

Leseprobe aus:
Peter Demetz
Diktatoren im Kino



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© Paul Zsolnay Verlag Wien 2019





Peter Demetz

DIKTATOREN IM KINO

Lenin – Mussolini – Hitler
Goebbels – Stalin

Paul Zsolnay Verlag

1. Auflage 2019
ISBN 978-3-552-05928-3
© 2019 Paul Zsolnay Verlag Ges.m.b.H., Wien
Satz: Gaby Michel, Hamburg
Autorenfoto: © Leonhard Hilzensauer / Zsolnay
Umschlag: Anzinger und Rasp, München
Druck und Bindung: GGP Media, Pößneck
Printed in Germany



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C014496

**DIKTATOREN
IM KINO**

VORWORT

Manche Bücher sind Kinder des Augenblicks, andere haben eine lange Geschichte, und »Diktatoren im Kino« ist eines von ihnen. Ich war, mit acht oder neun Jahren (1930/31), ein früherer Filmfan; zunächst mit meinem tschechischen Kinderfräulein Luise, die mich jeden Samstag zur Kindervorstellung ins Grand Kino oder ins Bio Královo Pole schleppte, und später als Gymnasiast, der mit fünfzehn oder sechzehn (1937/38) fast jeden Nachmittag in einem Kino verbrachte. In Brünn, der Hauptstadt Mährens (damals rund 250 000 Einwohner), war das nicht schwierig, denn die Stadt hatte 38 Kinos.

An manchen Sonntagen führte mich Fräulein Luise ins Varieté auf der Zeile (Na Cejlu), fast schon Vorstadt, aber doch nicht ganz. Im geräumigen Saal saß man an einzelnen Tischen, nicht in den üblichen Stuhlreihen, und zwar deshalb, weil man nach der Pause die Blickrichtung wechseln musste. Die Vorstellung begann (wie anno dazumal) auf einer Bühne, richtiges Varieté, Jongleure, ein Zauberer, der eine Dame verschwinden ließ oder ein Kaninchen aus dem Zylinderhut holte, aber dann wandte sich unsere Aufmerksamkeit dem anderen Ende des Saales zu, wo die Kinoleinwand hing, und die Filmvorstellung begann (zumeist Laurel und Hardy). Man trank auch etwas, Fräulein Luise bestellte mir eine Lesněnka (Waldperle), die grünlich im Glas schäumte und mit einem Strohalm zu trinken war. Daran dachte ich, als ich ungefähr zehn Jahre später, im Spätherbst 1944, als Häftling in einem Gestapo-Transport für einige Wochen in der Brünnener alten Strafanstalt landete, ehe der Transport nach Prag, ins Gefängnis Pankrätz, weiterging. Die alte Strafanstalt lag genau gegenüber dem Varieté-Gebäude, und ich stand oft an den vergitter-

ten Fenstern, blickte hinüber und dachte an die Lesněnka, grün wie die fernen Wälder.

Fräulein Luise kam aus einer tschechischen Familie in Alt-Brünn und führte mich gerne in die Vorstadtkinos, wo man nicht nur amerikanische Filme für Kinder zeigte, sondern auch historische Filme mit patriotischem Elan. Im Bio Královo Pole geschah es, dass ich den tschechischen Jubiläumsfilm über den heiligen Wenzel (1929) sah. Ich habe ihn nicht vergessen: Die Könige und Fürsten waren, nach den Hollywooder Gassenjungen, etwas Neues, die Kameraleute (ich habe das alles nachgesehen), Jan Stallich und Otto Heller, waren später international berühmt, die Musik war von Oskar Nedbal und Jaroslav Křička, Zdeněk Štěpánek vom Nationaltheater spielte den heiligen Wenzel, und in den Nebenrollen waren Václav Vydra oder die Berlinerinnen Dagny Servaes zu sehen.

