUS, Reinhart, TREBITSCH, Michel (Hg.), Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930, 2 Bde, Paris 1993.
–, Zwischen Locarno und Vichy, Die deutsch-französischen Kulturbeziehungen der dreißiger Jahre als Forschungsfeld, in: DERS., MEYER-KALKUS, TREBITSCH, Bd. 1, S. 25–61.
–, Berlin-Paris, Metropolitaner Kulturaustausch in der späten Weimarer Republik, in: Dokumente (August 1996) S. 312–318.
BOCK, Hans-Michael, JACOBSEN, Wolfgang, SCHÖNING, Jörg (Hg.), Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939, München 1996.
BOAL, David, Journaux intimes sous l'occupation, Paris 1993.

BÖHMER, Ursula, Jean Cocteau et l'affaire Breker, in: DROST u. a., Paris, S. 122–133.
BOTT, Gerhard, Deutsche Frankreichkunde 1900–1933. 2 Bde. Rheinfelden 1982.
BRACHER, Karl Dietrich, FUNKE, Manfred, JACOBSEN, Hans Adolf (Hg.), Deutschland 1933–1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft, Düsseldorf 1992.
–, Die deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsozialismus, Köln ^{7}1993.
BRENNER, Hildegard, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.
BRUN, Gérard, Technocrates et technocratie en France, 1918–1945, Paris 1985.
BURRIN, Philippe, Vichy et les expériences étrangères: esquisse de comparaison, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 649–661.
–, La France à l'heure allemande, Paris 1995.
–, Vichy, in: NORA, Les Lieux, Bd. 2, S. 2467–2487.

CAPDEVILA, Luc, La „collaboration sentimentale": antipatriotisme ou sexualité hors normes? in: ROUQUET, VOLDMAN, Identités féminines, S. 67–82.
CHÂTEAU, René, Le Cinéma français sous l'Occupation 1940–1944, Paris 1996.
CHIMÈNES, Myriam (Hg.), La Vie musicale sous Vichy, Brüssel 2001.
CHIRAT, Raymond, Le Cinéma français des années 30, Paris 1983.
–, Le Cinéma français des années de guerre, Paris 1983.
CHRISTADLER, Marieluise (Hg.), Deutschland – Frankreich. Alte Klischees – Neue Bilder, Duisburg ^{2}1981.
CLAUS, Horst, JÄCKEL, Anne, UFA, Frankreich und Versionen. Das Beispiel „Der Kongreß tanzt", in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 141–154.
CLOET, Robert, Les directives de Goebbels, in: RHDGM 64 (Octobre 1966), S. 1–6.
COINTET-LABROUSSE, Michèle, Vichy et le fascisme. Les hommes, les structures, les pouvoirs, Brüssel 1987.
COMBE, Sonia, Archives Interdites, Paris 1994.
COTTA, Michèle, La Collaboration 1940–1944, Paris ^{2}1965.
COURTADE, Francis, CADARS, Pierre, Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975 (COURTADE, Francis, CADARS, Pierre, L'Histoire du cinéma nazi, Paris 1972).
–, Les Malédictions du cinéma français, Paris 1978.
–, Die Continental, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 195–210.
–, Deutscher Expressionismus und französisches Kino, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 93–106.
–, Die deutsch-französischen Koproduktionen, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 159–172.

DANIEL, Joseph, Guerre et cinéma, Paris 1972.
DARMON, Pierre, Le Monde du cinéma sous l'occupation, Paris 1997.
DE JOMARON, Jacqueline (Hg.), Le Théâtre en France, Bd. 2, De la Révolution à nos jours, Paris 1989.
DE VRIES, Willem, Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45, Köln 1998.
DEFRASNE, Jean, Histoire de la Collaboration, Paris 1982.
–, L'Occupation allemande en France, Paris 1985.
DELACOR, Regina M., Attentate und Repressionen. Ausgewählte Dokumente zur zyklischen Eskalation des NS-Terrors im besetzten Frankreich 1941/42, Stuttgart 2000.
DÖSCHER, Hans-Jürgen, Das Auswärtige Amt im Dritten Reich. Diplomatie im Schatten der Endlösung, Berlin 1987.
DOSS, Kurt, Das deutsche Auswärtige Amt im Übergang vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, Düsseldorf 1977.
DOUZOU, Laurent, FRANK, Robert, PESCHANSKI, Denis, VEILLON, Dominique (Hg.),

La Résistance et les Français: Villes, centres et logiques de décision. Actes du colloque international, Cachan, 16–18 novembre 1995, CNRS u. IHTP, Paris 1995.
DREWNIAK, Boguslaw, Das Theater im NS-Staat, Düsseldorf 1983.
–, Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.
DROST, Wolfgang u. a. (Hg.), Paris sous l'occupation. Paris unter deutscher Besatzung, Heidelberg 1995.
DUNAN, Elisabeth, La Propaganda Abteilung de France: tâches et organisation, in: RHDGM 4 (1951) S. 19–32.
DUNEAU, Alain, Giraudoux sous l'occupation: L'écrivain, son double, son refus, in: Actes du Colloque de Reims, S. 61–73.
DURAND, Yves, La France dans la 2e guerre mondiale. 1939–1945, Paris 1989.
DUROSELLE, Jean-Baptiste, Politique étrangère de la France. La Décadence 1932–1939, Paris 1981.
–, Politique étrangère de la France. L'abîme 1939–1944, Paris ²1986.
DÜWELL, Kurt, Deutschlands auswärtige Kulturpolitik 1918–1932. Grundlinien und Dokumente, Köln, Wien 1976.
–, LINK, Werner (Hg.), Deutsche Auswärtige Kulturpolitik seit 1871, Köln,Wien 1981.
–, Die Gründung der kulturpolitischen Abteilung im Auswärtigen Amt 1919/20 als Neuansatz, in: DÜWELL, LINK, Deutsche Auswärtige Kulturpolitik, S. 46–71.

EHRLICH, Evelyn, Cinema of Paradox. French Filmmaking Under the German Occupation, New York 1985.
ELSAESSER, Thomas, Chacun au Monde a deux patries. Robert Siodmak und das Paris der 30er Jahre, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 81–110.
–, Die Inszenierung der Objekte, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 173–184.
ENGELHARDT, Doris, Ferdinand Bruckner als Kritiker seiner Zeit. Standortsuche eines Autors, Aachen 1984.
Ernst Jünger, L'Œil de bœuf 5/6 (Dezember 1994), Sonderheft.
Europa unterm Hakenkreuz. Die Okkupationspolitik des deutschen Faschismus (1938–1945), Bd. 3, Die faschistische Okkupationspolitik in Frankreich (1940–1944), Dokumentenauswahl und Einleitung von Ludwig NESTLER, Berlin 1990.
Europa unterm Hakenkreuz. Die Okkupationspolitik des deutschen Faschismus (1938–1945). Ergänzungsband 1. Okkupation und Kollaboration (1938–1945), hg. vom Bundesarchiv, zusammengestellt und eingeleitet von Werner RÖHR, Berlin, Heidelberg 1994.
Europa unterm Hakenkreuz. Die Okkupationspolitik des deutschen Faschismus (1938–1945). Ergänzungsband 2. Analysen, Quellen, Register, zusammengestellt und eingeleitet von Werner RÖHR, Heidelberg 1996.

FAURE, Christian, Le Projet culturel de Vichy. Folklore et Révolution nationale, 1940–1944, Lyon 1989.
FERRO, Marc (Hg.), Film et Histoire, Paris 1984.
–, Pétain, Paris 1987.
FEST, Joachim C., Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft, München ¹⁰¹1993.
Filmmuseum Potsdam (Hg.), Leni Riefenstahl, Berlin 1999. (Ausstellungskatalog)
FLEISCHER, Hagen, Nationalsozialistische Besatzungspolitik im Vergleich: Versuch einer Synopse, in: BENZ, TEN CATE, OTTO, Anpassung, S. 257–302.
FLONNEAU, Jean-Marie, L'évolution de l'opinion publique de 1940 à 1944, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 506–521.
FLÜGGE, Manfred, Friedrich Sieburg, Frankreichbild und Frankreichpolitik 1933–1945, in: Jürgen SIESS (Hg.), Deutsch-Französisches Jahrbuch 1, Frankfurt am Main 1981, S. 197–218.
–, Verweigerung oder Neue Ordnung. Jean Anouilhs Antigone, Rheinfelden 1982.

FOUCHÉ, Pascal, L'Édition française sous l'Occupation. 2 Bde. Paris 1987.
FORKEY, Leo O., The Theatres of Paris during the Occupation, in: French Review, 22, N° 4, (Februar 1949) S. 299–305.
–, The Comédie-Française and the German Occupation, French Review 24 (1951) S. 480–489.
FRANK, Robert, Deutsche Okkupation, Kollaboration und französische Gesellschaft 1940–1944, in: Europa unterm Hakenkreuz, Ergänzungsband 1, S. 87–100.
FRANKE, Julia, Paris – eine neue Heimat? Jüdische Emigranten aus Deutschland 1933–1939, Berlin 2000.
FREI, Norbert, Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945, München 1987.
FUCHS-BETTERIDGE, A., Le Théâtre dramatique en France pendant l'occupation allemande 1940–1944, Paris 1969.

