

EXIL, EMIGRATION, KALTER KRIEG.
KONSTANTEN UND VARIANTEN DES
ANTIKOMMUNISMUS, ANTINAZISMUS, ANTI- UND
PRO-AMERIKANISMUS IM LICHTE EINIGER FILME
SAMUEL „BILLIE/BILLY“ WILDERS

HANNS-WERNER HEISTER

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER HAMBURG, PROF. IM RUHESTAND

in memoria del mio amico dal 1980, Sergio
Miceli, storico e teorico della musica per il
film, morto nel suo 72^{mo} anno 2016

Abstract: In Billy Wilders (1906–2002) Filmen spielt häufig Musik eine wichtige, manchmal wesentliche Rolle, im On wie im Off und oft im Verbund mit Tanz, als Motiv oder sogar als Leitmotiv. Dasselbe gilt für Politik, in einer gewissen Analogie zur Musik im Vorder- wie im Hintergrund. Im Vordergrund steht, bei aller stofflichen Aufmüpfigkeit bis Kühnheit, eine politisch eher konformistische Tendenz, die, wie selbstverständlich nach 1933 wie nach 1945, Antikommunismus einschließt. Das gilt vor allem für *Ninotchka* (1939; Drehbuch Wilder, Charles Brackett und Walter Reisch, Regie Lubitsch) und *One, Two, Three* (just 1961, wegen des Baus der „Berliner Mauer“ im August 1961 zunächst ein Flop), beide ebenso witzig und komisch wie das heute wohl noch bekanntere *Some Like it Hot* (1959). Letzteres zeigt mit dem durchgängigen Leitmotiv des Transvestitismus schon im Vordergrund eine deutliche Kritik an den Zensur-Regeln des Hays Office in Hollywood und der vorherrschenden Mentalität in den USA generell. Und in *One, Two, Three* wird die Forderung „More Rock’n’Roll“ in der DDR-Grandhotel-Kaschemme mit Hačaturjans Säbeltanz beantwortet, samt „Tabledance“ – damals noch ein bloßes Tanzen auf dem Tisch mit nur beginnendem Striptease.

Einige weitere variative Finessen, zumal solche im Hintergrund, werden im Folgenden etwas genauer untersucht – so vor allem, freilich nur in Ansätzen, die fortzusetzen sind, das aufschlussreiche, vielfältige und weitgespannte Netz von persönlichen, historisch-politisch-sozialen und intertextuell-intermedialen Bezügen. So folgte *Ninotchka* schon 1940 ein Remake als *Comrade X* mit Hedy Lamarr, die ebenso vor den Nazis geflüchtet war wie der am Drehbuch beteiligte Gottfried Reinhardt (der Sohn von Max). Als *Silk Stockings* von Cole Porter wurde der Film 1955 als Musical gecouvert – und bei der Uraufführung in New York spielte eine

weitere zeitweilige Arbeitsemigrantin, Hildegard Knief, die Hauptrolle. Eine deutschsprachige EA gab es erst 1974 in Linz. Das Musical wiederum wurde 1957 verfilmt. Der Stoff- und Plot-Lieferant war Menyhért (Melchior) Lengyel (eigentlich Menyhért Lebovics, 1880–1974) mit seinem Stück *Ninocska* von 1937. Lengyels Geschichte *A csodálatos mandarin* von 1916 wiederum hatte Béla Bartók zu seinem Tanzspiel *Der wunderbare Mandarin* (1924) angeregt. Und natürlich emigrierte auch Bartók. Bei *One, Two, Three* wirkte Ferenc Molnár am Drehbuch mit, durch *Liliom* (1909), mit der Musical-Version als *Carousel* und Mehrfach-Verfilmungen, ein bedeutender Dramatiker. *One, Two, Three* geht zurück auf sein Stück *Egy, kettő, három* (deutsch als *Eins, zwei, drei*. „Karikatur in einem Akt“, 1929).

Nicht zuletzt aufgrund solcher vielschichtiger Einbettungen samt der Entwicklung Wilders bis 1933 in Europa, hat das Exil in den USA, auf der Flucht vor dem Nazismus über Frankreich erreicht, teilweise Züge einer Heimkehr in die Fremde. Hier vermischen sich tatsächlich Exil und Emigration, die sonst kategorial im Sinn einer Polarität von politischer und ökonomischer Motivierung auseinandergelassen werden bzw. wurden. Die Spannungsverhältnisse zwischen mindestens bipolarer Affirmation und Kritik, zwischen Antikommunismus und Antiamerikanismus, Pro-Amerikanismus und Antinazismus im Zeitalter sowohl des Faschismus wie der globalen Bipolarität werden detailliert ausgelotet, einschließlich der schon vermerkten „intertextuellen“ Selbstzitat-Techniken. Wilders Filme enthalten ein kritisches Potential. Es unterwandert gängige konservative bis reaktionäre politisch-moralische Konventionen mit stofflichen Motiven wie Ehebruch, Prostitution oder gar Homosexualität bis hin zum hintergründigen Pun zur *Lolita*-Thematik mit *The Major and the Minor* (1942), fast bis zur Annäherung an den in den 1920ern von der Rechten bekämpften „Kulturbolschewismus“. Obwohl diese Konventionen seit der Bürgerrechts- und Studierendenbewegung immer heftiger angefochten wurden, waren sie bis zum Ende von Wilders Schaffenszeit weitgehend hegemonial – der gesellschaftskritische Gehalt seiner Filme ist damit umso deutlicher.

EXIL/EMIGRATION, EUROPA/USA.

WECHSELSEITIGE INTERKULTURELLE ANEIGNUNGEN

Mit dem Aufschwung der bundesdeutschen Exil- und NS-Forschung nach 1968 wurde der Unterschied zwischen Emigration und Exil bedeutsam. ‚Exil‘ war die überlebensnotwendige Flucht in fremde Länder vor Verfolgung, aus politischen oder rassistischen Gründen, Emigration war die freiwillige Auswanderung. Schon der – freilich ambivalente – Begriff der „Inneren Emigration“ weichte diese Unterscheidung auf. („Inner exile“ ist ein besserer Begriff.) Denn diese „Emigration“ ohne Auswanderung war keineswegs freiwillig, sondern ebenfalls erzwungen.¹

1 Heute ist die damals aus politischen Gründen durchaus wichtige Unterscheidung kaum mehr sinnvoll. Sie wirkt, aus ebenfalls politischen Gründen, sogar negativ. Denn sie behindert oder

Ernst Lubitsch (1892–1947), der Regisseur von *Ninotchka*, war entsprechend dieser älteren Unterscheidung ein Emigrant: Er kam bereits 1922 in die USA.² Billy Wilder (1906–2002), der Ko-Autor des Drehbuchs von *Ninotchka*, war ein Exilant: Sein Leben war nach der Übergabe der Macht an Hitler am 30. Januar 1933 bedroht, weil er sowohl Jude als auch Vertreter einer linksorientierten Publizistik und Kunst war, befreundet z. B. mit dem Pazifisten Klabund und dem Kommunisten Egon Erwin Kisch. Er floh sofort nach dem Reichstagsbrand, am 28. Februar 1933, zunächst nach Paris. Ein Bekannter aus Berlin, Joe May, nun Präsident der Columbia Pictures, kaufte einen Drehbuchentwurf Wilders an und verschaffte ihm ein Einreisevisum. Im Januar 1934 kam Wilder in die USA.

Die Bedeutung europäischer, vor allem deutscher und österreichischer Immigranten für die Entwicklung Hollywoods zwischen dem Ende des 1. Weltkriegs und der Hoch-Zeit des Kalten Kriegs bis Anfang der 1960er ist groß. J. Joseph Horowitz hob 2008 hervor, die exilierten deutschen Filmemacher wie v. a. F. W. Murnau, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Billy Wilder (und E. von Stroheim) hätten Hollywood kosmopolitischer gemacht, und Greta Garbo sowie Marlene Dietrich hätten Erotik im Film neu definiert.³ Zu ergänzen wäre hier noch unter anderem die bemerkenswerte Österreicherin Hedy Lamarr (Hedwig Eva Maria Kiesler). Neben ihrer Tätigkeit als Schauspielerin war sie als Erfinderin tätig und entwickelte zusammen mit dem Komponisten George Antheil eine neuartige Torpedo-Steuerung, die die Lochstreifen-Steuerung von Reproduktionsklavieren verwendete.⁴

verhindert gar die Rettung von Flüchtlingen. Bei dem generell unmenschlichen Umgang mit AsylantInnen besonders in Europa, aber, wie damals, auch in Australien und Neuseeland usw., wird speziell in der Bundesrepublik Deutschland säuberlich unterschieden zwischen Flucht aus politischen Gründen und Flucht aus nur wirtschaftlichen. Wirtschaftliche Not wird als Asylgrund nicht anerkannt. Ob freilich jemand dem Tod durch Hunger oder durch Gewalt zu entkommen sucht, ist einerlei. Die Unterscheidung ist eine Scholastik der Inhumanität. Im Übrigen hat die wirtschaftliche Bedrohung durch Verhungern in der Regel letztlich ebenfalls politische Gründe: Die „postkolonialen“ militärischen Interventionen mit geopolitischen und wirtschaftlichen Zielen erzeugen Kriege in Afrika wie im Vorderen Orient und damit eben Fluchtgründe.

2 „In 1920 and 1921 Paramount began its attempt to conquer the German market by founding a company in Germany parallel to UFA, called EFA. It was a crucial moment in German film history, ending in the departure of Pola Negri and Ernst Lubitsch for Hollywood“. Lubitschs Mentor Paul Davidson „was left behind as ‚collateral damage‘“. Stefan Drössler, „Ernst Lubitsch and EFA“, in: *Film History: An International Journal* 21/3 (2009), 208–228.

3 Vgl. Joseph Horowitz, *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*. New York: Harper, 2008.

4 Die militärische Relevanz ihres Frequenzsprung-Verfahrens wird manchmal bestritten, die für die spätere kabellose Übertragung von Funksignalen scheint erwiesen. Vgl. u. a. Lisa Fischer, „Der Heimat blieb die Asche. Von der ‚Ekstase‘ zur Mobiltelefonie oder: Wie eine Schönheitskönigin zur Erfinderin wurde. Zum 100. Geburtstag: Hedy Lamarr – von Wien in die Welt. Und ihre Rückkehr nach dem Tod“, in: *Die Presse*, Wien, 11. April 2014; Jochen Förster und Anthony

In dem Remake von *Ninotchka* als *Comrade X* 1940 spielte sie eine Hauptrolle; der am Drehbuch beteiligte Gottfried Reinhardt (der Sohn von Max) war ebenfalls ein antinazistischer Exilant.