Ich sollte hier hinzufügen, dass Fräulein Luise im Kino gerne weinte und mich, immer auf eigene Kosten und ohne Mama darüber zu berichten, ins billige Lido Bio und anderswohin mitnahm, wo ich Gelegenheit hatte, die neuesten tschechischen Filme zu sehen, ohne Untertitel, und mir die Gesichter der Stars einzuprägen, denn die gleichen Schauspielerinnen und Akteure, so schien mir, spielten immer dieselben Rollen. Ob der Film nun »Otec Kondelík a ženich Vejvara« (Vater Kondelík und Bräutigam Vejvara) oder anders hieß, der besorgte Vater war immer Theodor Pištěk (belebt und mit Zwicker), die Mutter aus dem Volke Antonie Nedošinská, der komische Onkel Ferenc Futurista und die blonde Tochter, ob nun auf geraden oder ungeraden Pfaden, Anny Ondráková oder, ein wenig später, Věra Ferbasová. Das hatte seine Folgen. Als ich mit fünfzehn allein von Brünn nach Prag zu reisen begann, um die Schulferien bei Großmutter zu verbringen, wollte ich gleich auf meiner ersten Fahrt den eleganten Speise-

wagen besuchen, und wen sah ich dort? Theodor Pištěk und Frau Nedošinská, wie im Film, an einem Tisch bei Bier und Kaffee, und da setzte ich mich an einen Platz in ihrer Nähe, bestellte ein Schnitzel, opferte die Hälfte meines Ferientaschengeldes, und Großmutter beschwerte sich später telefonisch bei Mama, weil ich mit allzu wenig Geld angereist kam und die Prager mich finanzieren mussten.

Ein andermal flanierte ich am Brünner Bahnhof vorbei und sah, dass sich eine Menschenmenge um den Ausgang zu scharen begann. »Přijede Ferbaska!« (Die Ferbasová kommt!), und da war sie auch schon, die junge Diva, mit einem Rosenbouquet in den Händen, mitsamt ihrer Entourage, und ich konnte sagen, ich hatte sie gesehen, auf eine Entfernung von sechs oder sieben Metern!

Ich verzeichnete jedenfalls alle Kinobesuche in einem kleinen schwarzen Kalender und hatte in meiner Schulklasse nur einen Konkurrenten, der allerdings unter strengerer väterlicher Kontrolle stand. Sein Name war Körbel, noch mit Umlaut und nicht ohne, wie bei seiner entfernten Verwandten Frau Jana Korbelová, später Mrs. Madeleine Albright, US Secretary of State.

Der frühe Filmfan hatte keinen Grund zur Beschwerde. Das Angebot war wahrhaftig international. Die neuesten amerikanischen Importe, von der unvergesslichen »Broadway Melody of 1936« bis zur Charlie-Chan-Dedektivserie, standen unverzüglich auf dem Programm, und die Kinogeher, alt und jung, hatten die Wahl, ob sie tschechische, deutsche, österreichische, sowjetische, britische, französische oder italienische Filme sehen wollten. Die Regeln, nach welchen die Kinos ihre Programme gestalteten, waren nicht leicht zu entziffern, in den frühen dreißiger Jahren lebten Tschechen und Deutsche (einschließlich der vielen Sozialdemokraten) und Juden noch eher mit- als gegeneinander, und die Perspektiven von 1939

oder gar 1945 begannen sich erst allmählich abzuzeichnen. Jedenfalls spielten die vom Sokol, dem tschechischen Turnverband, verwalteten Kinos vorwiegend tschechische Programme oder ältere Hollywood-Importe (im Sokol-Stadion in der Kaunitzgasse sah ich Laurel und Hardy in »Fra Diavolo«). Die modernen Kinos in der Innenstadt pflegten die Internationalität, und von anderen Kinos, zum Beispiel dem Kapitol oder dem Central, erwartete man eher ein deutsches Repertoire – im Central war einmal die erste Verfilmung der »Dreigroschenoper« (1931) zu sehen, gedreht von G. W. Pabst nach Bertolt Brecht und Kurt Weill (Drehbuch u. a. von Béla Balázs), mit Rudolf Forster, Carola Neher, Reinhold Schünzel und Lotte Lenya in den Hauptrollen. Meine Eltern, eingeschworene Theaterleute, die nie ins Kino gingen, sprachen lange über diesen Film, den auch sie im Central gesehen hatten.