GALSTER, Ingrid, Les Mouches, pièce résistante?, in: Lendemains 42 (1986) S. 43–53.
–, Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premières critiques, Tübingen, Paris 1986.
–, Organisation et tâches de la censure théâtrale allemande à Paris sous l'Occupation, in: Actes du Colloque de Reims, S. 253–265.
GARÇON, François, La Société française à travers le film 1940–1944, 2 Bde, Paris 1981.
–, The Film Propaganda in Occupied France, in: Welch, Nazi Propaganda, S. 154–168
–, De Blum à Pétain. Cinéma et société Française (1936–1944), Paris 1984.
–, La tardive tentation fasciste du cinéma Français, septembre 1942/septembre 1943, in: FERRO, Film et histoire, S. 115–130.
–, Ce curieux âge d'or des cinéastes français, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 293–313.
GARNCARZ, Joseph, Die bedrohte Internationalität des Films, Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 127–140.
GEIGER, Wolfgang, Sympathie für den Feind? Zur Vorgeschichte der deutsch-französischen Freundschaft, in: Frankfurter Hefte 7 (1990) S. 601–614.
GESCHKE, Günther, Die deutsche Frankreichpolitik 1940 von Compiègne bis Montoire. Das Problem einer deutsch-französischen Annnäherung nach dem Frankreichfeldzug, Beiheft 12/13 der Wehrwissenschaftlichen Rundschau, Frankfurt am Main 1960.
GEPHART, Werner, Nature-Environnement, in: LEENHARDT, PICHT, Au Jardin, S. 353–355.
GODARD, Colette, SPINAZZI, Francesca (Hg.), Theaterwege. De l'Allemagne à la France. Von Frankreich nach Deutschland, Berlin 1996.
GOERGEN, Jeanpaul, Entente und Stabilisierung. Deutsch-französische Filmkontakte 1925–1933, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 51–62.
GUILLON, Marie, La philosophie politique de la Révolution nationale, in AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 167–183.
GUIRAUD, Jean-Michel, La Vie intellectuelle et artistique à Marseille à l'époque de Vichy et sous l'Occupation 1940–1944, Paris ²1998.
GRUCHMANN, Lothar, Nationalsozialistische Großraumordnung. Die Konstruktion einer „deutschen Monroe-Doktrin", Stuttgart 1962.
GRYNBERG, Anne, Les Camps de la honte, Paris, 1991.

HAASIS, Hellmut G., Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß. Finanzier, Freidenker, Justizopfer, Reinbek bei Hamburg 1998.
HALIMI, André, Chantons sous l'occupation, Paris 1976.
–, La Délation sous l'occupation, Paris 1983.
HAUSER, Johannes, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik, Pfaffenweiler 1989.
HÉRACLÈS, Philippe, La Loi nazie en France, Paris 1974.

HERBERT, Ulrich, Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft, 1903–1989, Bonn 1996.
HILCHENBACH, Maria, Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler 1933–1945, München 1982.
HILDEBRAND, Klaus, WERNER, Karl Ferdinand (Hg.), Deutschland und Frankreich 1936–1939, München 1981.
–, Das Dritte Reich, München [3]1987.
–, Deutsche Außenpolitik 1933–1945. Kalkül oder Dogma? Stuttgart [5]1990.
HIRSCHFELD, Gerhard, KETTENACKER, Lothar (Hg.), Der „Führerstaat" - Mythos und Realität. Studien zur Struktur und Politik des Dritten Reiches, Stuttgart 1981.
–, MARSH, Patrick (Hg.), Kollaboration in Frankreich. Politik, Wirtschaft und Kultur während der nationalsozialistischen Besatzung 1940–1944, Frankfurt am Main 1991.
–, Kollaboration in Frankreich – Einführung, in: DERS., MARSH, Kollaboration, S. 7–22.
HOFFMANN, Stanley, Essais sur la France, Paris 1974.
HORAK, Jan-Christopher, Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933, Münster 1984.
–, Exilfilm, 1933–1945, in: JACOBSEN, Geschichte des deutschen Films, S. 101–118.
HURST, Heike, GASSEN, Heiner (Hg.), Kameradschaft-Querelle, Kino zwischen Deutschland und Frankreich, München 1991.
HUSSON, Jean-Pierre, L'itinéraire d'un haut fonctionnaire: René Bousquet, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 287–301.

ITEN, Oswald, Schwarzer Sudan, Kreuzlingen 1978.

JÄCKEL, Eberhard, Frankreich in Hitlers Europa. Die deutsche Frankreichpolitik im Zweiten Weltkrieg, Stuttgart 1966.
–, Hitlers Weltanschauung, Stuttgart [2]1982.
JEANCOLAS, Jean-Pierre, 15 Ans d'années trente, Paris 1983.
JACOBSEN, Hans-Adolf, 1939–1949, Der Zweite Weltkrieg in Chronik und Dokumenten, Darmstadt 1961.
–, Nationalsozialistische Außenpolitik 1933–1938, Frankfurt am Main, Berlin 1968.
JACOBSEN, Wolfgang, Geschichte des deutschen Films, Stuttgart, Weimar 1993.
JOSEPH, Gilbert, Une si douce Occupation. Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, 1940–1944, Paris 1991.
JOUBERT, Marie-Agnès, La Comédie-Française sous l'Occupation, Paris 1998.
JURT, Joseph (Hg.), Von der Besatzungszeit zur deutsch-französischen Kooperation. De la période d'occupation à la coopération franco-allemande, Freiburg 1993.

KANZOG, Klaus, „Staatspolitisch besonders wertvoll". Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994.
KASTEN, Bernd, „Gute Franzosen". Die französische Polizei und die deutsche Besatzungsmacht im besetzten Frankreich 1940–1944, Sigmaringen 1993.
KASTEN, Jürgen, Boche-Filme. Zur Rezeption deutscher Filme in Frankreich 1918–1924, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 33–50.
KERSHAW, Ian, Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick, Reinbek bei Hamburg 1988.
KING HANSON, Patricia, GEVINSON, Alain (Hg.), The American Film Institute Catalog of Motion Pictures produced in the United States. Feature Films 1931–1940, Bd. 3, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1993.
KLARSFELD, Serge, Vichy-Auschwitz: le rôle de Vichy dans la solution finale. 2 Bde. Paris 1983, 1985.
–, (Hg.), Le Statut des juifs de Vichy. Documentation, Les Fils et Filles de déportés Juifs de France (FFDJF), Paris 1990.

KLOOSTERHUIS, Jürgen, Deutsche auswärtige Kulturpolitik und ihre Trägergruppen vor dem Ersten Weltkrieg, in: DÜWELL, LINK, Deutsche Auswärtige Kulturpolitik, S. 7–35.
KNIPPING, Franz, Die deutsche Frankreichpolitik 1940–1942, in: MICHALKA, Der Zweite Weltkrieg, S. 697–709.
KRACAUER, Siegfried, From Caligari to Hitler, Princeton ²1966.
KRAUSE, Tilman, Mit Frankreich gegen das deutsche Sonderbewußtsein: Friedrich Sieburgs Wege und Wandlungen in diesem Jahrhundert, Berlin 1993.
KREIMEIER, Klaus, Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München, Wien 1992.
KURZ, Jakob, Kunstraub in Europa 1938–1945, Hamburg 1989.

La Résistance et les Français. Nouvelles approches, Les Cahiers de l'IHTP 37 (Dezember 1997), Sonderheft.
LABORIE, Pierre, L'Opinion française sous Vichy, Paris 1990.
LAGUERRE, Bernard, Les biographies de Pétain, in: Azéma, Bédarida, Vichy, S. 45–56.
LAITENBERGER, Volkhard, Akademischer Austausch und auswärtige Kulturpolitik. Der Deutsche Akademische Austauschdienst 1923–1945, Göttingen 1976.
–, Organisations- und Strukturprobleme der auswärtigen Kulturpolitik und des akademischen Austauschs in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: DÜWELL, LINK, Deutsche Auswärtige Kulturpolitik, S. 72–96.
LATOUR, Geneviève, CAVAL, Florence (Hg.), Les Théâtres de Paris, Paris 1991.
LE BOTERF, Hervé, La Vie parisienne sous l'Occupation 1940–1944, 2 Bde, Paris 1974 u. 1975.
–, Harry Baur, Paris 1995.
LEGLISE, Paul, Histoire de la Politique du Cinéma Français, Bd. 1, Le Cinéma et la III^e Republique, Paris 1969.
–, Histoire de la Politique du Cinéma Français, Bd. 2, Entre deux Républiques 1940–1946, Paris 1977.
LEENHARDT, Jacques, PICHT, Robert (Hg.), Au Jardin des malentendus, Paris 1989.
LEICH-GALLAND, Claire, La Réception du théâtre français en Allemagne (1918–1933), Paris 1998.
LEINER, Wolfgang, Das Deutschlandbild in der französischen Literatur, Darmstadt 1991.
LÉVY, Claude, L'organisation de la Propagande, in: RHDGM 64 (Oktober 1966) S. 7–28.
–, La presse de collaboration en France occupée: Conditions d'éxistence, in: RHDGM 80 (Oktober 1970) S. 87–100.
Lexikon des internationalen Films, CD-ROM, hg. vom Katholischen Institut für Medieninformation u. von der Katholischen Filmkommission für Deutschland, München 1999.
LIONEL, Richard, Quelle littérature allemande en France dans l'entre-deux-guerres? in: Préfaces (Mai/Juni 1989) S. 92–97.
LOISEAUX, Gérard, La Littérature sous l'occupation, Paris ²1995.
LONGERICH, Peter, Propagandisten im Krieg. Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop, München 1987.

MADAJCZYK, Czeslaw, Kann man in Polen 1939–1945 von Kollaboration sprechen? In: Europa unterm Hakenkreuz, Ergänzungsband 1, S. 133–148.
MARES, Antoine, Puissance et présence culturelle de la France. L'Exemple du Service des Œuvres françaises à l'Etranger dans les années 30, in: Relations Internationales 33 (1983) S. 65–80.
MANFRASS, Klaus (Hg.), Paris-Bonn. Eine dauerhafte Bindung schwieriger Partner, Sigmaringen 1984.