Bei den Filmmusik-Komponisten der „first Hollywood generation (1927–1940)“⁵ überwogen sogar Immigranten. Die erwähnten immigrierten Regisseure hoben die intellektuellen und aufklärenden Standards des Hollywood-Films, nicht zuletzt durch ihren Bezug auf sozialkritische österreichische und deutsche Literatur.⁶ Dieser Prozess war weder eine europäisch-deutsche ‚Unterwanderung‘ US-amerikanischer Verhältnisse und Werte noch umgekehrt eine einseitige Anpassung an Hollywood oder gar eine Unterwerfung, auch wenn es manchmal so scheinen mochte. Es handelt sich vielmehr um eine Wechselwirkung, um das Wechselspiel einer interkulturellen Aneignung in beide Richtungen und in verschiedenen Konfigurationen. Dass freilich „freedom“, vor allem als freie Marktwirtschaft übersetzt, Kunst-Ambitionen nicht unbedingt förderlich war, wäre keine ganz falsche Einsicht. Und selbst der geschmeidige Wilder hatte damit manchmal Probleme. Gerade im Fall Wilder erscheint die These einer deutschen „Kolonisierung“⁷ daher einseitig und übertrieben. Umgekehrt wurde seit 1918 eher Europa, besonders das im Krieg besiegte und verarmte Deutschland, in vielerlei Hinsicht von den USA „kolonisiert“. Vieldiskutiert war das damals unter der Bezeichnung „Amerikanisierung“ als einer spezifischen Form von Modernisierung.⁸

Loder, *Hedy Darling: Hollywood-Ikone. Technik-Pionierin. Gefallener Stern. Das filmreife Leben der Hedy Lamarr – erzählt von ihrem Sohn* (Hollenstedt: Ankerherz-Verlag, 2012); Jörg Albrecht und Klemens Polatschek, „Deconstructing Hedy Lamarr“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Mai 2006 (http://www.faz.net/aktuell/wissen/physik-chemie/erfindungen-deconstructing-hedy-lamarr-1328718.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2); andererseits: „their device was way ahead of its time“ – „An updated version of the Lamarr-Antheil device finally appeared on U.S. Navy ships in 1962“: Tony Long, „Aug. 11, 1942: Actress + Piano Player = New Torpedo“, <https://www.wired.com/1997/03/privacy-implications-of-hedy-lamarrs-idea/>, 11. 8. 2008.

5 Vgl. ausführlich Sergio Miceli, *Film Music. History, Aesthetic-Analysis, Typologies* (Mailand, Lucca: Ricordi/LIM, 2013, ital. 2009), 126–136.

6 So z. B. Nora Henry, *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder* (Westport, Conn.: Praeger, 2001).

7 So z.B. Horowitz, *Artists in Exile*.

8 Vgl. u. a. immer noch maßstabsetzend Albrecht Dümmling, „Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung. Der Bedeutungswandel des Jazz in den 20er Jahren“, in: *Angewandte Musik: 20er Jahre. Exemplarische Versuche gesellschaftsbezogener musikalischer Arbeit für Theater, Film, Radio, Massenveranstaltung*, hg. von Dietrich Stern (= Das Argument: Argument-Sonderband 24; Berlin: Argument-Verl., 1977), 81–100.

AMERIKANISMUS AUSSERHALB UND INNERHALB DER USA.
WILDER VOR 1933

Das Problem des ‚Amerikanismus‘ war in Wilders Werk eine Konstante, meist mehr, selten minder kritisch akzentuiert. Der Antikommunismus spielt eine quantitativ eher untergeordnete, temporäre Rolle. Er tritt allerdings in *Ninotschka* und dann in *One, Two, Three* prominent, ja konstitutiv auf. Gemeint ist mit ‚Amerikanismus‘ eine prinzipielle Zustimmung zur Gesellschaft der USA. Diese firmieren häufig unter falscher Flagge als „Amerika“. In Wirklichkeit ist Amerika bekanntlich etwas größer. Die Vorsehung sorgte allerdings so gut für das „manifest destiny“ von „God’s own country“, dass z. B. Thomas Jefferson 1801 verlauten ließ, dass in der Zukunft „wir den ganzen nördlichen, wenn nicht auch den südlichen Kontinent besiedeln werden“.⁹ Es verschlug da nichts, dass dieser Kontinent eigentlich schon ziemlich besiedelt war. Winter und andere vermuten, dass der Antikommunismus als Teil des Amerikanismus in das Passepartout bzw. Dispositiv dieses Expansionismus passt, der auf Weltherrschaft aus ist: „Die sehr viel spätere Heraufkunft des Kommunismus hat die imperiale Komponente der amerikanischen [sic] Politik sozusagen griffiger gemacht und dem Kreuzzug den hochoberwünschten Teufel beschert, obwohl die Amerikaner [sic] zuvor auch ohne ihn ausgekommen waren“.¹⁰

Die Zustimmung schließt punktuelle bis sogar prinzipielle Kritik nicht aus. In den USA selbst ist der Amerikanismus als Nationalismus naturgemäß endemisch. International kam er nach dem 1. Weltkrieg in Europa auf. Von Musik wie vor allem dem Jazz und Modetänzen über Film oder Kleidung bis zur fordistischen Betriebsorganisation erschien die entscheidende Siegermacht des Westens, der Entente, über die „Mittelmächte“ als fortschrittlich und modern – und die sogenannte „Amerikanisierung“ wurde dementsprechend vor allem von europäischen Konservativen und Reaktionären bekämpft. Im Antikommunismus trafen sich diese im Übrigen aber dann doch mit vielen Anhängern des Amerikanismus.

In vielerlei Hinsicht war Wilders Weg von der galizischen Kleinstadt Sucha am Rand der Habsburger Monarchie und dann in deren Zentrum Wien sowie über Berlin, eine ‚Kulturhauptstadt‘ der 1920er Jahre, in die USA bzw. nach Hollywood früh angelegt, bereits im damals aparten Vornamen, in der Familienversion „Billy“, wie seine anscheinend von den USA begeisterte Mutter Billie nannte.

Bevor Wilder 1934 in die USA kam, hatte er schon einiges an Migrationen und Emigrationen hinter sich. Angesichts des drohenden Kriegs waren seine El-

9 Vgl. Rolf Winter, *Ami Go Home. Plädoyer für den Abschied von einem gewalttätigen Land* (Hamburg: Rasch und Röhring, 1989), 56.

10 Ebd., 57.

tern mit ihm und seinem älteren Bruder 1914 knapp vor Kriegsbeginn von Sucha nach Wien geflüchtet. In Wien arbeitete er dann vor allem als Sensationsreporter. Durch die Bekanntschaft mit Paul Whiteman kam er 1924 nach Berlin. Dort arbeitete er ebenfalls als Reporter, der nicht zuletzt über Filme und Filmstars berichtete. Darüber erhielt er Beziehungen zur May-Film in Berlin. Er gehörte zur armen Boheme. Eine Zeit lang war er sogar „Eintänzer“, ein Gigolo.

Allmählich stieg er ins Filmgeschäft als Autor ein, und allmählich stieg er auf, allerdings nur als Ghostwriter. Einen ersten Auftritt als im Vorspann genannter Drehbuchautor hatte er dann 1929/1930 mit dem semi-dokumentarischen Stummfilm *Menschen am Sonntag*. Er gehört zur charakteristischen Strömung der ‚Neuen Sachlichkeit‘, Teil der künstlerischen Moderne der 1920er, die wiederum auch „amerikanisch“ geprägt war. *Menschen am Sonntag* nimmt zugleich Elemente des Nachkriegs-„Neorealismus“ nach 1945 vorweg.

Eine Szene vom Anfang der Handlung exponiert zwei Themen: die Wichtigkeit des Hollywood-Films für die junge Generation als Teil der „Amerikanisierung“ – ein Fan-Photo der Garbo spielt eine Rolle – und den Machismo, der keinerlei Unterstützung aus „Amerika“ bedurfte, sondern endemisch war. Auch eines der Leitmotive Wilders tritt auf: der Hut.¹¹ Er wird uns wiederbegegnen.

„THREE BOLSHEVIK SWINE“ IN PARIS. *NINOTCHKA*
(REGIE: ERNST LUBITSCH, CO-AUTOR DREHBUCH: B. WILDER)
(1939)

Antikommunismus ist eine politische Praxis und Ideologie, die sich gegen tendenziell alle Bestrebungen richtet, die auf grundlegende Veränderungen des „marktwirtschaftlichen“ Systems abzielen.¹² Er bekämpft mit allen Mitteln alle materiellen wie geistigen Bewegungen, die über dieses System hinausgehen wollen und auf eine selbstbestimmte Wirtschaft und Gesellschaft und eine mehr als nur politische Demokratie abzielen. „Kommunismus“ ist dabei eine Chiffre. Der Antikommunismus nimmt die Möglichkeit schon als Wirklichkeit, die Verheißung (oder, je nach sozialer Stellung und Standpunkt, die Drohung) einer neuen Gesellschaftsordnung bereits als Vollzug, den Gedanken für die Tat, den Vorsatz als Vollen- dung. Innerhalb dieses breiten Spektrums wird der Terminus „Kommunismus“

11 Wilders vorletzter, besonders artifizieller Film von 1978 z. B. trägt nach der Hauptfigur den Titel *Fedora*. Fedora ist zugleich eine Hut-Form.

12 Hanns-Werner Heister, „Kalter Krieg. Koordinaten und Konfigurationen – 1945 bis 1990, vorher und seither“, in: *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges*. Kongressbericht Hambacher Schloss (11.–12. März 2013), hg. von Ulrich J. Blomann (Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2015), 19–45, hier 90–92.

dann verdünnt, vereinseitigt und falsch verallgemeinert. Daher kann dann selbst das im Wesentlichen allenfalls liberale, bürgerlich-demokratische Hollywood des 2. Weltkriegs, ein Zentrum des europäischen Exils und immerhin eine Zeit lang antifaschistisch orientiert, als kommunistisch unterwandert halluziniert und durch Untersuchungsausschüsse wie der weniger bekannte Dies- und die bekannten McCarthy-Ausschüsse tyrannisiert werden.

Der Antikommunismus existiert in zwei Hauptformen. Wie jede Negation impliziert er eine Affirmation.

1. Grundform ist die Affirmation der „Marktwirtschaft“, mit oder ohne liberale Demokratie sowie ohne oder mit feudalen Resten (wie etwa in der Wilhelminische Epoche oder heutigen Öl-Staaten im mittleren Osten). In diesem Rahmen und von diesem Standpunkt aus reicht das Spektrum der Positionen von bewussten Anhängern der bürgerlich-liberalen Demokratie einerseits bis zu Anhängern neofeudaler oder theokratischer Herrschaftsformen oder des Faschismus und Neofaschismus andererseits, also Gegnern selbst der objektiv notwendig eingeschränkten bürgerlichen,¹³ parlamentarisch-liberalen Demokratie. Eine spezielle Ausdrucksform dieser Affirmation ist das, was hier ‚Amerikanismus‘ heißt.