Im Kapitol erlebte ich mein erstes Abenteuer als Kino-Kavalier, eine pure Katastrophe, wenn ich ehrlich sein soll. Ich hatte für ein Mädchen aus der Tanzstunde und für mich Logensitze gekauft, aber sobald die Lichter ausgingen, überfiel mich eine unerklärliche Angst, ich fühlte, dass sich die Aufmerksamkeit aller Zuschauer gerade der Loge zuwandte, in der wir saßen, das Mädchen aus der Tanzstunde und ich. Ich war wie gelähmt, hatte nichts zu sagen, kaufte ihr in der Pause keine Schokolade (kein Taschengeld mehr), und als der Film zu Ende war, drehte sie sich an der Straßenbahnhaltestelle um und verschwand wortlos. Den Titel des Films habe ich aber über die Jahrzehnte hin nicht vergessen, »Königswalzer« mit Carola Höhn in der Hauptrolle (Sisi). Ich muss leider bekennen, dass ich den Namen des Mädchens aus der Tanzstunde nicht mehr weiß.

Ich war in den alten und den neuen Kinos zu finden, und mein eigentliches Problem war die Finanzierung, denn mein

Taschengeld reichte nicht aus. Ich begann zuerst meine nutzlosen Märchen- und Kasperlbücher zu verkaufen und dann so manches aus meines Vaters reichbestückter Bibliothek, vor allem aus den hinteren Reihen, wo die Lücken nicht gleich zu sehen waren; und ein verständnisvoller Antiquar in der Adlergasse war immer bereit, ein paar Kronen zu zahlen. Ich sah die sowjetische Jazzkomödie »Zirkus« (1936) im Moderna, und als ich ungefähr siebzig Jahre später mit Frau Professor Rimgaila Salys (Ph. D. Harvard, University of Boulder, Colorado) über russische Filme zu sprechen wagte, war sie erstaunt, dass ich »Zirkus« (sie hat das beste Buch über Grigori Alexandrows Komödien geschrieben) fast unmittelbar nach Fertigstellung zu Gesicht bekommen hatte; mit dem berühmten jüdischen Schauspieler Solomon Michoels, der ein wenig später dem stalinistischen Terror zum Opfer fallen sollte, noch in einer repräsentativen Rolle.

Ich ging oft ins Dopz (das Gebäude gehörte der Gewerkschaft der Privatangestellten), und ich wusste damals nicht, dass es eigentlich ein historischer Ort war, denn im Café Biber, im ersten Stock, versammelten sich (wie heute eine Gedenktafel, allerdings im Inneren des Kinos, anzeigt) die emigrierten Theoretiker des deutschen und österreichischen Sozialismus, einschließlich Otto Bauer oder Julius Deutsch, ehe sie weiterwandern mussten. Das Programm des Kinos (seit 1935 Scala) war aber amerikanisch; ich erinnere mich an den »Prisoner of Zenda« mit Ronald Colman, und vor allem an »Modern Times«, Charlie Chaplins Protest gegen die Maschinentzivilisation, die den Menschen versklavt. Seltener ging ich ins Metro in der Neugasse, aber an einen Film erinnere ich mich ganz genau, und das war »Show Boat« (1936), die erste Fassung, die ich sogar zwei- oder dreimal sah. Meine Frau Paola, die diesen Film später, mit dreißig Jahren, im Nachtprogramm der Televisione Italiana bewunderte, war überrascht, wie ge-

nau ich die Namen der Stars und ihrer Songs rezitieren konnte, Paul Robeson mit seinem »Ol' Man River«, und ich erinnerte mich sogar an Charles Winninger als Captain Andy Hawks in seiner Theateruniform.