MARGAIRAZ, Michel, Deutschland, Vichy und die ökonomische Kollaboration, in: HIRSCHFELD, MARSH, Kollaboration, S. 109–129.
–, L'État et la décision économique, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 329–344
MARSH, Patrick, Le Théâtre à Paris pendant l'occupation allemande, Révue d'histoire du théâtre 3 (1981), Sonderheft.
–, Das Theater: Kompromiß oder Kollaboration? in: HIRSCHFELD, MARSH, Kollaboration, S. 178–197.
–, Quelques aspects du théâtre français sous l'occpation allemande, in: Actes du Colloque de Reims, S. 267–279.
MARTENS, Stefan, VAÏSSE, Maurice (Hg.), Frankreich und Deutschland im Krieg (November 1942 – Herbst 1944). Okkupation, Kollaboration, Résistance, Akten des deutsch-französischen Kolloquiums La France et l'Allemagne en Guerre (novembre 1942–1944) Occupation, Collaboration, Résistance, Bonn 2000.
MASER, Werner, Heinrich George. Mensch, aus Erde gemacht, Berlin 1998.
MATHIEU, Thomas, Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus, Saarbrücken 1997.
MEHRING, Wolfram, Réception théâtrale, in: LEENHARDT, PICHT, Au Jardin, S. 387–391.
MERKER, Reinhard, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion, Köln 1983.
MICHALKA, Wolfgang (Hg.), Der Zweite Weltkrieg. Analysen, Grundzüge, Forschungsbilanz, München 1989.
MICHEL, Henri, La Seconde Guerre mondiale, 2 Bde, Paris 1976–1977.
–, Paris allemand, Paris 1981.
MICHELS, Eckard, Das deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches, Stuttgart 1993.
–, Die deutschen Kulturinstitute im besetzten Europa, in: BENZ, OTTO, WEISMANN, Kultur, S. 11–33.
MICHELS, Helmut, Ideologie und Propaganda. Die Rolle von Joseph Goebbels in der nationalsozialistischen Außenpolitik bis 1939, Franfurt am Main u.a. 1992.
MOELLER, Felix, Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998.
MÖLLER, Horst, MORIZET, Jacques (Hg.), Franzosen und Deutsche. Orte der gemeinsamen Geschichte, München 1996.

NARKIRIER, F., Le théâtre français sous l'occupation nazie, in: Beiträge zur romanischen Philologie XI, Heft 1 (1976) (übers. aus d. Russischen) S. 155–159.
NORA, Pierre (Hg.), Les Lieux de mémoire, Bd. 2. Paris ²1997.

ORY, Pascal, Les Collaborateurs, 1940–1945, Paris 1976.
–, La politique culturelle de Vichy: ruptures et continuités, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 225–238.
–, La France allemande (1933–1945), Paris ²1995.

PALMIER, Jean-Michel, Weimar en exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux Etats-Unis, Paris 1988.
–, Expressionisme, in: LEENHARDT, PICHT, Au Jardin, S. 382–386.
PAXTON, Robert O., La France de Vichy. 1940–1944, Paris 1973 (PAXTON, Robert O., Vichy France. Old guard and new order, 1940–1944, New York 1972).
–, MARRUS, Michael R., Vichy et les juifs, Paris 1981.
PERRAULT, Gilles, AZÉMA, Jean Pierre, Paris sous l'occupation, Paris 1987.
PESCHANSKI, Denis, Une politique de la censure? in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 63–82.

–, GERVEREAU, Laurent (Hg.), La Propagande sous Vichy 1940–1944, Nanterre, BDIC, 1990.
–, Rezension zu Rita Thalmann (La Mise au pas), in: Vingtième Siècle 32 (Oktober-Dezember 1991) S. 112 u. 113.
–, Exclusion, persécution, répression, in AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 209–234.
–, Vichy 1940–1944, Contrôle et exclusion, Brüssel 1997.
PETSCH, Joachim, Kultur- und Kunstpolitik des „Dritten Reiches" im besetzten Frankreich von 1940–1944 am Beispiel Arno Brekers, in: DROST u. a., Paris, S. 134–142.
PITHON, Rémy, Cinéma français et cinéma allemand des années trente: de l'échange à l'exil, in: BOCK, MEYER-KALKUS, TREBITSCH, Entre Locarno, Bd. 2, S. 587–599.
POIDEVIN, Raymond, BARIÉTY, Jacques, Frankreich und Deutschland. Die Geschichte ihrer Beziehungen 1815 bis 1975, München 1982.
PRIEBERG, Fred K., Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main ²1989.
PRYCE-JONES, David, Rand, Michael, Paris in the third Reich. A history of the German occupation, 1940–1944, London 1981.
–, Paris unter der deutschen Besatzung, in: HIRSCHFELD, MARSH, Kollaboration, S. 23–42.

RAGACHE, Gilles und Jean-Robert, La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation 1940–1944, Paris 1988.
RAY, Roland, Annäherung an Frankreich im Dienste Hitlers? Otto Abetz und die deutsche Frankreichpolitik 1930–1942, München 2000.
RECKER, Marie-Luise, Die Außenpolitik des Dritten Reiches, München 1990.
–, Vom Revisionismus zur Großmachtstellung. Deutsche Außenpolitik 1933–1939, in: BRACHER, FUNKE, JACOBSEN, Deutschland 1933–1945, S. 315–356.
RÉGENT, Roger, Cinéma de France, Paris 1948.
REICHEL, Peter, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München, Wien 1991.
RÉMY, Dominique, Les Lois de Vichy. Actes dits „lois" de l'autorité de fait se prétendant „gouvernement de l'État français", Paris 1992.
REUTH, Ralf-Georg, Goebbels. Eine Biographie, München ³1995.
RICHARD, Lionel, Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen, München 1982.
RIOUX, Jean-Pierre (Hg.), La Vie culturelle sous Vichy, Brüssel 1990.
ROGER, Philippe, Zwischen Licht und Schatten: Das deutsche Licht im französischen Kino, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 117–150.
ROLOFF, Volker, Zur Ambiguität des Mythos in Theaterstücken der Okkupationszeit, in: DROST u. a., Paris, S. 94–106.
RÖHR, Werner, Einleitung, in: Europa unterm Hakenkreuz, Ergänzungsband 1, S. 17–30.
ROSSIGNOL, Dominique, Histoire de la Propagande en France de 1940–1944, Paris 1991.
ROUQUET, François, VOLDMAN, Danièle (Hg.), Identités féminines et violences politiques (1936–1946), Les Cahiers de l'IHTP 31 (Paris 1995), Sonderheft.
ROUSSEL, Hélène, WINCKLER, Lutz (Hg.), Deutsche Exilpresse in Frankreich 1933–1940, Bern u. a. 1992.
ROUSSO, Henry, Le Syndrome de Vichy, Paris ²1990.
–, L'impact du régime sur la société: ses dimensions et ses limites, in: AZÉMA, BÉDARIDA, Vichy, S. 573–600.
–, CONAN, Eric, Vichy, Un Passé qui ne passe pas, Paris 1994.
–, Les enjeux de mémoire. Rapport de synthèse, in: MARTENS, VAÏSSE, Frankreich und Deutschland im Krieg, S. 821–829.

SADOUL, Georges, Histoire General du Cinema, Bd. VI, L'époque contemporaine. Le Cinéma pendant la guerre, 1939–1945, Paris 1954.

SALON, Albert, L'Action culturelle de la France dans le monde, Paris 1983.
SAPIRO, Gisèle, La Guerre des écrivains 1940–1953, Paris 1999.
SAUVAGET, Daniel, Kino der Versöhnung, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 15–22.
SCHIEDER, Wolfgang, DIPPER, Christof, Propaganda, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 5, S. 69–112.
SCHILLER, Dieter, PECH, Karlheinz, HERRMANN, Regine, HAHN, Manfred (Hg.), Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945, Bd. 7, Exil in Frankreich, Leipzig 1981.
SCHOR, Ralph, L'Antisémitisme en France pendant les années trente, Brüssel 1992.
SCHREIBER, Gerhard, Der Zweite Weltkrieg in der internationalen Forschung, in: MICHALKA, Der Zweite Weltkrieg, S. 3–24.
SCHWARTZ, Manuela, Musikpolitik und Musikpropaganda im besetzten Frankreich, in: BENZ, OTTO, WEISMANN, Kultur, S. 55–78.
–, La musique, outil majeur de la propagande culturelle des nazis, in: CHIMÈNES, La Vie musicale, S. 89–105.
SENIK, Juliette, UNGARO, Isabelle, „Laissez-Passer". Découpage. Intégral, après montage, illustré de photographies du film, in: L'Avant-Scène Cinéma 507 (Dezember 2001), Sonderheft, S. 8–101.
SICLIER, Jacques, La France de Pétain et son cinéma, Paris 1981.
SIGMUND, Anna Maria, Die Frauen der Nazis, Wien 1998.
SPIKER, Jürgen, Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Berlin 1975.
STEINBERG, Lucien, Les Autorités allemandes en France occupée, Paris 1966.
–, Les Allemands en France 1940–1944, Paris 1980.
STOMPOR, Stephan, Künstler im Exil: in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern, Bd. 1, Frankfurt am Main u. a. 1994.
STURM, Georges, UFrAnce 1940–1944. Kollaboration und Filmproduktion in Frankreich, in: Das Ufa-Buch, hg. von Hans-Michael BOCK, Michael TÖTEBERG, Frankfurt am Main 1992, S. 408–415.
SZAROTA, Tomasz, Alltag in Warschau und in anderen besetzten Hauptstädten, in: Christoph KLESSMANN (Hg.), September 1939 – Krieg, Besatzung, Widerstand in Polen, Göttingen 1989, S. 73–94.

TAURECK, Margot, Friedrich Sieburg in Frankreich. Seine literarisch-publizistischen Stellungnahmen zwischen den Weltkriegen im Vergleich mit Positionen Ernst Jüngers, Heidelberg 1987.
TÉMIME, Emile, Vorwort, in: GUIRAUD, La Vie intellectuelle, S. 7.
THALMANN, Rita, La Mise au pas. Idéologie et stratégie sécuritaire dans la France occupée, Paris 1991 (THALMANN, Rita, Gleichschaltung in Frankreich 1940–1944, Hamburg 1999).
–, Ordre et sécurité: l'évolution de la politique d'occupation en France, in: MARTENS, VAÏSSE, Frankreich und Deutschland im Krieg, S. 605–619.
TWARDOWSKI, Fritz von, Anfänge der deutschen Kulturpolitik zum Ausland, Bonn/Bad Godesberg 1970.

