

**Philip Stiasny**

## **Eine Reise durchs Universum**

### **Die internationale Ufa 1917–1962**

Nie wieder war der deutsche Film so international und vielsprachig wie in den 1920er und 1930er Jahren, nie wieder hatte er eine solche globale Ausstrahlung. Nach Berlin und Babelsberg kamen Filmschaffende aus aller Welt, und die Filme, die hier entstanden, liefen in Argentinien und Australien, in Norwegen und Südafrika, in Indien und China.

Im Zentrum dieser vitalen Filmbranche stand die Universum Film AG, kurz Ufa. Sie war der größte europäische Filmkonzern und der einzige, der sich Hollywoods rasch wachsender Dominanz auf dem Weltmarkt entgegenstellte. Aktiv war die Ufa in allen Bereichen der Filmindustrie – in der Produktion, in Vertrieb und Verleih und im Kinobetrieb. Unter dem weiten Dach der Ufa und ihrer Tochterfirmen entstanden aufwendige Monumentalfilme, Serien mit beliebten Stars, Krimis und Komödien, Kulturfilmie in Grönland, am Amazonas und in der Sahara, künstlerische Experimente und standardisierte Fabrikware. Mit der Ufa als Marke verbanden sich technische Qualitäten, hohe Schauwerte, ästhetische Innovationen und international geschätzte Regisseure und Stars, die vielfach selbst aus dem Ausland stammten. Nicht wenige setzten ihre Karriere später in Hollywood fort.

Welche Anziehungskraft die Ufa in dieser Phase entwickelte, zeigte sich auch daran, wer dort lernen und arbeiten wollte: Nur wenige Jahre, nachdem sich junge Männer aus Deutschland und Großbritannien auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs zu Hunderttausenden umgebracht hatten, kam auch Alfred Hitchcock 1924/25 nach Berlin und wirkte erst als Regieassistent, dann als Regisseur an mehreren deutsch-britischen Koproduktionen mit. Besonders fasziniert war er von Friedrich Wilhelm Murnau, der in Babelsberg gerade *DER LETZTE MANN* mit Emil Jannings drehte. Hitchcock bewunderte Murnaus Ideale und beherzigte sie sein Leben lang: eine rein visuelle Sprache, Esperanto für die Augen!

Dabei war die Ufa von Anfang an von einem Widerspruch geprägt: Gegründet wurde sie 1917 im letzten Jahr des Ersten Weltkriegs auf Betreiben kaiserlicher Offiziere und national eingestellter Bankiers und Industrieller nicht allein als machtvolles Instrument der Propaganda und psychologischen Kriegsführung. Es ging ebenso um Weltgeltung und die Expansion

in die damals von der deutschen Armee kontrollierten Gebiete Osteuropas. Dass die Ufa in den Jahren danach zum Aushängeschild eines neuen und demokratisch regierten Deutschlands wurde, ist eine historische Ironie.

Dieses Buch widmet sich den internationalen Ambitionen und Strategien der Ufa und den damit verbundenen wirtschaftlichen und künstlerischen Fragen. Zwar feierte die Ufa 2017 ihr 100. Firmenjubiläum, doch von einer wirklich internationalen Ausstrahlung und Wahrnehmung der Ufa, deren Markenrechte sich seit Langem im Besitz des Medienkonzerns Bertelsmann befinden, kann schon seit den frühen 1960er Jahren keine Rede mehr sein. Damals endete das Engagement der Ufa im Bereich der Filmproduktion fürs Kino. Selbst wenn unter dem Namen Ufa auch in der Gegenwart noch Fernsehfilme gedreht werden, die ins Ausland verkauft werden oder in Koproduktion entstehen, wäre es doch ziemlich weit hergeholt, diese heutige Firma in eine Linie mit jener »Traumfabrik« zu stellen, die die Ufa in der Weimarer Republik und im »Dritten Reich« war. Der zeitliche Bogen, den dieses Buch spannt, reicht deshalb nicht von 1917 bis heute, sondern bis 1962.