Für mich war, als ich fünfzehn war, das Kino Orania, nicht weit vom Glacis, das wichtigste, aber nicht weil es das älteste Brünner Kino war (es existierte seit 1910). Der Grund war ein anderer: Die Damen vom Einlass, alles ältere Jahrgänge in schwarzen Bürokiteln, waren in der Altersfrage sehr tolerant. Wenn die Kassierin nicht genug Eintrittskarten zur Nachmittagsvorstellung verkauft hatte, drückte sie ein Auge zu und ließ, zumindest um halb fünf, auch diejenigen von uns ein, die noch nicht das polizeiliche Alter von sechzehn erreicht hatten. In den frühen dreißiger Jahren war das Orania nicht mehr so elegant, wie es 1910 gewesen war; die ursprünglichen Fotografien zeigen Herren in Strohhüten und Damen in langen Toiletten vor dem Eingang und über dem Tor die Inschrift: »Das größte und vornehmste Kino-Theater Brünns«. Nun war es ein typisches Handtuch-Kino, schmal und lang, mit ein paar Klappstühlen entlang der Wand des Warteraumes (genau so, wie man es im Wiener Bellaria sehen kann, das sich seit 1912 nicht verändert hat) und einem Vorhang vor der Leinwand. Dort sah ich einmal eine deutsch-französische Koproduktion mit Hans Albers und Annabella, die, als Artistin, vor einem kleinen Garderobenspiegel saß und einen Augenblick lang ihre linke Brust entblößte, ein Aufnahme, die bei den Gymnasiasten der Halbfünfvorstellung das lebhafteste Interesse fand.

Die Geschichte selbst machte allerdings meiner Brünner Kino-Idylle ein rasches Ende, denn nach der Errichtung des Protektorats übersiedelte meine Mutter mit mir sogleich nach Prag, um Großmutter näher zu sein, und ich nahm mit dem Skaut am Karlsplatz und dem Juliš und Aleš am Wenzelsplatz vorlieb. Doch es war alles anders; und wenn ich mit meiner

Mutter in einem Park spazieren ging, musste sie ihren Judenstern an der Bluse durch eine große schwarzlackierte Handtasche verbergen.

Ich bin, meinem Berufe nach, zeitlebens (wie man so sagt) ein Literaturlehrer gewesen, der Bücher über Bücher, nicht Filme, schrieb, aber später riefen mir zwei Stimmen meine frühen Kinoerfahrungen ins Gedächtnis zurück und hinderten mich daran, meine kinematografische Jugend ins Anekdotische zu verdrängen. Die eine Stimme war die des Filmprofessors Robert Sklar, der die erste Soziologie des amerikanischen Films publizierte, und die andere die österreichische Schriftstellerin Ilse Aichinger, die mich in ihren Gedanken an Wiener Kinos daran erinnerte, dass auch ich (wie sie) der Mutter nach jüdischer Herkunft war und in gefährlichen Zeiten im Dunkel der Kinos Zuflucht gesucht hatte. Robert Sklar beharrte darauf (1975), dass es nicht mehr genügte, Allgemeinheiten über Filme und Regisseure zu notieren, und beobachtete den Aufstieg des Hollywoodfilms, zugleich mit einem ersten Publikum, den niederen und unbekannteren Klassen, ökonomisch und soziologisch genau; und es war sein Verdienst, den Aufstieg des Films zur Massenunterhaltung und zugleich die Verwandlung Amerikas zu einer industriellen und städtischen Gesellschaft zu analysieren. Ich bekenne offen, dass ich Ilse Aichingers Gedankenskizzen, die sie in den Jahren 2000/01 publizierte, nicht allein als Filmkritiken las. Ich suchte die lebhaften und traurigen Erinnerungen an Wiener Gassen und Kinos, das kleine Fasankino (mitsamt der Zugluft, die durch die Vorstellung weht) und das größere Sascha-Palast-Kino; das junge Mädchen, das sich dem dunklen Plüschsessel anvertraut, während sie an die Großmutter denkt, die im Lager Minsk dahinstirbt, und ich im Skaut die Marx Brothers bewunderte und an meine Mutter in Theresienstadt dachte (seit Monaten ohne

Nachricht). Ich bin dankbar, dass mich Ilse Aichinger über Louis Malle, Max Ophüls und Terence Davies belehrte, aber es waren ihre atmosphärischen Erinnerungen an die Kinos (sie kennt den Unterschied zwischen dem Motiv Kino und der Bel-laria genau), die mir im Gedächtnis blieben, und die Wahrheit einzelner Sätze, wie zum Beispiel: »Erinnerungen splintern leicht, wenn man sie zu beherrschen sucht.«