UHLENBROK, Katja, Verdoppelte Stars. Pendants in deutschen und französischen Versionen, in: BOCK, JACOBSEN, SCHÖNING, Hallo, S. 155–159.
UMBREIT, Hans, Der Militärbefehlshaber in Frankreich 1940–1944, Boppard am Rhein 1968.
–, Der Kampf um die Vormachtstellung in Westeuropa, in: Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, hg. vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt, Bd. 2, Stuttgart 1979, S. 235–327.
–, Auf dem Weg zur Kontinentalherrschaft, in: Das Deutsche Reich und der zweite

Weltkrieg. Organisation und Mobilisierung des deutschen Machtbereichs, Bd. V,1, Kriegverwaltung, Wirtschaft und Personelle Ressourcen 1939–1941, hg. vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt Stuttgart 1988, S. 3–334.
–, Die deutsche Besatzungsverwaltung: Konzept und Typisierung, in: MICHALKA, Der Zweite Weltkrieg, S. 710–727.
–, Deutsche Herrschaft über Frankreich. Pläne und Methoden zur Unterdrückung und wirtschaftlichen Ausnutzung des Landes 1940–1944, in: JURT, Von der Besatzungszeit, S. 32–47.
UNTEUTSCH, Barbara, Vom Sohlbergkreis zur Groupe Collaboration. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-französischen Beziehungen anhand der Cahiers Franco-Allemands/Deutsch-französische Monatshefte 1931–1944, Münster 1990.

VEILLON, Dominique, La Collaboration, Textes et débats, Paris 1984.
–, La mode comme pratique culturelle, in: RIOUX, La Vie culturelle, S. 354–357.
–, La Mode sous l'Occupation, Paris 1990.
–, Vivre et survivre en France, 1939–1947, Paris 1995.
VIAL, Robert, Histoire des hôpitaux de Paris sous l'Occupation: les blouses blanches dans l'étau de Vichy et l'espoir de Londres, Paris 1999.
VINCENDEAU, Ginette, Die französische Filmindustrie in den Dreißigerjahren, in: HURST, GASSEN, Kameradschaft, S. 151–158.
VIRGILI, Fabrice, Les tontes de la Libération en France, in: ROUQUET, VOLDMAN, Identités féminines, S. 53–65.

WALTER, Gérard, La Vie à Paris sous l'occupation 1940–1944. Le Fait. La Presse. L'Opinion, Paris 1960.
WÄCHTER, Hans-Christof, Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933–1945, München 1973.
WELCH, David (Hg.), Nazi Propaganda. The Power and the Limitations, Beckenham 1983.
WIEVIORKA, Olivier, Une Certaine Idée de la Résistance. Défense de la France, 1940–1949, Paris 1996.
–, France: A fragile consensus, in: BENZ, TEN CATE, OTTO, Anpassung, S. 117–129.
–, Vichy 1940–1944, Paris 1997.
WORMSER, Olivier, Les Origines doctrinales de la Révolution nationale (Vichy 10 juillet 1940 – 31 mars 1941) Paris 1971.
WULF, Joseph, Kultur im Dritten Reich, Bd. 4, Theater und Film im Dritten Reich: eine Dokumentation, Frankfurt am Main, Berlin ²1989.

ZIELINSKI, Bernd, Staatskollaboration. Vichy und der Arbeitskräfteeinsatz im Dritten Reich, Münster 1995.

REGISTER

Personenregister

Autorenangaben und Namensnennungen, die nur als Quellenbelege aufgeführt sind, wurden nicht berücksichtigt.

Abendroth, Hermann 282
Abert, Will 383, 402[743], 403 f., 405[+758f.], 412 f., 415, 440
Abetz, Otto 6, 23, 27, 43, 104, 108[24], 109[28], 110 f., 114, 116, 117[+58], 118[+64, +67], 119, 120[+72], 121[+80], 122–127, 129, 134, 175, 219, 239, 242, 246, 249–252, 254–257, 264 f., 283 f., 288–290, 326–328, 407, 409, 411, 419, 432 f.
Abetz, Susanne 219, 326
Abravanel, Maurice de 84
Achard, Marcel 158
Achenbach, Ernst 122
Albers, Hans 56, 58, 68, 355, 357, 359
Alcover, Pierre 75
Aldebert, Pierre 314–316
Alekan, Henri 62, 63[76]
Allégret, Marc 57
Allégret, Yves 8[31], 63[76]
Almendros, Nestor 11
Ambesser, Axel von 292
Andersen, Lale 376
Annabella 58
Anouilh, Jean 7, 196, 228, 230[+594], 234, 447
Anton, Karl 351, 374, 376
Antonioni, Michelangelo 9[33]
Arletty, Pseudonym für Léonie Bathiat 13, 206, 232, 427
Artaud, Antonin 80
Aslan, Raoul 264[118]
Astaire, Fred 216
Astor, Junie 332
Auber, Daniel S. E. 300
Audiard, Jacques 76[133]
Audiard, Michel 13[49]
Audier, Raoul 161
Auen, Carl 139[+179]
Aufricht, Ernst Josef 85
Aurenche, Jean 148[+229]
Autant-Lara, Claude 3, 8[31]
Aznavour, Charles 3
Baarova, Lida 127, 140
Bach, Johann Sebastian 243, 259
Backhaus, Wilhelm 82
Baky, Joseph von 11, 351, 353, 357, 359
Balanchine, Georges 84
Balser, Ewald 264[118]
Balzac, Honoré de 209
Bardot, Brigitte 3[11]
Barincou, Antoine Marcel 184
Baroncelli, Jacques de 202, 205, 209, 351, 427
Barrault, Jean Louis 7, 210[497], 329[391], 427
Bassermann, Albert 50[25]
Baty, Gaston 80 f., 84, 161, 164, 220, 292, 328, 330[393]
Bauermeister, Rudolf-Hans 142, 191[412], 390
Baumann, Sonderführer, Theaterreferent, Prop.St. 31, 131, 163, 198, 219 f., 294
Baur, Cecil 183[377]
Baur, Harry 150, 177[+350], 178[+353], 179[+361, +362], 180[+363, +364, +366], 181[+369], 182, 183[+377], 184[+381], 185 f., 331[+399], 333
Bausback, Ferdinand 55
Beaumarchais, Pierre Caron de 81, 299[249]
Beauvoir, Simone de 7[+26], 16
Becker, Carl Heinrich 37
Becker, Jacques 8[31], 76, 415[814]
Beethoven, Ludwig van 82, 259
Bell, Marie 5, 58, 60
Beller, Heinz 399
Benjamin, René 89 f.
Benjamin, Walter 83
Bennent, Heinz 10
Benoist-Méchin, Jacques 259, 298
Berger, Ludwig 62
Berlioz, Hector 233, 300
Bernard, Raymond 75
Bernard, Tristan 9, 13, 81

Berry, Jules 60f.
Bertheau, Julien 76, 87, 329[391]
Bertin, Emile 314
Bertin, Pierre 321
Bertram, Hans 150, 177
Best, Werner 112
Bethmann Hollweg, Theobald von 35f.
Bigot, Eugène 164
Billon, Pierre 75
Birabeau, André 77, 81
Birgel, Willy 373
Bischoff, Aurelius 142
Bismarck, Otto Fürst von 350[+467]
Blanchar, Pierre 12, 13[47], 58, 60, 68
Blanquet, Marc 356
Blond, Georges 355, 358
Blümel, Dr., Leutnant, Prop.Abt. 131, 200[+453]
Bocher, Alfred 405
Boese, Carl 179[358]
Böhm, Carl 264
Boieldieu, François Adrien 300
Bolvary, Geza von 351, 354
Borgmann, Hans-Otto 148[+228]
Bormann, Martin 107[18], 261, 271
Borsody, Eduard 351, 357
Boudot-Lamotte, Madeleine 5
Bourdet, Edouard 81
Bourvil, Pseudonym für André Raimbourg 3[+11]
Bousquet, René 174[+340]
Bouvier, Hélène 270
Boyer, Charles 57, 216
Boyer, Jean 58, 60, 233, 427
Bran, Fritz 43, 394
Brasillach, Robert 14, 331
Brasseur, Pierre 58, 60
Brauer, Heinz 131
Brauer, Peter Paul 357
Brecht, Bertolt 83–85
Breker, Arno 1, 12[46], 238f., 257, 290, 298, 319, 334, 441
Bremer, Karl-Heinz 135
Bresson, Robert 8[31]
Breton, André 14
Briand, André 405
Brinon, Fernand de 104[+7], 160, 163, 203[+463], 218[+535], 219[+538], 220[+542], 231, 239, 259, 264, 327
Brossart, Colette 34[120], 195, 358
Bruckner, Anton 288
Bruckner, Ferdinand 83, 86[+170], 86–89, 100
Bruder, Otto 94
Brunel, Adrian 183[377]
Bucher, Barbara 83[160]
Bucher, Walter 83[160]
Büchner, Georg 291, 293f.
Buesche, Albert 93–95, 310, 316, 317[+336f.]
Busch, Wilhelm 326[381]

Cachin, Marcel 76
Caillet, Pierre 91
Calderon de la Barca, Pedro 274, 330f., 435
Cammage, Maurice 427
Camus, Albert 229, 230[+594]
Camus, Marcel 3[11]
Carcopino, Jérôme 161[283], 164f.
Cardinne-Petit, Robert 309
Carmet, Jean 9[33]
Carmoy, Guy de 34[120], 67, 133, 143f., 157–159, 160[+276], 205[470], 217
Carné, Marcel 7, 8[28f.], 13, 61[+70f.], 63[76], 232
Caron, Pierre 224
Cartier-Bresson, Henri 76
Casadesus, Christian 34[120]
Casadesus, Jules 84
Caspar, Horst 264[118]
Cave, Renée 87
Cayatte, André 8[31], 145, 335
Céline, Louis-Ferdinand 14
Cézanne, Paul 232
Chamberlain, Neville 374, 375[594]
Chambrun, René de 401
Chardonne, Jacques 331
Charell, Erik 59
Charpentier, Gustave 300
Chaumette, François 9[33]
Chauvet, René 164
Chavance, Louis 16, 17[64]
Chevalier, Maurice 331
Chomette, Henri 68
Christian-Jaque 3[11], 143, 145, 178[353], 209, 233, 351
Churchill, Winston 103
Clair, René 8, 176, 216
Claudel, Paul 7, 80, 209f., 230[+596]
Claudius, Matthias 326[381]
Clément, René 3, 63[76]
Clerc, Henri 396, 399f.
Clouzot, Henri-Georges 7, 15[+60, +61], 16, 17[64f.], 57f., 145, 218, 224, 358
Cocéa, Alice 221, 292