2. Der Antikommunismus bis 1917/1922. Mit der Herausbildung des Faschismus in vielfachen nationalen Varianten spaltet sich der Antikommunismus auf bzw. verdoppelt sich. Er steht nun in einem – zunächst vorwiegend ideologischen – Zweifrontenkrieg. Er entwickelt eine zweite Hauptform, modernisiert sich dabei und assimiliert sich an neue Gegebenheiten. Als *Anti-Totalitarismus* richtet er sich nun sowohl gegen links, wie bisher, als auch gegen rechts außen, eben den Faschismus, als zwar bürgerlich-marktwirtschaftlich fundierte, aber nicht demokratisch-liberale Herrschaftsform.¹⁴

Dabei werden, soweit ich sehe, für Wilder hauptsächlich zwei Konfigurationen des Antikommunismus relevant: verkehrende Symmetriebildung: Rot/Links vs. Braun/Rechts und Anti-Totalitarismus = Anti-Kommunismus = Anti-„Nationalsozialismus“.

Die Totalitarismus-Ideologie illustriert – und konterkariert – ironisch eine Szene in *Ninotchka*, in der die drei Emissäre in Paris nach dem vierten, ihnen unbe-

13 In der „marktwirtschaftlichen“ Ordnung endet der „demokratische Sektor“ nicht nur speziell, wie einst auf Schildern markiert, an der Grenze zur DDR im geteilten Berlin, sondern generell vor den Betriebstoren. Das wurde bereits vor 1968 entdeckt. Dazu neuerdings besonders luzide Kilian Stein, *Die juristische Weltanschauung. Der Staat als Fetisch* (Hamburg: VSA, 2010).

14 Hauke Friederichs, „Weltbewegung gegen Rassenhass: Der Kampf der Irene Harand“, in: *Die Zeit*, 24. Oktober 2013; Kommentar von Nina P.: „Die Idee hinter dem Kommunismus ist die Freiheit für alle; die Idee hinter dem Faschismus die Herrschaft weniger. Viel differenter geht nicht.“ <http://www.zeit.de/2013/44/irene-harand-weltbewegung-gegen-rassenhass-nationalsozialismus/komplettansicht>, 7. 9. 2019.

kannten Kommissar Ausschau halten. Sie wollen auf einen Mann zustürzen, doch der hebt die Hand zum Hitlergruß, ist also kein „Bolschewik“, und der „Kommissar“ entpuppt sich dann als Kommissarin. Hier werden also Nazis mit Bolschewiken verwechselt. Nebenbei: auch die Geschlechter werden verwechselt. Völlig unironisch bleibt die Gleichsetzung von „Nationalsozialismus“ und „Sozialismus“ auch heute virulent; seit dem Anschluss der DDR 1990 verstärkt sich in der Bundesrepublik Deutschland der legitimatorische Stellenwert der „Totalitarismus“-Ideologie, die fast zur Staatsdoktrin geworden ist. Gegenüber der ideologischen Äquidistanz von der imaginären „Mitte“ aus gibt dabei die praktische Symmetriebrechung: Amtliches Einschreiten gegen „Extremismus“ gilt vornehmlich dem „linken“. Doch auch die USA haben da einiges zu bieten.

Der Film kam kurz nach Kriegsbeginn – in Europa – am 6. Oktober 1939 in die US-Kinos. In der Hauptrolle Greta Garbo als Nina Ivanovna „Ninotchka“ Yakushova; Drehbuch Billy Wilder, Charles Brackett, Walter Reisch nach Melchior Lengyel, Musik Werner R. Heymann.¹⁵ Der Film beginnt mit einem nostalgischen, aber ironisch-unsentimentalen Rückblick auf die Vergangenheit vor 1939 in Paris. Hier sagen wenige Worte im Insert (bei 1‘) mehr als viele Bilder. Wilder und Lubitsch zeigen die politisch-sexuelle Verführung der OstlerInnen durch den Luxus des Westens und die Liebeskünste des erfahrenen Gigolos.

THE LUXURIOUS LOBBY OF THE HOTEL CLARENCE

[...]

STREET IN FRONT OF THE HOTEL CLARENCE

KOPALSKI: Comrades, why should we lie to each other? It's wonderful.

IRANOFF: Have we anything like it in Russia?

ALL THREE: No, no, no.

KOPALSKI: When you ring once the valet comes in; when you ring twice you get the waiter; when you ring three times a maid comes in – a French maid.

IRANOFF (*with a gleam in his eye*): Comrades, if we ring nine times, let's go in.

Leicht heuchlerisch und zugleich versöhnlich wird Lenin bemüht, um den Genuss des Luxus zu rechtfertigen.

KOPALSKI: If Lenin were alive, he would say, 'Buljanoff, Comrade, for once in your life you are in Paris. Don't be a fool. Go in there and ring three times'.

IRANOFF: He wouldn't say that. What he would say is "Buljanoff, you can't afford to live in a cheap hotel. Doesn't the prestige of the Bolsheviks mean anything to you?"

15 Vollständige Daten: <http://www.hollywoodsgoldenage.com/movies/ninotchka.html>.

BULJANOFF (*weakening*): I still say our place is with the common people, but who am I to contradict Lenin? Let's go in.

Ninotchka lehnt zunächst den Luxus ab. Doch bald erliegt sie selbst dem Charme des gräflichen Gigolo und des zunächst für sie grässlichen modischen Luxus-Huts. Sie kauft ihn und probiert ihn heimlich an.

[...] *unlocks the drawer, opens it, and, just as she is about to take out something, her eye falls on the night table, where she sees the picture of Lenin which she brought with her from Moscow. She walks over to it and turns its face against the wall, then goes back to the bureau and takes from the drawer the very hat which twice aroused her disapproval when it was displayed in [...] the lobby.*

She moves over to the large mirror, puts the hat on her head, is uncertain whether it is right side to fore, and changes it. She looks at herself, aghast at seeing a complete stranger [...] studying the new Ninotchka suspiciously.

In diesem Detail – Ninotchka mit neuem Hut vor dem Spiegel – zeigt der Film wechselseitige kulturelle und politische Austauschbeziehungen und Annäherungen. Hier liegt der spezielle Witz in einem Subtext, der die Bedeutung des Hutkaufs als Hinwendung zur Modewelt des Kapitalismus unterminiert. Ich mag mich täuschen. Aber der Hut ähnelt sehr der phrygischen Mütze der französischen Revolution – deren Weiterführung nun eben auch die russische war. Darüber hinaus aber wurde die phrygischen Mütze auch die Kopfbedeckung der Columbia, einem Symbol der Nordamerikanischen Revolution.

Amerikanismus, Kommunismus und Anti-Nazismus rücken also hier im Ding-Symbol zusammen. 1789, 1776 und 1917 werden zu Alliierten, die gemeinsam gegen den Nazismus vorgehen. Das entspricht der historischen Situation spätestens seit 1933, freilich im Westen als Politik erst 1940/1941 realisiert – und dann noch mit vielen antikommunistischen Vorbehalten, die etwa die zur Entlastung der Sowjetunion erforderliche „Zweite Front“ im Westen bis Mitte 1944 verzögerten. Es ist aber jedenfalls eine andere Konfiguration als die offiziell und vorwiegend dem Film zugrundeliegende. Der imaginäre Lenin, der den Dreien schon bei der Wahl eines Luxushotels zustimmte, wenn sie auch seine Zustimmung bloß durchsichtig-rechtfertigend vermuten und bereden, ermuntert Ninotchka später vom Foto auf ihrem Nachttisch aus bei der Wahl von Hut und Liebhaber, imaginär-real, doch im Bild gezeigt, zwar phantastisch, aber damit doch „realer“ als bloßes Reden. Es bleibt ein Ziel *des* Films und *im* Film, den neuen Hut der alten Gesellschaft mit der neuen Gesellschaft zu versöhnen. (Lenin auf dem Photo blickt zunächst ernst, aber dann lächelt er (01.13'43–01.14'01).

Umgekehrt gibt es auch von Seiten des westlichen Alten und Oberen Bemühungen, sich an den neuen Osten anzunähern und anzupassen – wohl vorwiegend nur taktisch, aber eben doch. So ist der Graf Leon aus Liebe zu Ninotchka begeistert von egalité, fraternité und liberté sogar für die Unterklassen. Und er macht plötzlich selbst sein Bett. Sein Butler tadelt ihn deshalb grundsätzlich, aber auch deshalb, weil der Graf diese Arbeit, die eben Arbeit ist, schlecht ausführt, selbst wenn er in Marx' *Kapital* liest.

GASTON: Well, sir, if you should do it again, which I hope you won't, please remember the order. Counterpane, blanket, blanket, sheet, sheet.

LEON: Ah, there's something poetic about the simple processes of labor. Counterpane, blanket, blanket, sheet, sheet, it should be set to music!

Die Gliederung des Arbeitsprozesses erscheint schon rein textlich überaus rhythmisch, und die Idee einer musikalischen Vertonung als zusätzliche Ästhetisierung ist charmant.

GASTON: May I add, Sir, that it was with great amazement that I found a copy of Karl Marx's *Capital* on your night table. That is a socialistic volume which I refuse to so much as dust, sir. I view with alarm, sir, the influence over you of this Bolshevik lady.

LEON: I can't follow you, Gaston, isn't it about time that you realized the unfairness of your position? [...] Wouldn't you like to stand on an equal footing with me?

GASTON: No, sir.

Der Butler versteht die gräfliche Agitation für die Gleichheit durch Distribution gründlich miss – und zugleich versteht er sie doch realistisch:

LEON: Hey, you, d'Algot! from now on it's going to be share and share alike?

GASTON (*outraged*): Emphatically not, Sir. [...] Now, don't misunderstand me, sir, I don't resent your not paying me for the past two months, but the thought that I should split my bank account with you [...] that you should take half of my life's savings [...] that is really too much for me.

Ninotchkas pursuit of happiness besteht in dem Versuch, das kleine individuelle Glück in den großen Stürmen der Zeit zu retten. Das Folgende ist eigentlich weniger eine Denunziation der gesellschaftlichen Utopie als vielmehr ein Pronunziamento, um sie wenigstens teilweise bewahren zu können. Angelegt ist sie als sacht ironische Ansprache der ziemlich betrunkenen Ninotchka an imaginäre Massen. Trotz ihres beeinträchtigten geistigen Zustands bringt sie immer noch historisch fundierte soziale Argumente. Auch da hat die antikommunistische Oberfläche einen differenzierenden politischen Subtext.