Ich begann an meinen Plänen für ein zukünftiges Filmbuch zu zweifeln, als mir das Buch »Il cinema dei dittatori: Mussolini, Stalin, Hitler« (1992) in die Hände fiel, denn es war von Renzo Renzi, dem Regisseur und Essayisten herausgegeben, und ich las das Vittorio Mussolinis lebhaftes Interview über seines Vaters Theater- (nicht Kino-)Leidenschaften mit staunender Aufmerksamkeit. Je mehr ich aber las und studierte, desto deutlicher regte sich mein Widerstand gegen diese informative Anthologie (34 Beiträge, aber nur vier über Hitler und fünfzehn über Stalin); und ich sagte mir, es müsste angemessener sein, das Ganze aus einem einzigen Blickpunkt zu schreiben. Ich dachte mir, dass die Auswahl dreier historischer Figuren nicht genügte, und dass gerade das Vielfache eine einheitliche Perspektive als wünschenswert herausforderte. Die Diktatoren und ihre Dienstleute, auf einer Bühne agierend und aus einem einzigen Blickpunkt gesehen – nur so war es möglich, Vergleiche anzustellen, Kontraste zu betonen und sachliche Unterschiede zu konstatieren. Deshalb hegte ich keine Zweifel daran, den ikonischen Diktatoren Lenin beizugesellen, der das Verhältnis von Staat und Filmwirtschaft streng regulieren wollte – obwohl er Fiktives nicht mochte (wie der Zar) – und industrielle und politische Lehrfilme bevorzugte; und auch Goebbels durfte in meiner Reihe nicht fehlen, denn ich vergaß nicht, wie er das Filmprogramm des Dritten Reiches diktierte, ein ums andere Mal als Autor oder Dramaturg in die Filmpro-

duktion eingriff (wie der ältere Stalin), von seiner Affäre mit der tschechischen Filmschauspielerin Lída Baarová ganz zu schweigen.

Das erste Ziel, das ich mir setzte, war es, eine genauere Chronologie zu definieren, denn die Sekundärliteratur erlag oft der Versuchung, den Rhythmus der Diktatorenherrschaft und die Filmgeschichte mehr oder minder gleichzusetzen. Die Historie der Diktatoren ist aber nicht eins mit der Geschichte der modernen Kinematografie, und selbst Lenin, der so wenige Spielfilme sah und stolz darauf war, ein »Barbar« zu sein, der nicht von der Avantgarde behelligt sein wollte, war 37 Jahre alt, als er in den Gesprächen mit seinem philosophischen Rivalen A. A. Bogdanow (in Finnland im Jahre 1907) darauf zu sprechen kam, der Film könnte »in den Händen der Massen« ein mächtiges Propagandamittel werden. Als er an die Macht kam, wurde er nicht müde, die darniederliegende Filmwirtschaft zu regulieren, und ein Wort, das er in einem Gespräch mit Volkskommissar Lunatscharski prägte (1922), »unter Genossen ist der Film die wichtigste der Künste«, erstarrte bald zu einem agitatorischen Schlagwort. Er wollte didaktische Filme, und nichts war ihm lieber als ein technischer Kurzfilm über (hydraulische) Torfgewinnung im Prozess der Elektrifizierung (1920), den er mit allen Mitteln seiner Macht propagierte. Nach dem dritten Schlaganfall (März 1923), als er den Regierungsgeschäften entsagte, sah er noch einige Filme auf dem Krankenbett, und die antireligiöse Komödie »Der Wundertäter« soll ihn erfreut haben.