Cocteau, Jean 4f., 7, 9f., 16[62], 63[76], 80, 203[463], 218–221, 228, 239
Colin-Reval, Marcel 55
Collande, Volker 358
Colombier, Pierre du 308[+292], 312, 319, 320[354f.]
Conradi 142[194], 148
Copeau, Jacques 245[32], 304
Cortot, Alfred 299[+247]
Courbet, Gustave 232
Courville, Albert de 183[377]
Cuny, Alain 34[120], 232
Cuny, Louis 231

Dagover, Lil 77
Dahlke, Paul 354
Dairaines, Serge 191[412]
Daladier, Edouard 43, 70
Dannecker, Theodor 173
Daquin, Louis 60, 428
Darlan, François 160
Darrieux, Danielle 58, 332f., 335[+416], 355
Dary, René 332
Dasté, Jean 76
Daudet, François 352
Daumier, Honoré 232
Davy, Jean 34[120], 228
Déat, Marcel 399[+735]
Deberri, Alain 91
Debrie, André 158[+265]
Debussy, Claude 300
Decoin, Henri 15, 57, 143, 333, 351
Del Ruth, Roy 71
Delacommune, Charles 158f.
Delair, Suzy 15, 332
Delannoy, Jean 9, 12, 207, 351
Delannoy, Marcel 299
Demandowsky, Ewald von 140, 142[195]
Deneuve, Catherine 10
Deniau, Yann 83[160]
Depardieu, Gérard 10
Deréan, Rosine 183
Derichsweiler, Dr., Oberstleutnant, Leiter Filmprüfstelle, Prop.Abt. 133, 142[194], 199, 446
Derval, Paul 164
Despiau, Charles 239
Dessau, Paul 86
Deutsch, Ernst 86
Dhéry, Robert 34[120]
Diedrich, Paulheinz 132f., 138[+173], 155f., 158–160, 198, 199[+445f.], 201[455], 213–215, 223, 332f., 343f., 354, 360, 373, 375, 377[+605], 389, 402f., 405, 416f., 419, 421
Diehl, Karl Ludwig 357, 360, 373, 375
Dietrich, Marlene 216
Dittmar, Marina von 333
Divoire, Pierre 34[120]
Döblin, Alfred 83
Dohm, Willi 349
Donnay, Maurice 215
Doriot, Jacques 156, 399[+735]
Dorysse, Paulette 183
Dréville, Jean 177
Drewes, Heinz 271
Drieu La Rochelle, Pierre 14, 331
Ducis, Pierre-Jean 226
Duclos, Jacques 76
Dudow, Slatan 85
Dullin, Charles 80, 161, 220, 292, 320[354]
Dumas, Alexandre fils 81, 98, 100, 148
Dupont, Ewald André 181[369]
Durieux, Tilla 86
Duvivier, Julien 8, 56–58, 176f., 179, 216
Dvořák, Antonin 259

Egk, Werner 288
Ehmsen, Heinrich 131, 257
Eichendorff, Joseph von 94, 182
Eicke, Hans-Jürgen von 142, 191[412], 333, 419[833]
Eisbrenner, Werner 148[+227], 151
Elisabeth I., Königin von England 373, 375[594]
Epting, Karl 27, 43, 110, 122, 124–126, 135[+157], 219[538], 243f., 249f., 250, 252, 256–260, 264, 317[336], 322, 432
Ernst, Paul 94[+199]
Euripides 304f.

Faber, Oberregierungsrat, Reichsbeauftragter Filmwesen Italien 419[833]
Fairbanks, Douglas Jr. 72
Fehling, Jürgen 95[201]
Fernandel 60f., 351, 355, 415[814]
Fernandez, Ramon 331
Feuchtwanger, Lion 83, 370
Feuillère, Edwige 15[58], 58, 60, 75, 209
Feyder, Jacques 8, 56f.
Fiehler, Karl 237
Fischel, Albert 306
Fischer, Otto Wilhelm 353
Flaubert, Gustave 77, 328
Flickenschild, Elisabeth 360, 374

Florelle, Odette 57
Fornel de la Laurencie, Benoît 104[7], 117[+62]
Forst, Willi 77[+139], 334, 351f., 354
Forster, Friedrich 241[16], 294, 321–324
Forster, Rudolf 57, 69
Fournier, Pierre 298f.
Fraigneau, André 331
Francey, Micheline 16
François-Poncet, André 65
Frank, Heinz 131, 136, 162f., 198, 204, 208–210, 230[593f.], 240, 296f., 300–302, 312, 318, 321, 335[415]
Fréhel, Pseudonym für Marguerite Boulch 332
Fresnay, Pierre 8, 15[61f.], 60, 75, 232
Frick, Wilhelm 110[30]
Fries, Karl 147[219], 410, 419
Fritsch, Willy 58f., 352
Fritzsche, Karl Julius 142[195]
Froelich, Carl 77, 333f., 343, 349, 351, 355, 373, 425
Fronvall, Georges 390
Frowein, Kurt 146, 149f.
Fugmann, Otto 96
Funès, Louis de 3[11]
Funke, Arno 390
Funke, Gerhard 135
Furtwängler, Wilhelm 47–50, 82, 264, 298

Gabin, Jean 3, 13, 58, 60, 75, 176, 216
Gable, Clark 209
Galeen, Henrik 179[358]
Galey, Louis Emile 144, 158, 160[+274, +276], 217, 223f., 226[+575], 423
Galland, Jean 75
Gallimard, Gaston 5
Gambier, Serge 413
Gance, Abel 63[76], 176[+346], 177[+350], 226
Ganther, Heinz 83[160]
Gantillon, Simon 81
Garat, Henri 58f.
Garnier, Charles 1
Gast, Peter 134, 146, 147[+219]
Gaulle, Charles de 103
Gauty, Lys 332
Genschow, Fritz 70
George, Heinrich 78, 181[+369], 243f., 245[+31], 274–279, 290, 325–331, 334, 336, 357, 371[568f.], 376, 435, 441
Gerau, Pierre 414
Gerber, Eugène 297
Gerlach, Walter 134
Gernier, Robert 228
Gerron, Kurt 216
Gide, André 80
Giese, Rochus 179[358]
Gieseking, Walter 82, 282
Giraudoux, Jean 43, 79, 209[+495], 230, 260, 292, 304
Glasmeier, Heinrich 129f.
Gleize, Maurice 209
Gmelin, Helmut 285[204]
Goebbels, Joseph 2, 15, 23, 46[3], 47f., 67[94], 68f., 70[111], 77[139], 81, 98, 108f., 110[+30], 112, 115[+51f.], 119, 127, 129f., 139–141, 144–147, 149, 150[+237], 151–153, 177f., 185–187, 200, 233, 242, 244f., 246, 247[+39], 248–252, 254–256, 260–262, 265, 267f., 272–276, 277[+171], 278f., 288–290, 297f., 300, 313f., 321, 325, 332, 334f., 337, 340[+434], 342, 343[+447], 348, 357, 368, 370f., 374, 382, 390, 398f., 409f., 412, 415, 419[+833], 421f., 424[+849], 430, 432f., 435f., 440, 442–444
Goebbels, Magda 140
Goering, Helga 285[204]
Goethe, Johann Wolfgang von 93, 126, 241[16], 242[17], 260, 264, 295, 303–306, 308f., 312, 329[391]
Gogol, Nicolai 183[377]
Goldmann, Dr., Sonderführer, Theaterreferent, Prop.St. 131, 210, 284[202], 321, 323
Golling, Max 305[277]
Göring, Hermann 3[11], 91, 109
Göttling, Hans 43, 93–95
Gottschalk, Joachim 357
Götze, Theaterabteilung RMVP 257, 272
Gould, Florence 4
Gounod, Charles François 300
Grell, Friedrich 142[194]
Grémillon, Jean 57, 60
Greven, Alfred 15[+59, +61], 17[64], 23, 32, 110, 133f., 138[+173], 139[+179], 140[+180], 141–153, 158, 187–190, 191[+412], 196, 224, 332, 342, 344, 361, 366–368, 390f., 398f., 404, 413, 418f., 421, 423, 432, 440, 442f., 445, 448
Griboff, Serge 391, 394
Grimm, Friedrich 105[+14], 122
Gründgens, Gustaf 58, 78, 81, 260, 360, 374, 447

Guéhenno, Jean 14, 101
Guillaud, Charles 181
Guilloutet, Peyrebere de 78f.
Guitry, Sacha 13f., 68, 81, 164f., 176, 185, 186+387, 232, 234, 330393, 332
Gutterer, Leopold 376602