NINOTCHKA: They are the tears of Old Russia. See that stone?

LEON: Who cried that one?

NINOTCHKA: Tsar Peter gave it to his wife, Catherine the Great. For it he sold ten thousand serfs in the market.

LEON: Now, darling, don't get impatient, wait until we are married. You know that worthless *buttler of mine, that reactionary?* Some day when I come home to you, I may say, 'Darling, I drove Gaston to the market and look what I got from him!' *From the case of jewels he takes a beautiful diadem and holds it in front of her.*

NINOTCHKA (the economist now): First ten thousand serfs, now just Gaston. It is very encouraging.

Der Preis der Arbeitskraft ist also erheblich gestiegen – ein Fortschritt.

LEON: These jewels...

NINOTCHKA: ...they belong to the people.

LEON (*in a ceremonial voice*): I give them back to the people (*as formal and steady as possible under the conditions he puts the diadem on her head*) I make you Ninotchka the Great, Duchess of the People! Grand Duchess of the People! *Ninotchka falls in with the spirit of this imaginary coronation.*

NINOTCHKA: Is this the wish of the masses?

LEON: It is their wish.

NINOTCHKA: Thank you, Leon. Thank you, masses. (*in a low voice*) Can I make a speech now?

LEON: Please.

Ninotchka turns to an imaginary assemblage.

NINOTCHKA: Comrades! People of the world! The revolution is on the march. I know, wars will wash over us, bombs will fall, all civilization will crumble, but not yet, please, wait, wait, what's the hurry? (*mixing reality with fantasy*) Let us be happy, give us our moment. (01:13:11)

Dass dabei die Revolution tendenziell in dieselbe Fluchtlinie wie Krieg und Naturkatastrophen rückt, müssen wir als Grundbestand bürgerlicher Ideologie hinnehmen.

Die „Nacht der Liebe“, wie sie Isolde und Tristan besingen, findet auch hier ein böses Ende im „öden Tag“. Zur „Grand Duchess of the People“ nobilitiert, ist Ninotchka auch vom Titel her der emigrierten Großfürstin Swana imaginär gleichgestellt. Diese rächt sich noch selben Tags für die reale Gleichstellung als Geliebte. Einmal mehr eignet sie sich die Juwelen an, ohne moralische Skrupel und als würdige Vertreterin ihrer Schicht, die die Bolschewiki als „Schweine“ bezeichnet: Sie lässt die Juwelen, die Ninotchka verkaufen sollte, um mit dem Erlös die Not infolge ausländischer Interventionen und Bürgerkrieg in ihrer Heimat zu lindern

von Graf Alexis Rakonin, der als Hotelbediensteter arbeitet, stehlen. Die Großherzogin erpresst Ninotchka: Geld statt Liebe. Sie erhalte die Juwelen nur zurück, wenn sie sofort und abschiedslos in die Sowjetunion zurückfahre.

Sie tauscht sie dann bei Ninotchka gegen die Liebe zu Graf Léon ein. Ninotchka opfert also selbst dieses kleine individuelle Glück auf für das große Ganze. Lubitsch macht in diesem Rollen-Gegensatz Parallelen zwischen Leben und Kunst künstlerisch produktiv: „Da Ina Claire mich sowenig leiden konnte wie ich sie, hielt ich es für eine sehr sinnvolle Idee von Lubitsch, uns als Rivalinnen auftreten zu lassen“.¹⁶

Ninotchka kehrt mit dem Geld für die von Ihresgleichen ursprünglich rechtmäßig enteigneten Juwelen – sie nennt sie realitäts- und geschichtsgerecht „Tränen des Volks“ – nach Moskau zurück, aber ohne den Geliebten. Armut und Angst dort sind zwei Gründe zu flüchten. Ein Schlaglicht: Die Violoncellistin, mit der *Ninotchka*, wieder in Moskau, das Zimmer teilt, berichtet von der Aufregung, die Ninotchkas auf die Leine gehängte Unterwäsche im Haus ausgelöst hat.

Obwohl Ninotchka der allgemeinen wie ihrer speziellen Lage wegen hinreichend Gründe hätte, aus der Heimat wegzuwollen – fast alle westlichen ZuschauerInnen würden das automatisch unterstellen –, will sie das gerade nicht. Denn als sie erneut ins Ausland geschickt werden soll, verweigert sie sich. Die Erfüllung ihrer Aufgabe im Interesse der Gesellschaft – die Lösung der Probleme mit dem Außenhandels-Plans – ihr nun wichtiger als individuelles Glück, das sich bislang zugleich als Unglück erwies.

NINOTCHKA (*very businesslike*): Good morning, Comrade Commissar. Here is my report on the materials available for trading in the next four months.

RAZININ: Does this include the products of the Far Eastern provinces?

NINOTCHKA: Yes, it does.

RAZININ: You mean you have finished the whole investigation?

NINOTCHKA: Yes.

RAZININ: That's marvelous. You must have worked day and night. Don't you ever sleep?

NINOTCHKA: I need very little sleep. We must be extremely careful what goods we take in exchange. I have already started a survey of our most urgent needs.

RAZININ: Well, Comrade, I am afraid you will have to turn over that work to someone else.

NINOTCHKA (*startled*): May I ask why?

16 Antoni Gronowicz, *Greta Garbo. Ihr Leben* (O. O.: Goldmann-Verlag, 1993, engl. 1990).

RAZININ: Please, sit down. *Ninotchka sits.*

RAZININ: Cigarette?

NINOTCHKA: Thank you.

RAZININ: Well, Comrade, have you heard from your friends Kopalski, Buljanoff, and Iranoff?

NINOTCHKA: No.

RAZININ: I haven't either, but I've heard about them. You must realize it was only on the strength of your Paris report that I sent them to Constantinople; without that I never would have trusted them on a mission as important as the fur deal.

NINOTCHKA: A May I ask what has happened?

RAZININ: As soon as our representatives go to a foreign country, they seem to lose all sense of balance. If I told you what's going on in Constantinople right now you wouldn't believe it. Those three have been sitting there for six weeks and haven't sold a piece of fur. (*he points to the folder*) This anonymous report was sent to me. They are dragging the good name of our country through every café and night club. Here ... (*he reads from the report*) "How can the Bolshevik cause gain respect among the Moslems if your three representatives, Buljanoff, Iranoff, and Kopalski, get so drunk that they throw a carpet out of their hotel window and complain to the management that it didn't fly?"

Ninotchka has to suppress a smile of amusement at the antics of her three old friends.

NINOTCHKA: Oh, they shouldn't do such things. Are you sure this report is correct?

RAZININ: It gives details which couldn't be invented. Naturally I want to verify it and that's why I need you.

NINOTCHKA (*apprehensively*): You want me to go to Constantinople?

RAZININ: Yes... *leaving immediately.*

NINOTCHKA (*her one object to escape the mission*): I appreciate the confidence you show in me, but I must ask you to entrust someone else with this mission. I should hate to interrupt my present work. I am positive that my survey is more important than finding out whether three of our comrades have been drinking some extra glasses of champagne.

RAZININ (*austerely*): That is for me to decide, Comrade Yakushova.

NINOTCHKA: I am sorry, I don't want to overstep my position – but please, don't send me.

RAZININ: I don't understand.

NINOTCHKA (*making a last effort*): How can I make myself clear. It is difficult to express but I'd rather not go to foreign countries anymore. Please, Comrade,

let me stay here, let me finish my work. I am in the rhythm of it now, I don't want to go away. I don't want to be sent into that foreign atmosphere again. It throws one out of gear. Let me finish my work. I have concentrated everything in it. Please, don't make me go.

RAZININ: Do your duty. Goodbye.

NINOTCHKA: I will do my best.

Die drei Handelsbeauftragten erschienen in Paris ihren Auftraggebern erfolgreich, dank Ninotchkas Opfer – Geld für das sowjetische Kollektiv statt individueller Liebe. Sie wurden daher wieder ins Ausland entsandt, diesmal in den Orient, nach Istanbul. Wieder auf Vergnügen statt auf Arbeit aus, locken sie selber Ninotchka dorthin. Die Situation ist jedoch verändert: Sie wollen nicht mehr in die Heimat zurück. Ninotchkas Graf droht ihr mit einer Kettenverführung: Wenn sie zurückgehe und ihm nicht lebenslänglich folge, droht ihr charmanter Verführer, werde er immer aufs neue alle sowjetischen Delegierten abwerben und mit ihren Restaurants die ganze Welt überschwemmen und die Sowjetunion entvölkern. Diese Gefahr muss und möchte Ninotchka abwenden. Sie rechtfertigt schließlich ihre Emigration aus der SU wieder etwas heuchlerisch, aber hinreißend charmant, mit Patriotismus.

Der Graf redet sie mit „Comrade“ an, um sie zu überreden. Und ihre Begründung steht einerseits in Parallele zu ihrer bitteren Entscheidung, im Interesse des Ganzen den Geliebten für Geld und Geschmeide einzutauschen. Sie kontrastiert aber andererseits der damaligen Begründung. Denn diesmal ist das Interesse des Ganzen, ihres Heimatlandes, nur ein Vorwand, um die Entscheidung fürs individuelle Glück als mit dem Interesse des Kollektivs konform zu rechtfertigen. Am Schluss steht dem Genre „romantische Komödie“ gemäß das Happy End. Es siegt die Freiheit. Aber was für eine?

Wilder wagt es also, den hochbesetzten ideologischen Begriff der (westlichen) „Freiheit“ zu ironisieren und zu relativieren. Mit dem märchenhaften Ende ist die Komödie aber nicht zu Ende. Es folgt eine winzige und witzige realistische Coda. Sie verschränkt das unpatriotische, a-sozialistische Happy End mit dem Unhappy End „freie Marktwirtschaft“.

ZuschauerInnen dürften, mindestens damals, bei dem Sandwich-Mann an die Massen von Arbeitslosen gedacht haben, die auf diese Weise besonders in der wenige Jahre zurückliegenden Weltwirtschaftskrise Arbeit suchten. Sie könnten, abzüglich der historischen Sandwich-Männer, daran auch heute denken. Das Nachspiel relativiert also die antibolschewistische Freiheit nicht unerheblich und markiert sie als bloße „freie Marktwirtschaft“.