Deutlicher noch als in Lenins Lebensgeschichte sind die kinematografischen Wendepunkte in der Biografie Stalins sichtbar. Servile Mitarbeiter bemühten sich, Stalin als Filmfreund seit jeher darzustellen, aber nichts weist darauf hin, dass der junge Leser und Revolutionär je ins Kino ging. Nicht zu übersehen, dass er im Frühling 1929 (mit 51 Jahren) zum

ersten Mal drei prominente Filmemacher (Sergei Eisenstein, Grigori Alexandrow und E. K. Tissé) plötzlich telefonisch zu sich ins Büro beschied, um ihnen seine Meinung über ihren Film »Die Generallinie« (über die Kollektivierung der Landwirtschaft) zu erklären, Änderungsvorschläge zu machen und, aus politischen Gründen, den neuen Titel des Films zu diktieren, der von nun an »Das Alte und das Neue« hieß. Damit begann auch seine aktive Mitarbeit mit Hilfe der von ihm eingesetzten Filmfunktionäre (Schumjazki), seine Kollaboration an politischen Filmen wie »Tschapajew«, sein Interesse an den »Filmen für Millionen«, die Boris Schumjazki lancierte, und sein Vergnügen an den Jazzkomödien, vor allem »Wolga, Wolga«. Mit der Verhaftung und Hinrichtung von Schumjazki begann die dritte Wandlung – zum allmächtigen Filmzensor, der jeden bedeutenden Film inspizierte oder sogar, nach dem Selbstmord seiner zweiten Gattin, dem gesamten Politbüro in einem renovierten Raum des Kreml vorführte und im Detail diskutierte, ehe die neue Produktion, mit Änderungen, in die Distribution entlassen wurde.

Eine andere Frage, die ich zu beantworten hoffte, war jene nach Nationalität und Internationalität, oder wie die Regierenden bereit waren, die Filmproduktion jenseits ihrer Staatsgrenzen zur Kenntnis zu nehmen, und warum. Mussolini und die faschistische Diktatur sind in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse; er war nicht nur einer der Ersten, der (wahrscheinlich gedrängt vom Analphabetismus im Lande) den Film, durch die Gesellschaft Luce (1924), als politisches Kommunikationsmittel zu nutzen suchte. Er war es auch, der staatliche Filminteressen Familienmitgliedern wie seinem Sohn Vittorio oder von ihm eingesetzten Funktionären wie Luigi Freddi, dem Generaldirektor des Filmwesens, anvertraute und sich dann mehr oder minder mit zeremoniellen Auftritten zufriedengab, während seine Delegierten Filme

produzierten, Zeitschriften gründeten, die staatliche Filmschule organisierten und Cinecittà zu einem faschistischen Hollywood zu entwickeln suchten. Mit vierzig Jahren suchte Mussolini Einfluss auf das europäische Filmwesen zu gewinnen; ein Jahr nach ihrer Gründung (1925) verstaatlichte er Luciano De Feos Gesellschaft Luce, die später für die Wochenschauen verantwortlich war (in welchen Mussolini selbst, in vielen Kostümen, die Rolle des Stars zufiel), und beharrte darauf, De Feos neuer internationaler Organisation für das pädagogische Filmwesen ICE (Institut international du cinématographe éducatif, 1928–1937) ein Zentrum in Rom zu schenken. Vittorio, sein Sohn, trieb sich schon als Schüler mit seinen Freunden in den Mailänder Kinos herum (wie die Polizei täglich an das Büro seines Vaters berichtete), liebte es, Fliegerfilme zu produzieren, suchte, vergeblich, zusammen mit Hal Roach eine amerikanische Produktionsfirma zu gründen, und seine Zeitschrift *Cinema* zog Nonkonformisten und Emigranten aller Schattierungen an: Giuseppe De Santis berichtete über die sowjetischen Jazzkomödien, und einer der Artikel erinnerte an die Herausforderungen eines Schriftstellers namens Franz Kafka. Luigi Freddi, ein früher Faschist, im Jahre 1934 zum Generaldirektor des italienischen Filmwesens bestellt, war zugleich mit Miloš Havel (dem Onkel des zukünftigen Staatspräsidenten) Mitglied der Jury der Venediger internationalen Filmfestspiele und gründete Institutionen, deren Bedeutung den Faschismus überdauerte. Er organisierte, nach Moskauer Beispiel, eine staatliche Filmschule, die eine ganze Generation berühmter Regisseure und Diven heranzubildete, und eine Zeitschrift *Bianco e Nero* (1937–1951), in der Emigranten und Kenner des russischen Films zu Wort kamen. Als die alten römischen Ateliers einem Brand zum Opfer fielen, ließ er die neue Cinecittà erbauen, ein italienisches Hollywood, aber vom Staat betrieben. Die klassischen italienischen

Filme unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg dokumentierten, welche Vorarbeit er geleistet hatte.