Haack, Käthe 360
Haas, Albert 36
Hainisch, Leopold 353
Halbe, Max 301
Halimi, André 12f.
Händel, Georg Friedrich 283
Hanft, Karl 307
Hanke, Karl 140, 146
Hansen, Conrad 97
Hansen, Rolf 77, 355
Harlan, Veit 11, 77, 150237, 276, 338, 358, 370f.
Hartmann, Georg 270
Hartmann, Paul 357, 360
Hartung, Gustav 86
Harvey, Lilian 58f., 216, 252
Hasenclever, Walter 83
Hauff, Wilhelm 370
Hauptmann, Gerhart 46, 93, 24116, 277–279, 290, 294, 313–321, 324, 435–437
Hautecœur, Louis 164
Hebbel, Friedrich 24116, 24217, 284+202, 285f., 441
Hébertot, Jacques 220542, 328, 330393
Hédouin, Roger 97f.
Heesters, Johannes 357
Heitmann, Fritz 282
Heller, Gerhard 4+14, 5f., 131, 135, 230
Heller, Otto 62
Helm, Brigitte 58
Henckels, Paul 5025
Hennequin, Maurice 208
Henriot, Philippe 400
Heraut, Jacques 204
Heraut, Louis 204
Heuzé, Pierre 332, 334, 367f.
Heyden-Linden, von, Rittmeister, Theaterreferent, Prop.St. 131, 166, 319
Hibbelen, Gerhard 403
Hilpert, Heinz 78142, 86
Himmler, Heinrich 11030, 174
Hindenburg, Paul von Beneckendorff und von 139
Hinkel, Hans 147219, 313
Hippler, Fritz 147219, 330, 334, 382
Hitler, Adolf 1+2, +3f., 45, 68f., 71, 73+125f., 76f., 90f., 98, 1032, 105+13f., 107+18, +21, 108f., 11030, 11134, 116, 119, 120+72, 121+80, 127, 129, 140, 168314, 174, 181, 239, 245, 249, 251–254, 261–263, 271, 273f., 289, 298, 311306, 314, 382, 385658, 397, 428872, 430, 435
Hoérée, Arthur 356, 359
Hoerning, Hans 136
Hofer, Dr., Beauftragter filmtechnische Betriebe in Frankreich 191, 192+415f.
Hoffmann, E. T. A. 148, 150
Höflich, Lucie 374
Hofmann, Gesandtschaftsrat DBP 122
Hölderlin, Friedrich 126
Holst, Maria 352
Holt, Hans 148, 151
Honegger, Arthur 228
Hoppe, Marianne 354, 360
Hörbiger, Paul 148, 334, 354
Horney, Brigitte 333f., 354, 359
Horváth, Ödön von 86
Howard, Leslie 72
Hubschmid, Paul 148, 150f.
Hugo, Victor 326
Hussels, Jupp 406

Jäckisch, F. C. 425
Jacob, Karl Hans 326381
Jacob, Max 9
Jacoby, Georg 140180, 333f., 350f., 356f.
Jacoby, Hans 62
Jacquemin, L. 159
Jandeline 314
Jannings, Emil 57, 140, 334, 357, 374
Jeßner, Leopold 80
Joannon, Léo 231, 335416
Jochum, Eugen 258, 282
Johanna von Orléans 78+142
Johst, Hanns 94+199
Jouevenel, Bertrand de 10721
Jouhandeau, Marcel 331
Jouvet, Louis 80, 89180, 291–293
Joyce, Monique 181
Jugo, Jenny 357
Jünger, Ernst 4f., 6+23

Kabaster, Oswald 282191
Kainer, Ludwig 84
Kaiser, Friedhelm 112

Kalter, Sabine 50
Karajan, Herbert von 243, 253f., 282
Karl Alexander, Herzog von Württemberg 370
Karl, Roger 74f.
Kaufmann, Günter 394, 409f., 412f.
Käutner, Helmut 353f., 357
Keil, Dr., RMVP 194
Keitel, Wilhelm 116, 128–130
Kempff, Wilhelm 97, 282
Kerillis, Henri de 117
Kerr, Alfred 81, 82+155
Kersten, Anne 305, 307
Kimmich, Max Walter 333, 373
Kipnis, Alexander 50
Kitzinger, Karl 111[34]
Klaehn, Karsten 135
Kleist, Heinrich von 244, 278, 292, 294f., 320[354], 326[381]
Klemperer, Otto 48
Klingler, Werner 373
Klöpfer, Eugen 261[105]
Knappertsbusch, Hans 267, 287
Knochen, Helmut 110, 171
Knothe, Wilhelm 128+116, 129f., 133f., 137, 142, 267–271, 302, 315f., 318, 320–322, 326, 330, 332, 335, 367, 394, 396, 399, 410, 413, 419[833]
Koch, Lotte 333
Koegl, Anton 132, 199, 416f.
Kolb, Anette 83
Kolpe, Max 62
Kondratovicz, F. von 385f., 398f., 439
Konetzny, Hilde 270
Korène, Véra 75
Köster, Roland 47–49, 72, 87, 97
Kowa, Victor de 357
Krahl, Hilde 353, 357
Krasselt, Rudolf 270
Krauß, Clemens 261[105], 262f., 265, 267, 271+147, 272–274, 289, 299, 434
Krauss, Werner 371[568f.]
Kremm, Jean 179[362]
Kreuder, Peter 50[25], 271[146], 356
Krogmann, Carl Vincent 283
Kronacher, Alwin 86
Krüger, Gerhard 134f.
Krüger, Hardy 3
Krüger, Max 46
Krüger, Paul 374
Kühn, Joachim 49+21
Kulenkampff, Hans-Wilhelm 97
Kurant, Kurt 62
Labiche, Eugène 77, 81
Lacache, Bernard 48
Lacombe, Georges 8, 15, 351, 427
Lamac, Carl 58
Lamprecht, Gerhard 58, 60, 77
Lamprecht, Karl 34–36
Lang, Fritz 58, 62, 99
Lang, Theo 136, 256f., 273, 294, 297, 301
Lange, Dr., Theaterabteilung RMVP 271
Langenbeck, Curt 305+277f., 319+344
Larquey, Pierre 16
Laubreaux, Alain, Pseudonym: Michel Daxiat 10+36, +38, 180, 231, 308f.
Laval, Pierre 67, 157, 159+271, 174, 397, 400
Le Chanois, Jean-Paul, Pseudonym für Jean-Paul Dreyfus 15+59, 76, 148[229]
Le Duc, Jean 343
Le Hénaff, René 231
Leander, Zarah 343, 355–357, 373
Lebrun, Albert 103
Legal, Ernst 328
Legrand, André 332, 334
Lehár, Franz 243, 322
Lehideux, François 298
Lehmann, Lotte 50, 82
Lehmann, Maurice 176+348
Leider, Frieda 50
Leisner, Emmi 97
Lelouch, Claude 3[11]
Lemarque, Frédéric 83[160]
Lenormand, Henri-René 208, 331
Lenya, Lotte 57, 84f.
Leonhardt, Rudolf 86
Lessing, Gotthold Ephraim 94–96, 243[21], 284, 291
Ley, Robert 110, 243, 404
L'Herbier, Marcel 8, 57, 60, 62, 177
Lichtenberger, Henri 95+205
Liebeneiner, Wolfgang 77, 334, 350+467
Lifar, Serge 259, 332
Lindsay, Margaret 72
Lingen, Theo 352, 354
Linke 142[194]
Lion, Margo 57
Lippert, Albert 307, 370[566]
Litvak, Anatole 74
Lohmann, Ulrich 132, 135, 401, 404–408, 440
Lombard, Carol 209
Losch, Tilly 84
Lubin, Germaine 253+68

Lubitsch, Ernst 53
Lucht, Sonderführer, später Leutnant, Leiter Gr.Kult.Th., Prop.St. 131, 142[194], 163, 166, 198, 200[+454], 203, 218[535], 219[+538], 220[+542], 256 f., 270, 297, 305, 335[415], 416[815]
Lugné-Poë, Pseudonym für Aurélien Lugné 87
Lukas, Paul 72
Luther, Martin 134, 419

Mackeben, Theo 70[111], 77
Magui, französischer Autor 205
Maillol, Aristide 239, 441
Maisch, Herbert 374
Mamy, Jean 414
Manès, Gina 56
Mann, Heinrich 83
Mann, Thomas 87
Mannon, Alfred T. 73
Marais, Jean 5, 9 f., 10[+38], 221[548], 239
Marian, Ferdinand 150, 354, 357, 371[568], 373–375
Marion, Paul 160
Marischka, Ernst 354
Marist, frz. Theaterregisseur 322
Marlon, Ged 15[59]
Marquès-Rivière, Jean 414
Marquet, Marie 308, 321
Massenet, Jules 300
Maupassant, Guy de 77, 226
Max, Jean 75
May, Joe 54
Meisel, Kurt 148, 151, 359
Melchior, Lauritz 50
Mell, Max 94
Melville, Jean-Pierre 2
Melzer, Karl 425
Mengelberg, Wilhelm 49
Méré, Charles 230
Merten, Friedrich 140, 142, 147
Messager, André 146, 148
Metzger, Ludwig 370
Meyer, André 315 f.
Mindlin, Michael 73
Mirande, Yves 428
Modo, Trude von 50[25]
Moguy, Léonide 68
Molière 4, 80–82, 97 f., 100, 244, 331
Möller, Wolfgang 370
Montarron 394
Morawsky, Erich 55
Morgan, Michèle 13, 58, 60, 176, 216
Morgenstern, Christian 326[381]
Morval, Jacques 393
Moser, Hans 77, 352, 354
Mozart, Wolfgang Amadeus 82, 258, 331
Müller-Graf, Kurt 307
Murat, Jean 58, 75
Murr, Peter 50[25]
Musset, Alfred de 77
Mussolini, Benito 77, 98
Müthel, Lothar 264
Muzard, Robert 365[+547], 382, 389–391, 394, 402–407, 409–415, 440

Nagy, Käthe von 56, 58, 68
Napoléon Bonaparte 206, 233, 411
Nauckhoff, Stig von 285[204]
Naumann, Werner 146
Negri, Pola 77
Neher, Carola 57
Neher, Caspar 84, 264
Nerval, Gérard de 145[213], 329[391]
Neurath, Konstantin Freiherr von 42
Ney, Elly 282
Noël, Léon 83[160], 104[7]

Oberg, Carl 174, 178
Ode, Eric 50[25]
Ondra, Anny 58
Ophüls, Marcel 12
Ophüls, Max 57, 62, 99, 216, 352[476]
Oppenheimer, Joseph Süß 370[+567]
Orléans, Johanna von s. Johanna von Orléans
Orval, Claude 75
Oswald, Marianne 83[160]
Oury, Gérard 3[11]
Ozeray, Madeleine 88[176]

Pabst, Georg Wilhelm 54, 57, 62, 75, 84, 99
Pagnol, Marcel 77, 81, 180, 226, 260, 351
Parbel, Kurt 147[219]
Patellière, Denys de la 3
Périer, François 61
Perrier, Robert 390 f.
Pétain, Philippe 103[+3], 108, 154, 157, 159, 174, 379, 385[658], 388, 401[739]
Pfitzner, Hans 269, 288
Piaf, Edith 332, 427
Piersig, Fritz 131[+131], 135 f., 270, 283 f., 299[247]
Pinette, Kaspar 291, 312[310]