Das könnte eine von Wilder und seinem Ko-Autor eingeführte Pointe sein. Lubitsch selbst folgte wohl ziemlich reflexionslos der herrschenden Meinung im

Sinne der „Totalitarismus“-Doktrin. So konnte Goebbels auch diesen Film, wie andere aus Hollywood, als Modell für die NS-Propagandafilme nehmen, die ihre Vorbilderfreilich nicht annähernd erreichten. Der Schriftsteller Franz Nabl erzählt über eine Begegnung mit seinem Kollegen Ernst Penzoldt:

Wir lernten uns unter recht merkwürdigen Umständen kennen. Obwohl wir nie etwas mit der „Bewegung“ zu schaffen hatten, wurden wir beide noch während des zweiten Krieges vom Propagandaministerium nach Berlin einberufen, um eine Art Schulung für die Anfertigung wirksamer Propagandafilme durchzumachen. Sie bestand vor allem in Vorträgen über die Mangelhaftigkeit der schon hergestellten Filme und zugleich in der Vorführung der von der Gegenseite produzierten, während der ersten Kriegsjahre erbeuteten. Wir sollten sie als nachahmenswerte Beispiele kennenlernen. Ich erinnere mich da besonders des Streifens „Ninotchka“ mit Greta Garbo. Nun, einen Propagandafilm hat keiner von uns beiden verfaßt.¹⁷

Die Garbo war politisch klüger als ihr in Filmsachen so kluger Regisseur. 1939 belehrte sie Lubitsch über den Kommunismus: Er sei eine Attraktion für Intellektuelle während der 20er gewesen, und der sowjetische Film sei tatsächlich gut. Dann zitiert er ein Stereotyp: Hitler und Stalin sollten sich gegenseitig vernichten, „dann wird es in Europa und der ganzen Welt Frieden geben“.¹⁸ Dieser falschen Symmetrie folgte die Garbo nicht:

Ich wusste, dass die internationale politische Situation antifaschistische Filme forderte, denn von der Seite der Faschisten drohte der Menschheit eine wirkliche Gefahr. Andererseits stand ich unter dem starken Druck des Studios und auch von Lubitsch, die mich drängten, in diesem antisowjetischen Film mitzuspielen.¹⁹

Die Garbo las selber die Vorlage, Lengyels Stück – Lubitsch hatte die Filmrechte gekauft – und sagte zu ihm: „Dies ist nichts als Propaganda“.²⁰ Sie wollte nicht mitspielen, wurde aber vertröstet: Sie solle auf das Drehbuch warten. Es werde ihr, so Lubitsch, gegebenenfalls nach ihren Wünschen „auf den Leib geschnitten“, da die drei Autoren von MGM bezahlt würden. Möglicherweise sind also einige Stellen im Film samt der Schluss-Pointe, die sich der Totalitarismus-Ideologie verweigern, aus diesem Konflikt heraus entstanden.

Der Antikommunismus erlebte mit dem sowjetisch-deutschen Nichtangriffspakt vom 24. August 1939 und dem deutschen Überfall auf Polen vom 1. September

17 Franz Nabl, *Spiel mit Blättern. Autobiographische Skizzen* (Graz, Wien, Köln: Styria, 1973, 28 f.

18 Gronowicz, *Greta Garbo*, 368 f.

19 Ebd.

20 Gronowicz, *Greta Garbo*, 369.

einen erneuten Aufschwung. Das förderte den Erfolg des Films, der am 6. Oktober 1939 in die Kinos kam. Der Nichtangriffspakt war auf zehn Jahre befristet, wurde aber vom Deutschen Reich nach knapp zwei Jahren gebrochen. Mit dem Überfall des Deutschen Reichs auf die Sowjetunion vom Juni 1941 war dann diese Konfiguration des Antikommunismus zwar nicht erledigt, trat aber in den Hintergrund, vollends mit dem durch den Handelskrieg der USA provozierten japanischen Überfall auf Pearl Harbor vom 7. Dezember 1941 und dem am nächsten Tag sofort folgenden Kriegseintritt der USA.

Auch Wilder und Lubitsch stellen das danach implizit selbst richtig. Lubitschs *To Be or Not to Be* von 1942 ist ein Werk gegen den Nazismus; Lengyel war hier ebenfalls Drehbuch-Autor. Wilder schließt sich mit *Five Graves to Cairo* 1943 an und schließt diese Thematik direkt nach Kriegsende 1945 mit dem Dokumentarfilm über KZs, *Death Mills*, vorerst ab. Aber auch seine Werke eines kritischen Amerikanismus seit 1942 lassen immer wieder Patriotisch-Antinazistisches anklingen, wie dezidiert in der Lolita-Antizipation *The Major and the Minor* von 1942: Die negative Figur im ödipalen Dreieck, Pamela, will ihren Major vom Krieg fernhalten und vertritt damit den in dieser Zeit historisch überholten Isolationismus, der im Interesse des Nazismus war. Der Standpunkt Wilders lässt sich im Prinzip so zusammenfassen:

Reale, relative und historisch transitorische Richtigstellung: Volksfront und „Anti-Hitler-Koalition“

Anti-Faschismus = Pro-Sozialismus und/oder = (bürgerlich-demokratischer) Pro-Kapitalismus.

Diese Konfiguration trat, wie erwähnt, besonders in der historischen Phase etwa zwischen dem Spanienkrieg und dem Ende des 2. Weltkriegs hervor, unterbrochen von den Irritationen im Gefolge des erwähnten sowjetisch-deutschen Nichtangriffspakts. Für die antinazistisch motivierte Abwendung vom aggressiven Antikommunismus charakteristisch ist das viel- und oft verkürzt zitierte Bekenntnis des bis zum Kalten Krieg erfolgreich assimilierten, dann aber fast exmittierten Asylanten Thomas Mann aus dem Jahr 1943:

Sie sehen, daß ich in einem Sozialismus, in dem die Idee der Gleichheit die der Freiheit vollkommen überwiegt, nicht das menschliche Ideal erblicke, und ich bin vor dem Verdacht geschützt, ein Vorkämpfer des Kommunismus zu sein. Trotzdem kann ich nicht umhin, in dem Schrecken der bürgerlichen Welt vor dem Wort Kommunismus, diesem Schrecken, von dem der Faschismus so lange gelebt hat, etwas Abergläubisches und Kindisches zu sehen, die Grundtorheit unserer Epoche.²¹

21 Thomas Mann, „The War and the Future“ („Der Krieg und die Zukunft“), Vortrag vom 13. Oktober 1943 in der Library of Congress, Washington, erstmals in deutscher Sprache veröffentlicht 1944

Diese Konfiguration war allerdings spätestens seit 1947 mit der Eröffnung des Kalten Kriegs Vergangenheit.

Der Anti-Nazismus blieb für Wilder durchweg wesentlich. Die Thematik durchzieht seine Filme, explizit und implizit. Auf die KZs, wo seine Mutter, sein Stiefvater und seine Großmutter ermordet wurden,²² kam er immer wieder zurück. Der Antikommunismus spielt in Wilders Filmen erst einmal keine Rolle mehr – bis 1959/1960, also der Zeit der Berlin- und Kuba-Krise als einem der Höhepunkte des Kalten Kriegs.

Ich erwähne aus Platzgründen den spezifischen Antihollywood-Antikommunismus in den USA hier nur im Vorübergehen. Er begann noch vor dem Krieg mit dem Dies-Komitee – es richtete sich kurz gegen Nazis, wurde dann jedoch bald umfunktioniert. An der antilinken Hetzjagd des sich anschließenden HUAC-Komitee²³ beteiligten sich bis auf Goldwyn Mayer alle Studio-Bosse, auch wegen des unmittelbar ökonomischen Interesses an der Verfolgung gewerkschaftlich aufbegehrender Autoren. Wilder verweigerte sich als einziger zusammen mit John Huston einer Ergebenheitsadresse der Hollywood-Regisseure.²⁴ Er geriet dennoch nicht auf die „blacklists“ und wurde kein Opfer der Berufsverbote, obwohl er sich weigerte, KollegInnen auf den Schwarzen Listen zu kritisieren, und mit Verdäch-

in *Deutsche Blätter für ein europäisches Deutschland, gegen ein deutsches Europa*, Heft 7. Unter dem Titel „Schicksal und Aufgabe“, in: Thomas Mann: *Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden*, hg. von Hans Bürgin. Bd. 6: *Politische Schriften und Reden 3* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1968), 130–145.

- 22 Es war nicht, wie lange vermutet, Auschwitz; „they were murdered at different and disparate places: his mother, Eugenia ‚Gitla‘ Siedlisker – in 1943 at Plaszow; his stepfather, Bernard ‚Berl‘ Siedlisker, in 1942 at Belzec and his grandmother, Balbina Baldinger, died in 1943 in the ghetto in Nowy Targ.“ So laut Andreas Hutter und Heinz Peters, „Gitla stand nicht auf Schindlers Liste“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Oktober 2011; https://www.nzz.ch/gitla_stand_nicht_auf_schindlers_liste-1.12844017, 19. 3. 2020.
- 23 „House Committee on Un-American Activities“, auch abgekürzt als HCUA. Ein Vorläufer war das *McCormack-Dickstein-Committee* von 1934. Es untersuchte klandestine Aktivitäten von NS-Sympathisanten in den USA mit einem Schwerpunkt auf „Deutscher Amerikanern“ als „Fünfter Kolonne“. Mit diesem Schwerpunkt begann auch 1938 das *Dies Committee*. Die Stoßrichtung verlagerte sich aber bald: gegen die KP der USA sowie dann die internierten JapanerInnen. Im Januar 1945 wurde das *Dies Committee* in einen *Standing Committee* umgewandelt und damit auf Dauer gestellt (beendet erst 1975). Nun ging es nunmehr gegen tatsächliche oder vermeintliche KommunistInnen und ihre SympathisantInnen. Obwohl nicht Vorsitzender des Komitees, erhielten die Verfolgungswellen nach dem fanatischen antikommunistischen Senator McCarthy die Bezeichnung „McCarthyismus“. 1947 wurden z. B. Hanns Eisler und Bertolt Brecht vorgeladen, danach geriet Hollywood samt ehemaligen Mitgliedern der Roosevelt-Regierung ins Visier.
- 24 Vgl. Olaf Stieglitz: „What I’d done was correct, but was it right? Öffentliche Rechtfertigungen von Denunziationen während der McCarthy-Ära“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 4/1–2 (2007), 40–46, <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2-2007/4718>.

tigen wie Maurice Chevalier zusammenarbeitete. Mit dem McCarthyismus griff diese zunehmend paranoide Politik über auf immer weitere Bereiche des Lebens in den USA. Die Hexenjagd, das „witch-hunt“ (Arthur Miller), ließ manche den „Totalitarismus“ nicht nur bei den Nazis oder im Osten suchen. Um keinen falschen Anti-Amerikanismus aufkommen zu lassen: Die USA führten, wie bekannt, im Kalten Krieg, führten ihn aber nicht allein, sondern mit tatkräftiger Unterstützung des westlichen Europa.