Ich wollte genauer wissen, welche Filme und Regisseure die Diktatoren bevorzugten. Goebbels erklärte bereits bei seiner ersten Konferenz (März 1933) als Kulturminister im Hotel Kaiserhof, er hätte Sergei Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« und Irving Thalbergs »Anna Karenina« (mit Greta Garbo) als nachahmenswerte Beispiele gesehen, und nachdem er später noch fünfzehn oder sechzehn Sowjetfilme inspiziert hatte, fügte er hinzu, Wsewolod Pudowkin sei der Einzige, der an Eisenstein heranreiche. Goebbels' Lieblingschauspielerinnen waren Greta Garbo und (vor der Machtergreifung) Marlene Dietrich (sein Chef war einer Meinung mit ihm), von den Hollywood-Schauspielern bevorzugte er Clark Gable und vermochte »San Francisco« und »Gone with the Wind« nicht genug zu loben. Goebbels hatte zum ersten Mal 1924 eine Notiz über einen Film (schwedischer, nicht deutscher Provenienz) in sein Tagebuch eingetragen, und in den dreißiger Jahren inspizierte oder »prüfte« er Filme fast jeden Abend mit dem Eifer eines Vorzugsschülers und suchte die besten US-Filme auch seinen Mitarbeitern vorzuführen – so oft, dass Hitler ihm (mitten im Krieg) untersagte, die vom Feind gedrehten Filme als Beispiele zu projizieren. Kein amerikanischer Film (Goebbels hatte zumindest drei Dutzend englischer und amerikanischer Filme geprüft) imponierte Goebbels mehr als »Mrs. Miniver«, dem es auf untheatralische Weise gelang, die Folgen des Luftkriegs für eine englische Familie darzustellen, aber alle Versuche, diesen Film in deutscher Weise nachzuahmen, schlugen fehl, denn sie akzentuierten das Dramatische und, zum Leidwesen Goebbels, nicht das Zivile.

Hitler, der noch später als Goebbels zum Film gekommen war (denn er wurde nicht müde, noch 1926 im zweiten Band von »Mein Kampf« gegen den sündhaften Film zu predigen),

gab seine Gewohnheit, Filme mit Adjutanten oder Freunden, nicht zuletzt den Damen, zu konsumieren, bei Kriegsbeginn auf (um sich eher den Wochenschauen zu widmen). Hitler war kein Konsument theoretischer Interessen; er suchte sich eher selbst und entdeckte in Wallace Beerys mexikanischem Volkstribun Pancho Villa eine Figur, die er selbst gerne gewesen wäre – Goebbels ließ den Film »Viva Villa!« nicht zur allgemeinen Distribution zu, weil er ihn politisch zu gefährlich fand. Hitler hatte eine besondere Zuneigung zu den britischen Tories, und deshalb war »The Lives of a Bengal Lancer« einer seiner Lieblingsfilme, weil ihn das Verhältnis des Kommandanten zu seinem Sohn, dem jungen Offizier, an eine mythisch friderizianische Prototypik (der alte und der junge König) erinnerte. Im Gegensatz zu Goebbels oder Hitler war Stalins Kenntnis des internationalen Films eher bescheiden; ihn freute einmal ein Film mit Beniamino Gigli und Magda Schneider, aber das war auch alles. Er war eher darauf konzentriert, sich Gedanken über seine eigene Figur im Film zu machen, und entschied sich doch zuletzt gegen seinen Lieblingsdarsteller Micheil Gelowani (der ihn mit seinem georgischen Akzent an seine Herkunft gemahnte) und für Alexei Diki und seine fehlerlose russische Diktion. Stalin hatte, als Diktator und als Filmfigur, seine eigenen Probleme mit der Frage der Nationalität.