Pinger, Sonderführer, Gruppe Film, Prop.St. 132
Piscator, Erwin 80, 84
Pitoëff, Georges 80, 292
Pitt, William 411
Planer, Fritz 62
Ploquin, Raoul 58, 133, 143f., 157f., 160, 205[470], 213, 425
Poiret, Jean 11, 14[55]
Poligny, Serge de 60
Pommer, Erich 59
Ponto, Erich 370[566]
Porten, Henny 177, 333
Poschmann, Agathe 285[204]
Pottier, Richard 152
Pousse, André 13
Préjean, Albert 57f., 332, 334
Prévert, Jacques 7, 16, 61
Prieur, Georges 75
Printemps, Yvonne 60
Prudhomme, Jean 88
Pünkösdy, Auguste 151

Quadflieg, Will 356, 373

Rabinowitsch, Gregor 60
Rabuse, Georg 135, 266
Racine, Jean 221[548]
Racine, Jean 304, 317, 319
Raddatz, Carl 357
Radifé, Rika, Mädchenname: Rebecca Behar 177, 183[377]
Rahn, Rudolf 124
Raimu, Muraire 60, 183
Rauschert, Erich 285[204]
Raynal, Raimond 210[499]
Rebatet, Lucien, Pseudonym für François Vinneuil 168
Reger, Max 288
Reichstadt, Napoleon Franz Josef Karl Herzog von 206
Reinegger, Emil 362f., 446
Reinelt, Sonderführer, Filmprüfstelle, Prop.Abt. 132, 413, 419[833]
Reinhardt, Max 48, 80f., 84, 95[201]
Renaud, Madeleine 60, 329[391]
Renoir, Auguste 232
Renoir, Jean 8, 61[70], 75f., 77
Renoir, Pierre 161, 220, 330[393]
Resnais, Alain 9[33]
Rey, Etienne 81
Reynaud, Paul 103
Rhodes, Cecil 374
Ribbentrop, Joachim von 23, 43f., 106, 108[24], 110f., 116f., 127, 129
Riche, Paul 409f.
Richebé, Roger 158, 206, 351, 427
Riefenstahl, Leni 70f., 100, 377
Riemann, Johannes 50[25]
Riezler, Kurt 36
Rim, Carlo 415[814]
Rintelen, Emil von 120
Ritter, Karl 70[111], 333, 376
Roanne, André 56
Rocher, René 165
Rohrbach, Paul 36
Rökk, Marika 140[+180], 333f., 350f., 355–358, 437
Rolland, Bernard 202
Rolle, Paule 180
Romains, Jules 177[350]
Romance, Viviane 60, 176[+346], 332
Rosar, Annie 148
Rosay, Françoise 56f.
Rosenberg, Alfred 110[+30f.], 313
Rostand, Edmond 35f., 206, 260
Rotter, Guy 221[548]
Rouché, Jacques 164f., 273
Rouleau, Raymond 85, 87, 88[176]
Rousseau, Jean-Jacques 247, 288, 441
Rovéra, Jean de 65f.
Rühmann, Heinz 77, 349, 358
Ruiz, Raoul 63[76]
Ruschin, Günther 83[160]
Rust, Bernhard 110
Rust, Filmregisseur 390f.

Salloker, Angela 78
Sandrock, Adele 70
Sardou, André 206[478]
Sardou, Victorien 81
Sarment, Jean 80, 312
Sartre, Jean-Paul 4, 7[+26], 16, 21, 227[579], 228f., 230[+594], 234, 447
Savoir, Alfred 80
Scapini, Georges 385[+658], 387f.
Schiller, Friedrich von 78[142], 126, 181[369], 241[16], 242[17], 244[+25], 246, 277, 288, 292, 293[+217], 295, 312[+310], 326[381], 329, 331, 437
Schirach, Baldur von 110[+30], 264[+119], 334
Schleier, Rudolf 120, 122, 219, 256f., 280, 388, 407
Schlösser, Rainer 207[483], 244–246, 252, 255f., 272, 276, 277[+171], 278f., 286, 294, 310, 314, 327

Schmidt, Saladin 243[21]
Schmidt-Iserstedt, Hans 282
Schmidtke, Heinz 23, 110, 112f., 115, 129f., 189, 198, 199[+445], 245f., 248, 298, 307, 332, 350, 373, 377, 383, 385f., 389f., 399f., 403, 418f., 432, 439
Schmidt-Leonhardt, Hans 129[+122f.]
Schmitz, Ludwig 406
Schmitz, Paul 282
Schmitz, Sybille 373
Schnitzler, Arthur 86
Schnorr, Friedrich 50
Scholz, Wilhelm 275
Schöne, Lotte 82
Schöneich, Dr., Prop.Abt. 200[+453]
Schüfftan, Eugen 62f., 99
Schuh, O. F. 299[249]
Schüler, Edmund 40
Schumann, Elisabeth 82
Schünzel, Reinhold 58
Schuricht, Karl 282
Schwarz, Günter 419, 446
Schwendemann, Karl 366f.
Scribe, Eugène 81
Seghers, Anna 83
Sellschopp, Hans 258
Selpin, Herbert 373
Shakespeare, William 207[+483], 210[+499], 276, 296, 331
Shaw, George Bernard 78[142], 207[+484f.]
Sibarre, Jacques de 414
Sieburg, Friedrich 4[14f.], 78, 122, 123[+92]
Signoret, Simone 9[33], 173
Sima, Oskar 148, 151
Simon, Michel 60
Siodmak, Robert 57, 62, 99, 177[+350], 216
Six, Franz Alfred 281
Smetana, Friedrich 259
Söderbaum, Kristina 357f., 359, 371[568]
Söhnker, Hans 357
Solidor, Suzy 85[+166]
Solms, Bernhard Graf 78[142]
Sonjewski-Jamrowski, Rolf von 78
Sophokles 264
Sorel, Cécile 98f.
Sourza, Jane 332
Speer, Albert 1, 110[30]
Spira, Steffie 83[160]
Springer, Hans 78
St-Cyr, Renée 85
Steeg, Ludwig 327
Steele, Isobel Lilian 73
Stehr, Hermann 326[381]
Steinhoff, Hans 140, 338, 373f., 376
Stelli, Jean 411
Sten, Anna 57
Strauß, Johann 255
Strauß, Richard 82, 84, 259, 261[105f.], 269, 272f., 322, 334
Streccius, Alfred 111[34f.]
Stroheim, Erich von 75, 76[133], 216
Stroux, Karl Heinz 448
Stuart, Maria 373
Stülpnagel, Carl-Heinrich von 111[34]
Stülpnagel, Otto von 111[34]
Superville, Jules 94

Taittinger, Pierre 117
Taubert, Eberhard 382
Tavernier, Bertrand 3, 15
Theobald, Berthold von 419[833]
Thiele, Wilhelm 58
Thierfelder, Fritz 41
Thiriet, Maurice 390
Thomas, Ambroise 300
Thorel, Jean 315
Thorez, Maurice 76
Tiedemann, von, Reichsbeauftragter beim Reichskommissar für die Niederlande 419[833]
Tietjen, Heinz 252
Tixier-Vignancour, Jean-Louis 156, 158f.
Tolstoi, Leo 207
Tourneur, Maurice 143, 145, 177[+350], 178[353], 232, 415[814]
Trarieux, Albert 158[265]
Trauner, Alexandre 7
Trébor, Robert 161
Trenet, Charles 233, 332
Truffaut, François 10f., 14[55]
Tschechowa, Olga 373, 375
Twardowski, Fritz von 40
Tzara, Tristan 80

Ucicky, Gustav 68f., 77, 334, 372
Uhlen, Gisela 370[566], 374
Ullrich, Luise 353
Ustinov, Peter 63[76]

Valentin, Albert 61, 427
Vallat, Xavier 173
Van Daalen, Sonderführer, Ref.Film, Prop.Abt. Belgien 419[833]
Vanderbilt, Cornelius Jr. 73
Vanel, Charles 56

Varennes, André 314
Vaucorbeil, Max de 59f.
Vaudoyer, Jean Louis 245[32], 303, 304[+270], 307, 319, 320[+350]
Veidt, Conrad 60
Ventura, Lino 3[+12]
Vercors, Pseudonym für Jean Bruller 2, 14
Verdet-Kléber, Filmproduzent, Marseille 401
Vermorel, Claude 16, 62, 227[579], 229
Vernay, Robert 428
Verneuil, Juliette 314
Verneuil, Louis 80f.
Vernon, Howard 2
Vidrac, Charles 80
Vitrac, Roger 80
Volterra, Léon 208

Wagner, Richard 82, 84, 253, 263, 269f., 273
Wagner, Winifred 253
Walter, Bruno 48, 84
Waschnek, Erich 357, 370[566]
Wegener, Paul 179[358], 328
Weigel, Helene 85
Weill, Kurt 84f.
Weißner, Hilde 370[566]
Welczeck, Johannes Graf von 98f.
Wenders, Wim 63[76]
Wendhausen, Fritz 77
Werfel, Franz 87
Werner, Ilse 357, 359
Wernicke, Otto 151, 374
Weyrauch, von, Leiter Außenstelle Paris der DW 399f.
Wiemann, Mathias 333
Wiene, Robert 53, 58, 62, 99
Wilde, Oscar 208[+485]
Wilder, Billy 76[133]
Wildgans, Anton 86
Wilhelm, Hans 62
Wilhelm, Theodor 38
Wimmer, Maria 285[203, 204]
Winkler, Max 110, 140f., 146–152, 188, 418, 442, 448[8]
Woegerer, Otto 95
Wolf, Friedrich 83
Wünzig, Dr., Ufa-Vertretung Niederlande 419[833]
Wüstenhagen, Karl 284, 285[204f.]