„VISIT EUROPE!“ I: AN AMERICAN IN VIENNA

Aufgrund seiner Biografie wie seiner Produktion verdoppelte sich Wilders Perspektive auf Europa wie auf die USA, als Blick von außen wie von innen – diese Zweipoligkeit schärfte seine kritischen Einsichten. Das Sichtbare und das Offensichtliche und das Offenkundige führt er vorwiegend als Schein vor. Sie verstellen die Erkenntnis des Wesentlichen. Das gilt wieder doppelt, in der Gesellschaft und in seinen Filmen. Die Erkenntnis der Wirklichkeit, der wahren gesellschaftlichen Verhältnisse, bedarf für Wilder eben doch, wenn auch nur verzerrt, etwas vom Wesen. Zu dem Ziel, es zu enthüllen, tragen die komischen Kollisionen zwischen Ideal und Wirklichkeit bei, die oft die Grenze zum Tragischen streifen.

Dabei ist das Komische nicht nur Maskierung, sondern auch ein Mittel, Wesentliches zur künstlerisch-ästhetischen, filmischen Erscheinung zu bringen.²⁵ Das gilt auch und gerade für scheinbar harmlose, idyllisch-romantische Filme wie *The Emperor Waltz* (1948). Er war, nicht ohne ironische Brechungen, für Wilder selbst als nostalgische Wiederbelebung einer Vorvergangenheit und als psychische Erholung intendiert. Das Drehbuch mit seinen pointierten Dialogen schrieben Billy Wilder und Charles Brackett, die Musik Victor Young, und der männliche Star ist Bing Crosby.

Hier wie generell bei Wilder stehen die Konfigurationen des Antikommunismus und des Amerikanismus in komplexen Beziehungen und Wechselwirkungen mit anderen. Das sind vor allem die folgenden Achsen oder Pole – sie sind nicht zuletzt auch biographisch motiviert: Reichtum versus Armut; Unterdrückung versus Unterwerfung oder Rebellion (wie z. B. in *Irma La Douce*); Antikommunismus und Rassismus/Antisemitismus versus menschliche Gleichheit; Nationalismus versus Kosmopolitismus/Weltbürgertum; Europa versus „Amerika“/USA.

25 Vgl. unter anderem Michaela Naumann, *Billy Wilder – hinter der Maske der Komödie. Der kritische Umgang mit dem kulturellen Selbstverständnis amerikanischer Identität* (= Marburger Schriften zur Medienforschung 22; Marburg: Schüren, 2011).

Zumal im Hinblick auf das Verhältnis Europa – USA ist der Exilant und Immigrant kritisch in beiden Richtungen. Wilder als ‚europäischer Weltbürger‘, als Jude und Anti-Nazi, verabscheut besonders den Rassismus/Antisemitismus. (Rommel in *Five Graves to Cairo* ist beides, rassistisch und nationalistisch-deutsch – er ist eben ein Nazi, entgegen den über ihn kursierenden Legenden.) In *The Emperor Waltz* wird rassistische Partikularität eskamotiert und symbolisiert als feudaldadlige Partikularität gegen menschliche Universalität. Das spiegelt sich zusätzlich wider in der Kollision eines reinrassigen Hundes von Adligen und der Promenadenmischung eines Bürgers. Hier plädiert und agiert gerade ein Vertreter der real vom Rassismus durchwirkten USA gegen den Rassismus, jedenfalls in Bezug auf Hunde und soweit es seinen Geld- und später Liebes-Interessen entspricht.

Der Grammophon-Verkäufer Smith kommt um 1906 an den Wiener Hof, um dort seinen Apparat vorzuführen und eine Empfehlung des Kaisers zu bekommen, die sowohl als globale Reklame wie auch der Markterschließung im Habsburgerreich dienen soll. Sein Hund gehört zum Apparat. Das Doppel ist nach dem Vorbild von „His Master’s Voice“ modelliert.

Smith wird empört bei der Gräfin vorstellig. Es stellt sich heraus, dass eine Symmetrie herrscht: Frauchen und Hündin, Herrchen und Hund. Eine linguistische Blutsverwandtschaft zeigen die Namens-Akronyme: VSS und VS. (Die fast immer semantisch aufgeladenen Namen bei Wilder sind eine eigene Studie wert).²⁶ Smith verlangt einen Speicheltest – wegen eventueller Tollwut. Die Gräfin verweigert das unter Verweis auf den Adel ihres Hundes, auf „blood lines“ und „class distinctions“, auf die groben und feinen Unterschieden zwischen „the lowbred and the highbred“:

VSS: *Have you ever heard of blood lines? Hers goes back to the eighteenth century.*

VS: *Hmpf. His goes back to as far as they’ve been havin’ dogs.*

Das Allgemein-Tierische mit der längsten Ahnenreihe steht also gegen adlige Standes-Partikularität.

VSS: *Perhaps you’ve heard of one of her ancestors, Papillion, the poodle of Marie Antoinette.*

VS: *They were both guillotined during the French Revolution.*

VSS: *Smart move. Her father belongs to Czar Nicholas of Russia. VS You don’t say. VSS Her mother to the Infanta of Spain.*

VS: *His mother belongs to a milkman in Springfield, Illinois. VSS And his father...*

VSS: *... his father. Well, you’ve got me there.*

26 Ansätze dazu unter anderem bei Maurice Zolotow, *Billy Wilder in Hollywood*, 2. Aufl. (London: Pavilion Books: 1988); Naumann, *Billy Wilder*; Daniel Hermsdorf, *Billy Wilder: Filme – Motive – Kontroversen* (Bochum: Paragon-Verlag, 2006).

VSS: Her twin brothers belong to a Cardinal and live in the Vatican. As for Scheherazade herself, she has just become engaged [...] to the dog of His Majesty, Francis Joseph the First. VS Yeah? Well, Buttons' brother helps a kid named Stinky O'Hara deliver newspapers [...] and his sister was making an honest living as a watchdog [...] until she was hit by the Baltimore and Ohio.

VS: How really fascinating. I your poodle is so classy. How come she doesn't know better than to go around biting a nice little dog?

VSS: If your animal is so clever, it should know better than to approach a dog [...] of an entirely different class.

VS: All he did is go up to her and say, 'How do you do?' That's all.

VSS: He thrust his ugly, ill-bred little face right at hers.

VS: And for that she bit him.

VSS: Certainly.

VS: And she was right?

VSS: Absolutely. There are such things as class distinctions.

VS: How's that?

VSS: Class distinctions, I said.

VS: I thought that's what you said. Two kinds of blood you mean?

VSS: Blue blood and the kind we have. The kind you get at the five and ten cent store.

VS: Precisely.

VSS: You must admit there's a difference between [...] Stinky O-something-or-other and the Emperor of Austria. There is the lowbred and the highbred. If the lowbred has the impertinence to come distastefully close, what can he expect but to be bitten?

VS: Is that so?

VSS: It is. [Growling]

VS Okay. Now you bite me. [küsst sie] [Whistling]²⁷ (00:23:31 – 00: 25:56)

Pfeifen und Bellen als sprachanaloge Sonderzeichen wechseln sich im Soundtrack einige Male ab. Hier pfeift VS, sich ins KuK einfügend und zugleich triumphierend aus Johann Strauß' titelgebendem *Kaiserwalzer*.

Auf die bunt ausgemalte Idylle fällt zusätzlich zum Rassismus ein finsterer Schatten. Wie eigentlich immer, wählt Wilder sorgsam die Namen der Personen aus. Bei der Gräfin von Stoltzenberg-Stolzenberg sprechen sie mit zweifacher Be-

27 Zum Pfeifen vgl. u. a. *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, hg. von Volker Straebel und Matthias Osterwold (Berlin: Podewil, 1995); Bernd Jürgen Warneken, „Über das Pfeifen“, in: *Populare Kultur. Gehen – Protestieren – Erzählen – Imaginieren*, hg. von Thomas Fliege [u. a.] (Köln [u. a.]: Böhlau, 2010), 155–166.

deutung, eine offenkundig, die andere verdeckter. Schon die Dopplung ist auffällig. Den ziemlich aggressiven Adels-*Stolz* hatten wir ja bereits. Wilder hat da eher gefunden als erfunden, denn Adlige dieses Namens gibt es in der brandenburgisch-preußischen Geschichte, auch noch zu Lebzeiten Wilders. Sie werden allerdings stets mit „tz“ geschrieben. Soweit ersichtlich, gibt es sie mit einfachem „z“ wie in *Stolz* nicht.

Wohl aber gibt es eine zweite, bürgerliche Linie dieses Namens: Dr. Hugo Stoltzenberg. Seine Chemische Fabrik (CFS, 1923–1979) in Hamburg stellte „Ultragifte“ her. Bekannt wurde Stoltzenberg durch seine Beteiligung an illegalen chemischen Rüstungsprojekten der *Reichswehr* sowie vor allem durch zwei Skandale, 1928 (und, für Wilder nicht mehr relevant, 1979). 1928 trat eine Giftgaswolke auf dem Unternehmensgelände aus. Zehn Menschen starben daran.²⁸

Die Opfer wurden nie entschädigt. Wilder erinnerte sich natürlich gerade nach 1945 und im Zusammenhang mit seiner zeitweiligen Rückkehr nach Europa an diesen Skandal. Wie er genau auf diese Firma und diesen Namen kam, wäre noch zu klären. Klar ist aber dann der Bezug zu jenem Gas, mit dem in Auschwitz und anderen KZs die Nazis mordeten, auch seine Mutter. Für die Rezeption erschließt sich dieser Bezug nur indirekt, ist aber, wie hier geschehen, erschließbar. Die „Blutlinien“ der Gräfin mit ihrem eigentümlich überwertigen Hunde-Rassismus legen überdies eine Spur.

Um den Zugang zum Kaiser zu erobern, passt sich der Yankee in Kleidung und Musik den österreichischen Eingeborenen an. Der moderne Berlin-Hollywood-Paris-Bewohner Wilder behandelt das nicht ohne Ironie. Der Hut ist ein Steirerhut. Als Requisit zur milieugerechten Verkleidung wird er schon in *Stalag 17* beim Ausbruch aus dem Lager verwendet, das ebenfalls in Österreich liegt. Es ist beide Male nicht, wie manchmal zu lesen ist, der seit Andreas Hofer bekanntere Tirolerhut, ein breitkrepziger Schlapphut.