Yonnel, Jean 310
Young, Terence 63[76]

Zay, Jean 65
Zeitschel, Carl Theo 124, 382[639]
Ziegler, Adolf 257
Zola, Émile 145[213]
Zweig, Stefan 177[350]

Orts- und Sachregister

Orte und Begriffe, die Gegenstand dieser Arbeit sind bzw. häufig vorkommen, wie z. B. Paris, Deutschland, Frankreich, Okkupation, Kulturpropaganda, wurden nicht berücksichtigt.

ABC, Filmtheater, Dijon 381
Accomodation 19, 105
Algerien 190
Amerika s. USA
Amsterdam 341
Angers 378
Antwerpen 279
Apollo, Filmtheater, Bordeaux 387[670]
Apollo, Filmtheater, Paris 72[119], 74
Avignon 379

Babelsberg 56, 60, 99, 333, 442
Badgastein 147
Ballon, der, Theatertruppe 83
Basel 75, 97
Bayerisches Staatsschauspiel 242[17], 304, 305[+277], 306–308
Belgien 61, 188[+397], 345–347, 351, 416, 417[825], 420[835], 422
Berlin 58, 61, 69, 79f., 81, 85, 98f., 115, 177, 181f., 331–335, 337, 342, 402, 409, 416f., 421, 442
Berliner Philharmonisches Orchester 47, 50, 258, 260, 265–267, 272f., 287f.
Biarritz 379
Biarritz, Filmtheater, Paris 353
Bordeaux 103, 267, 279, 284, 364, 378, 383, 387[670]
Brest 378
Brüssel 89, 279
Budapest 140, 276, 402
Buenos Aires 292
Bulgarien 420[835], 422
Burgtheater Wien 250, 264

Cameo, Filmtheater, Paris 384
Cannes 379
César, Filmtheater, Paris 74
Champs-Élysées, Filmtheater, Paris 409
Charlottenburger Oper s. Deutsches Opernhaus Berlin
Cherbourg 376
Cinéma de l'Opéra, Paris 53
Collaboration s. Kollaboration
Colmar 46
Comédie des Champs-Élysées s. Théâtre des Champs-Élysées
Comédie-Française 4, 7, 41, 98f., 181[369], 195f., 206, 210, 242[17], 243–245, 264f., 279f., 285, 303–309[+298], 314, 319–321, 327, 329[+391], 372
Compiègne 103
Concertgebouw-Orchester, Amsterdam 49
Côte d'Azur 9

Dänemark 47, 346, 420[835], 422
Denfert-Rochereau-Palace, Filmtheater, Paris 380
Deutsches Opernhaus Berlin, Charlottenburger Oper 254f., 269, 294
Deutsches Theater Berlin 86
Deutsches Theater Lille 279f.
Dijon 381
Drancy 9, 174
Düsseldorf 447

Elsaß 46[6]
England s. Großbritannien
Épuration 10[36], 14[+52], 335[+419]

Finnland 420[835], 422
Florenz 84
Foyer International des Étudiants 93, 95

Gaieté Lyrique, Theater, Paris 243f.
Generalgouvernement für die besetzten polnischen Gebiete s. Polen
Gent 279
Griechenland 420[835], 422
Großbritannien 38, 47, 105

Hagenau 46
Helsingfors 275
Hessisches Landestheater Darmstadt 447

Holland s. Niederlande
Hollywood 13

Italien 38, 67, 346+452, 351, 416f., 422

Junge deutsche Tribüne, die, Theatertruppe 83

Kammerorchester von Benda, Leitung Hans von Benda, Berlin 282191
Kammertrio Köln 250
Katyn 412
Kollaboration 519, 12–14, 18+73f., 29, 45, 105, 108f., 114, 122, 193f., 230f., 234, 239, 286, 297, 300–302, 329, 331, 335f., 433, 440
Kopenhagen 275
Kroatien 420835, 422
Kunstraub 3+11, 111

La Rochelle 376, 379
Laigle 379
Laterne, die, Theatertruppe 83, 85
Laval 378
Le César, Filmtheater, Paris 380, 384
Le Colisée, Filmtheater, Paris 343, 370, 373
Le Français, Filmtheater, Paris 353f.
Le Mans 378
Les Sansculottes, deutsche Theatertruppe 83
Libération 13, 15, 287, 304, 414
Lille 279
London 103
Lothringen 466
Lyon 50f., 265–269, 364, 371

Madeleine, Filmtheater, Paris 343
Mailand 84
Majestic, Filmtheater, Lyon 50
Marseille 49, 191, 223, 265–268, 371+573, 379
Max Linder, Filmtheater, Paris 74, 380
Megève 335
Montenegro 420835, 422
Montoire 108+23
Montrouge 414
München 262f., 334, 377
Münchner Kammerspiele 284
Münchner Philharmonisches Orchester 282191
Münchner Staatsoper s. Staatsoper München

Nancy 279, 383
Nantes 378
National Film Theatre, London 375594
Nationaltheater Breslau 313
Neuilly-sur-Marne 398
New York 84
Niederlande 188+397, 341, 345, 351, 416, 417825, 420835, 422
Nizza 379
Normandie 286, 364
Normandie, Filmtheater, Paris 358, 375
Norwegen 345, 420835, 422

Oberammergauer Passionsspiele 92
Opéra Comique 228
Opéra de Paris 1, 20, 47, 50, 164, 195f., 253, 255, 262, 264, 267, 273
Opernhaus Frankfurt 24321
Orangerie, Paris 238, 441
Oslo 275
Oullens 364
Oxford 84

Palais Berlitz, Paris 382
Palais de Chaillot s. Théâtre National du Palais de Chaillot
Palais Royal, Paris 83
Pariser Oper s. Opéra de Paris
Polen 341+440, 382, 420835, 422
Portugal 279, 282, 420835, 422
Prag 402
Preußisches Staatsschauspiel 260f.
Protektorat Böhmen und Mähren 420835, 422

Renaissance Theater, Berlin 277
Rennes 378
République, IIIe 1036, 219, 231
Résistance 1143, 12–16, 18+73f., 105, 11134, 178, 227+579, 228–230, 235, 320, 398, 413
Rethondes 103
Révolution nationale 2080, 104, 154+253, 169, 227580, 231, 235, 401739
Riga 275
Rumänien 420835, 422

Salle Adyar, Paris 85
Salle d'Iéna, Paris 86
Salle Prat, Marseille 49
Salzburg 84
Schauspielhaus Bremen 24321
Schillertheater 181369, 24217, 243f.,

245[32f.], 249, 274–277, 280, 288, 290, 304, 310, 325–330, 435, 441
Schweden 356, 420[835], 422
Schweiz 47, 62, 97, 292, 416, 420[835], 422
Serbien 420[835], 422
Slowakei 416, 420[835], 422
Spanien 279, 282, 287, 414, 417[+825], 420[835], 422
Staatliches Schauspielhaus Hamburg 242[17], 284, 441
Staatskapelle Berlin 254
Staatsoper Berlin 251–255, 289
Staatsoper Hamburg 283
Staatsoper München, Bayerische Staatsoper München 261[105f.], 263[+115], 271–274, 289, 434
Staatsoper Wien 264
Staatsschauspiel München 264
Staatstheater Berlin 81, 95[201]
Stadttheater Bochum 243[21], 260
Stadttheater Freiburg 46f.
Stadttheater Straßburg 46[+6]
Stockholm 275
Straßburg 46f.
Studio des Champs-Élysées s. Théâtre des Champs-Élysées

Tabarin, Nachtclub, Paris 6, 20
Théâtre des Ambassadeurs, Paris 292
Théâtre de l'Ambigu 231
Théâtre d'art 80, 100
Théâtre des Arts s. Théâtre Hébertot
Théâtre de l'Atelier, Paris 196, 228
Théâtre de l'Athénée, Paris 89, 291f.
Théâtre des Champs-Élysées, Bühnen: Studio, Comédie, Théâtre, Paris 84, 88[176], 187, 207[484], 304, 322, 328[387]
Théâtre Charles de Rochefort, Paris 228
Théâtre du Châtelet, Paris 176
Théâtre de la Cité, Paris 320[354]
Théâtre Édouard VII, Paris 221[548]
Théâtre d'Essai, Theatertruppe, Paris 322
Théâtre de l'Étoile, Paris 85
Théâtre du Grand Palais 197[436]
Théâtre du Gymnase, Paris 180, 184, 205, 221
Théâtre Hébertot, Paris 86, 203[463], 218
Théâtre de l'Humour, Paris 86
Théâtre Jeune Colombier, Paris 210[499]
Théâtre de la Madeleine, Paris 14
Théâtre des Mathurins, Paris 88, 229
Théâtre de la Michodière, Paris 8
Théâtre Montparnasse, Paris 84, 292, 328
Théâtre-Montrouge, Filmtheater, Paris 380
Théâtre National de l'Opéra s. Opéra de Paris
Théâtre National du Palais de Chaillot 187[+393], 195, 243, 254, 258, 264, 267, 287, 314, 437
Théâtre de l'Odéon, Paris 195, 242[17], 279, 284[+202], 312[+310], 314, 318, 437
Théâtre de l'Œuvre, Paris 87f., 209
Théâtre de Paris 208
Théâtre Pigalle, Paris 84, 208[484],
Théâtre Porte Saint Martin, Paris 315
Théâtre des Variétés, Paris 90
Théâtre Vieux Colombier, Paris 229
Toulon 104[5]
Toulouse 364, 371, 373
Tours 378
Trianon Théâtre, Paris 264
Troyes 397
Truppe 31, Theatertruppe 83
Tulle 16
Türkei 420[835], 422

Ungarn 371, 420[835], 422
USA 38, 54, 58, 62f., 281, 420[835], 422

Vauban 378
Vélodrome d'Hiver, Paris 399
Venedig 77[139]
Verdun 103[+3]
Vichy 104, 388
Volksbühne Berlin 261[105]

Weimar 331
Weimarer Republik 36, 69, 79–82
Widerstand s. Résistance
Wien 315, 334, 335[415], 352f.
Wiener Philharmonisches Orchester 250, 282

Züricher Schauspielhaus 87