Steireranzug Grauer Lodenanzug mit grünen Aufschlägen am Rock und grünen Lampassen an den Hosennähten. Als in Anlehnung an die Berufs- und Standeskleidung der Jäger im Steirischen Salzkammergut (und in den steirischen Eisenwurzeln) entwickelter Trachtenanzug erfreute er sich bereits im 19. Jahrhundert als Jagd-, Sommerfrischen- und Gesinnungsmode der Aristokratie großer Beliebtheit und fand so Eingang in das Bürgertum. Nach dem 1. Weltkrieg verbreit-

28 Ausf. u. a. Hans Günter Brauch und Rolf-Dieter Müller (Hg.), *Chemische Kriegsführung – Chemische Abrüstung. Dokumente und Kommentare. Teil 1. Dokumente aus deutschen und amerikanischen Archiven* (Berlin: Verlag Arno Spitz, 1985), 334–336; Henning Schweer, *Die Chemische Fabrik Stoltzenberg bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Ein Überblick über die Zeit von 1923 bis 1945 unter Einbeziehung des historischen Umfeldes mit einem Ausblick auf die Entwicklung nach 1945* (GNT: Diepholz 2008).

tete sich der Steireranzug mit der zeitgenössischen Trachtenbegeisterung über fast alle Bundesländer. Im Ständestaat gefördert, wurde der Steireranzug nach 1945 in konservativen Kreisen zur „österreichischen Bundestracht“ schlechthin. In der Umgangssprache blieb der Steireranzug Synonym für eine Reihe von „Landesanzügen“ anderer Bundesländer. Als Mittel zur Förderung der Landesidentität in den 20er Jahren (Kärnten, Salzburg) und in den Nachkriegsjahrzehnten (Oberösterreich, Niederösterreich, Tirol, Burgenland, Vorarlberg) kreiert, erreichten diese Neuschöpfungen trotz offizieller Empfehlungen nur in wenigen Fällen eine ähnliche Durchsetzungskraft. Gegenwärtig sind modische Varianten des Steireranzugs in ganz Österreich verbreitet.²⁹

In der Auseinandersetzung mit der Gräfin, die ihn ausschaffen lassen will, droht er kolonialistisch-imperialistisch mit Theodore Roosevelts „big stick“ aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg. Die Fallhöhe zwischen privatem Anlass und Geopolitik ist komisch. Sie sagt aber etwas Unkomisches über das Verhältnis von Militärischem und Musikalischem, über die harte Macht hinter der sanften Verführung.

Nach der nicht gewonnenen Auseinandersetzung ist Mr. Smith verärgert. Die Maske der freundlichen Anpassung fällt. Nach außen hin gegen die Einheimischen noch höflich, setzt er dann, allein, den Hut absichtlich falsch herum wieder auf.

Dennoch erobert sich Mr. Smith mit Jodeln das Herz der UreinwohnerInnen, mit Crooning das Herz der Gräfin. Ganz genau wird nicht motiviert, was eigentlich die Gräfin an dem reisenden Verkäufer anzieht. Ein Motiv sind jedenfalls die Lieder, die der berühmt-berüchtigte Crooner Crosby als Smith singt. In einer Szene auf einer Insel, einer Hollywood-Version von Kythera, wehrt sie die Musik ab, deren erotisierende Macht sie fühlt und fürchtet.

Der Schlager *Ich küsse ihre Hand, Madame* ist ein zentrales Leitmotiv des Films, und dient sogar als deutscher Film-Titel. Nun gehört dieser Schlager aber eindeutig nicht in die Vorkriegszeit um 1900, sondern in die Zwischenkriegszeit der 1920er-Jahre. Fritz Rotter (1900–1984) schrieb ihn 1929 für den gleichnamigen Film mit Marlene Dietrich. Wilder verschränkt hier also verschiedene historische Zeiten miteinander, seine eigene formative Zeit der 1920er-Nachkriegsjahre, und die nach dem nächsten großen Krieg nostalgisch heraufbeschworene, verklärte und zugleich ironisierte gute alte Zeit der Vorkriegsjahre und der K.u.K-Monarchie.

Der Komponist Ralph Erwin (1896–1943, gestorben in einem Internierungslager in Frankreich) schrieb auch – prophetisch fast – das Totengebet *Kaddisch* (Otto Stranský, Text von Kurt Robitschek, 1928) und *Ghetto* (Text und Musik: Ralph Erwin, 1928). Das alles mochte und mag einem US-Publikum weniger bewusst

29 „Steireranzug“, in: *aeiou. Österreich Lexikon*; <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/826998.htm>.

sein, könnte oder sollte es aber einem historisch wachen europäischen und speziell deutschen sein.³⁰

Der Kaiser warnt freundlich vor einem „clash of civilisations“ und plädiert für eine relativistische, eher unamerikanische und uneuropäische Gleichberechtigung der Kulturen, trotz der Asymmetrie der Macht zugunsten der neuen, transatlantischen Kultur. Bei der Wiederaufnahme des Schlüsselworts „different“ kommt eine nicht-biologistische, kulturalistische Identitätspolitik in den Film.

FRANZ JOSEPH: *As a matter of fact, I think you are better. You are simpler. You are stronger. Ultimately, the world will be yours.*

VIRGIL SMITH: *You bet it will!*

FRANZ JOSEPH: *What I'm trying to explain, Mr. Smith, is that [...] we are different.*

In einer merkwürdigen Überlagerung verschränkt Wilder die Welt des Unterhaltungs-Scheins mit der ihrerseits weitgehend schon scheinhaften Habsburger-Welt als dargestelltem Stoff des Films. Die Exil-Emigrationsthematik ist eben auch hier präsent, verschachtelt in einer mehrfachen Hin- und Her-Ambivalenz der Beziehungen zwischen Geld und Liebe, zwischen den USA und Europa, und verpackt in romantisierende Nostalgie.

Beim entscheidenden Gespräch mit dem Kaiser redet ihm dieser die Ehe aus. Eine Johanna Augusta Franziska von Stoltzenberg-Stolzenberg würde als Mrs. Smith nur unglücklich. Ersatzweise ist die geschäftliche Absprache erfolgreich.

Kaiser Franz Joseph II. wird in diesem „Kaiserwalzer“ doppelt verklärt, durch den mild verschleiern den Farben-Filter Hollywoods und den nostalgischen Rückblick auf eine Vorvergangenheit. Wilder verhält sich hier wie Joseph Roth, wie er ein Wanderer aus den östlichen Provinzen des Reichs nach Wien, Berlin und dann freilich als Emigrant nach 1933 in Paris steckengeblieben. Roth sah diesen nicht-antisemitischen Kaiser wie insgesamt die Habsburger-Monarchie, die nach 1933/1934 im Vergleich zum deutschen Nazismus und zum Austrofaschismus im Nachhinein tatsächlich als – höchst relative – Alternative erscheinen mochte. Bezeichnenderweise fand Wilder die natürliche Realität der in Nordamerika gedrehten Liebeszene zwischen „amerikanischem“ Salesman und K.u.K.-Gräfin noch nicht farbenprächtig genug, sodass er sie einfärben ließ.

Beim Abschied von der Gräfin, die sich auf die Ehe mit ihm freut, verweist Mr. Smith auf den geschäftlichen Teil des Gesprächs mit dem Kaiser.

30 Der französische Titel dagegen ist die bloße Übersetzung als *La Valse de l'empereur*, italienisch *Il valzer dell'imperatore*, niederländisch *Keizerwals*, und auch die japanische Werbung verwendet den englischen Titel.

VSS: *It was that phonograph from the very beginning?*

VS: *Oh, come now, Countess. What's a salesman after, first, last and all the time? A sale.*

VSS: *Of course. And everything that happened between us, all those words, those silly dreams, that was all part of what you call... a sales campaign? (01:25:00)*

Das ist allerdings letztlich wieder ironisch. Denn Mr. Smith spiegelt in diesem Fall nur vor, dass es ihm bloß ums Geschäft gehe statt um Liebe. Kontrapunktisch dazu bittet er im Ernst, dass sein an Liebeskummer leidender Hund ihre Hündin noch einmal sehen dürfe. Es geht zu wie beim tragischen II. Finale der Operette. Jedoch am Schluss bekommt er beides, Geld und Liebe. Es handelt sich um ein Märchen.

YANKEE DOODLE. ÄQUIDISTANZ ZU KAVIAR UND COCA-COLA

Hier tritt Wilder hervor als Produzent, Regisseur und Ko-Autor des Drehbuchs (mit I. A. L. Diamond). Die Musik stammt von André Previn³¹ – soweit es sich nicht um Zitate handelt.

Wie nach Paris und Wien kehrte Wilder als Regisseur auch zurück nach Berlin (*A Foreign Affair*, 1948). *One, Two, Three* (1961) baut das auch schon anti-sozialistische Stück von Molnár aus dem Jahr 1929 gründlich um. Die Transposition vom alten Österreich ins neue Deutschland, geteilt und eine Nahtstelle des Kalten Kriegs, bringt neue stoffliche, konkretere wirtschaftliche und weitaus deutlichere politische Bezüge herein. Im Wesentlichen bleiben nur der ingeniöse Plot und einige Grundzüge von Charakteren und Handlungen.

Mr. MacNamara ist Coca-Cola-Repräsentant in Westberlin. In seinem Büro befindet sich eine Kuckucksuhr.³² Bereits in *Stalag 17* von 1953 gab es in der Schatzkiste des geschäftstüchtigen Gefangenen neben den für Lubitsch/Wilder fast obligatorischen Seidenstrümpfen eine Kuckucksuhr. Sie ist anscheinend als typische Deutsche so wenig beliebt wie ihr Eigentümer.

Harry has picked up the cuckoo clock. It opens, the birdie emerges and cuckoos.

HARRY Shut up! *He slaps the door shut on it. (Stalag 17, 1.01'07)*

31 André George Previn (Andreas Ludwig Priwin, 1929–2019), Pianist, Dirigent, Komponist, ein virtuoser Wanderer zwischen „Classics“, Jazz, „Pop“, arbeitete mit Wilder überdies noch zusammen in *Irma la Douce*, *Kiss Me*, *Stupid* und *The Fortune Cookie*; s. Miceli, *Film Music*, 179.

32 In Hermsdorfs akribischer, materialreicher Studie erhalten weder Hut noch Kuckucksuhr ein eigenes Kapitel. Daniel Hermsdorf, *Billy Wilder: Filme – Motive – Kontroversen* (Bochum: Paragon-Verlag, 2006).

MacNamaras Kuckucksuhr mit ihrem musikalischen special effect – *Yankee Doodle* statt „Kuckuck“ – verbindet Heimat und Fremde, USA und Deutschland. Sie tritt erstmals auf bei Verhandlungen mit den sowjetischen Handelsbeauftragten. Es sind bei *Eins, zwei, drei* wieder wie in *Ninotchka* drei.³³ MacNamara will sich gerade von seiner Familie verabschieden, die in Urlaub fahren soll, damit er freie Fahrt mit der Sekretärin bekommt, als er den Auftrag erhält, auf die naive Scarlett, Tochter seines Chefs aufzupassen, die West-Berlin besucht. Sie besucht aber auch heimlich Ost-Berlin, verliebt sich in den Kommunisten Otto Ludwig Piffel, passt nicht auf und heiratet ihn sogar. MacNamara will die beiden auseinanderbringen. Otto repräsentiert den 150-prozentigen Kommunisten. Scarlett versucht, sich da einzuklinken. MacNamara gibt Otto die patriotische Kuckucksuhr als Hochzeitsgeschenk mit und lässt als weiteres Danaergeschenk einen anti-sowjetischen Luftballon über den Auspuff von Ottos Motorrad platzieren. (Spielt auch da Wilders makabres Gas-Motiv mit herein?) Das Erwünschte und Erwartete passiert. Bei der Verfolgungsjagd durch die Volkspolizei erklingt kurz die *Internationale* (41‘44–42‘00) im Off, im On bei der bei Polizeikontrolle aus der Kuckucksuhr das *Yankee Doodle*. Piffel wird als „Spion“ verhaftet und beim Verhör mit dem Schlager *Itsy Bitsy Teeny Weeny* gefoltert.

Das Unerwünschte und Unerwartete ist aber ebenfalls schon passiert: Scarlett ist schwanger. MacNamara muss die Ehe, die er in Ostberlin annullieren ließ, wieder in Gültigkeit setzen, um den puritanisch-patriotischen Schein zu wahren. Um Otto aus dem Gefängnis herauszuholen, in das er ihn gebracht hat, tritt MacNamara in Verhandlungen mit den – wie einst in *Ninotchka* – drei sowjetischen Handelsbeauftragten ein. Er hatte mit ihnen gleich eingangs wegen der Coca-Colonisierung des Ostens zu tun. Sie treffen sich in Ostberlin in einem schäbigen Restaurant mit dem bezeichnenden Namen „Potemkin“ – Verweis auf den revolutionären Panzerkreuzer wie auf den Fürsten mit seinen Scheinarchitekturen für Katharina die Große. Die Fahrt wird mit charakteristischen Fragmenten aus Wagners *Walkürenritt* begleitet, und der Chauffeur klärt MacNamara darüber auf, dass das Grandhotel „Potemkin“ vorher „Göring“ und davor „Bismarck“ hieß.

Innerhalb des Potemkinschen Restaurants vermischt und verschachtelt Wilder virtuos West und Ost, Vergangenheit und Gegenwart. Den Broadway-Schlager von 1922 *Ausgerechnet Bananen*, vor 1933 auch ein Hit im Deutschen Reich, singt als eine Art Cameo-Effekt der reale Friedrich Hollaender, einer der großen Schlager-Komponisten der 1920er, der nach 1933 ebenfalls in die USA emigriert war. Er leitet die triste Unterhaltungskapelle. Dass *ausgerechnet* ein solcher Schlager im Ostteil von Berlin gesungen wird, kann als Teil einer Verwestlichung, ja Ame-

33 Im Titel des Films kulminiert Wilders „merkwürdige Leidenschaft“ für die Zahl 3 (ebd., 244; zahlreiche aufschlussreiche Beispiele 244 ff.).

rikanisierung gelten – jedenfalls wenn es um Devisen geht. Wilder verwendete den Schlager hier nicht zum ersten Mal: Die Hauptfigur Sabrina sang schon 1954 im gleichnamigen Film beim Autowaschen *Yes! We Have No Bananas*.

Der Schlager von 1922 ist einem der Sowjetbürger zu alt und zu langsam. Er fordert „More Rock’n’Roll“. Der war allerdings im Osten offiziell verpönt. Dass der Handelsbeauftragte danach verlangt, verweist auf die Korruptierbarkeit durch westliche Waren und Werte, die schon in *Ninotchka* einen zentralen Handlungsstrang bildete. Die Kapelle, der tatsächliche Rock’n’Roll-Nummern kaum zuzutrauen sind, spielt daraufhin Hačaturâns *Säbeltanz* – der klang bereits im Vorspann an (bei 00:00:40), kehrt nochmals wieder bei der rasanten Flucht mit Otto im Auto aus Ost-Berlin (01:02:00) und der gehezten Autofahrt zum Flughafen (01:36:00). Otto summt beim Aufwachen im Büro MacNamaras kurz das fatale *Itsy Bitsy Teeny Weenie*, die Sekretärin Ingeborg trällert beim Teekochen etwas länger den *Säbeltanz*. (01:04:00) Das auch im Westen populäre Stück ist doppelt östlich: exotistisch-orientalistisch in Kontext wie Idiomatik und durch die politische Einbettung mindestens nach den konservativen Exzessen vor 1956 ein Symbol der sowjetischen Kultur. Es folgt auch ohne Rock’n’Roll eine rasante Show mit Tabledance von MacNamaras Sekretärin und Geliebter, gespielt von der sonst eher bieder auftretenden Liselotte Pulver,³⁴ samt Jonglieren mit Feuer an Schaschlik-Spießen usw. – ein Feuerwerk an optisch-semantischen und politischen Witzen.

Die westdeutsche Nazi-Vergangenheit ist im Film fast permanent präsent mit Hackschlagen und Stiefellecken, Ausflüchten wegen des aktiven Mitmachens, Servilität gegenüber den Siegern und preußisch schnarrendem Befehlston, was selbst dem zackigen MacNamara manchmal zuviel wird. Wilder würdigt MacNamaras liberale Abneigung gegen den alten National-Sozialismus, der ihm noch mehr zuwider ist als der internationale Sozialismus – mit diesem kann er noch Geschäfte machen. Doch für diese nimmt er gern die Dienste seines deutschen untergebenen Plenipotentiaris; gegen Schluss stellt sich der als Alt-Nazi heraus. Das ist insofern nützlich, da dessen ehemaliger Vorgesetzter, der nun als Presseemann weitermacht, und MacNamara zu erpressen versucht, dadurch selber erpressbar wird. Der reichere kapitalistische Westen der 1950er-Jahre, die Phase der Adenauer-Ära und der Restauration bietet kein rundweg erfreuliches Gegenbild zur ärmeren proto-sozialistischen DDR.

34 Liselotte Pulver: „Ich wurde in München Billy Wilder als Sexbombe für *Eins, zwei, drei* vorgeführt. Die Rolle war klein, aber oho, mit Chatchaturians Schwertertanz auf einem ostdeutschen Tisch. Bei der Probeaufnahme imitierte ich Marilyn Monroe – und hatte die Rolle.“ Liselotte Pulver, ... *wenn man trotzdem lacht. Tagebuch meines Lebens*, 2. Aufl. (Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein, 1993), 164. Die „kleine“ Rolle war allerdings eine der Hauptrollen, die „Schwerter“ sind Säbel.

Dennoch siegt MacNamara, jedenfalls vorerst. Der befreite Otto ist bereit, anfangs höchst widerwillig, am Schluss willig, sich von einem Jungkommunisten in einen Nachwuchskapitalisten verwandeln zu lassen. Zusätzlich verpasst ihm MacNamara einen preisgünstig erworbenen Adelstitel – er wird ein von Drosste-Schattenberg. Wilder gestaltet diese Transformation *auch* als große Travestie-Show gemäß der Volksweisheit „Kleider machen Leute“.

Wie mit Namen, so spielt Wilder auch gern mit Zahlen – beides ist sorgfältig auskonstruiert wie seine Filme insgesamt.³⁵ Er verwendet scheinbar beliebige, arbiträre Zahlen als Chiffren:

When Phyllis asks her husband for the combination of the safe, C. R. MacNamra yells back 22-5-17. This happens to be the date of the Great Atlanta Fire of 1917, home to Coca-Cola.³⁶

Nach Atlanta zurück will MacNamara gerade nicht, im Gegensatz zu seiner Familie. Am Schluss als Resultat seiner trickreichen Machenschaften wird er aber doch dahin versetzt. Die Ehefrau und die beiden Kinder freuen sich. Sie ziehen sich, wie die drei sowjetischen Handelsvertreter, zur Beratung zurück, und beschließen wie diese nach dem *Säbeltanz* „Deal is on“.

Der umtriebige, aggressive Vertreter des unkritischen Amerikanismus und der kolonisierenden, welterobernden „Marktwirtschaft“ erleidet eine mindestens dreifache Niederlage: 1. muss er sich von seiner Sekretärin = Geliebten trennen. Mit *Love in the Afternoon* oder „Sprachunterricht“ ist es vorbei. 2. muss er wegen des jüngeren, ungemein erfolgreich kapitalisierten Rivalen nach Atlanta zurück. Er wird also als (Schwieger-)Vater nicht ermordet oder entmannt, aber doch entmachtet und depotenziert. Mit den Träumen von der un-amerikanischen Weltstadt London ist es vorbei. 3. muss er erleben, dass er nicht nur nicht für seine Firma den Osten kolonisieren konnte, sondern dass sogar das deutsche „Schau-fenster des Westens“ zwar nicht vom Kommunismus, aber von der Konkurrenz unterwandert ist. Aus dem Cola-Automaten, aus dem er frustriert eine Dose zieht, kommt im Schlussbild Pepsi- statt Coca-Cola heraus – eine der bei Wilder nicht seltenen verblüffenden Schlusswenden.

Wir können *One, Two, Three* als ambivalente, in der Schwebe bleibende – Auflösung mehrerer Kollisionen und Konfigurationen sehen: sexuell-soziale Unmoral und gesellschaftliche Moral, Ödipuskomplex, Europa und die USA, deutsches

35 Hermsdorf erwähnt z. B. im Kontext *Love in the Afternoon* einige komplexe, verschachtelte Zahlenspiele bzw. Anspielungen auf Zahlen mit 88 (der gematrigen Chiffre für „Heil Hitler!“, bis heute gern verwendet). Hermsdorf, *Billy Wilder: Filme – Motive – Kontroversen*, 254 f.

36 „Eins, zwei, drei (1961). Trivia“; http://www.imdb.com/title/tt0055256/trivia?ref_=tt_ql_trv_1.

Weiterleben der Nazi-Vergangenheit und US-amerikanischer Antinazismus, kritischer Antikommunismus und komischer Amerikanismus. Aus seinem ‚Dazwischen‘, teils erzwungen, teils selbstgewählt, entwickelte Wilder vielgestaltige, produktive Synthesen. Die Linien zwischen Wien, Berlin und Hollywood, zwischen Europa und den USA bilden mit Anziehungs- und Abstoßungsprozessen, Widersprüchen und Kompromissen, Kritik und Zustimmung gegenüber ursprünglich Eigenem und angeeignetem Fremdem ein komplexes Beziehungs-Geflecht, das weiter detailliert zu analysieren sich lohnt.³⁷

37 Für die kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Bernd Jürgen Warneken, für die Geduld beim Warten auf die mehrstufige Erarbeitung des endgültigen Texts Tatjana Marković.