Was Expansion und Dominanz in Europa anging, fanden die Produkte der Ufa im Zweiten Weltkrieg ihre größte Verbreitung, als sie zu einem staatlichen Konglomerat gehörte und vor allem systemkonforme Unterhaltung produzierte. Die Verstaatlichung und Zusammenführung der gesamten deutschen Filmproduktion ab 1942 erfolgte ganz selbstverständlich unter dem eingeführten Markennamen Ufa, jetzt bezeichnet als Ufa-Film GmbH, kurz Ufi. Ihre Filme liefen damals im neutralen Ausland und unter deutschem Druck in den von der Wehrmacht mit Waffengewalt eroberten und drangsalierten Ländern. Zum ersten Mal machte die Ufa richtig Profit, wobei die an der Kinokasse erzielten Gewinne mittelbar zur Verlängerung des Krieges beitrugen. Um eine solche Verquickung staatlicher, ideologischer, militärischer und wirtschaftlicher Macht, wie sie schon die Gründung im Jahr 1917 charakterisiert hatte, ein für alle Mal zu beenden, wurde die Ufa als marktbeherrschender Konzern nach dem Zweiten Weltkrieg von den Alliierten aufgelöst. Was danach kam, waren erfolglose Versuche, an alte Zeiten anzuknüpfen.

**Feiern und forschen.** Die Geschichte der Ufa ist heute zu großen Teilen erforscht. Jubiläen gaben dazu wichtige Anstöße. Mitten im Zweiten Weltkrieg erschienen 1943 zum 25. Firmenjubiläum der von Hans Traub herausgegebene Band *Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens* und Otto Kriegks *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*. Die Unternehmensgeschichte wurde darin aus nationalsozialistischer Perspektive

auf ihre nationale und ideologische Bedeutung hin interpretiert. Während 1967/68 anscheinend niemandem zum Feiern zumute war und das 50. Jubiläum quasi ausfiel, markierte das 75. Jubiläum 1992 einen Wendepunkt: Als aktive Firma spielte die Ufa damals zwar keine größere Rolle, dafür strahlte der Mythos der alten, 1945 untergegangenen Ufa umso heller – und dieser Mythos wurde nun einer grundlegenden Revision unterzogen. Weit über den direkten Anlass hinausgehend, begann damals eine sehr produktive neue Phase der Erforschung der deutschen Filmgeschichte. Klaus Kreimeier mit *Die Ufa-Story* und Hans-Michael Bock und Michael Töteberg mit dem schwergewichtigen *Ufa-Buch* legten 1992 Publikationen vor, die in ihrer Urteilskraft und Vielfalt bis heute Maßstäbe setzen.<sup>1</sup> Das *Ufa-Buch* richtete die Aufmerksamkeit auch verstärkt auf die Internationalität des Konzerns und seine Arbeitsstrukturen.

Seit dem Erscheinen von *Die Ufa-Story* und dem *Ufa-Buch* sind viele Aspekte und Themenkomplexe, die dort am Rande auftauchten, genauer untersucht worden. Das gilt beispielsweise für die Umstände der Ufa-Gründung, die Ufa-Kulturfilme, den Werbefilm und die Sprachversionsfilme.<sup>2</sup> Aufgearbeitet sind auch die Filmbeziehungen Deutschlands zu den USA, zu Schweden, Indien, Japan und China, in denen die Ufa stets eine wichtige Rolle spielte.<sup>3</sup> Erste Studien liegen überdies zu den Filmbeziehungen zu Dänemark, Russland, Frankreich, der Tschechoslowakei und Italien vor.<sup>4</sup> Näher beleuchtet wurde die Rezeption von Ufa-Filmen in Ländern wie Brasilien, Palästina und Südafrika, in denen die Ufa im Vergleich mit Hollywoodfilmen allerdings schwach vertreten war.<sup>5</sup> Nicht zuletzt ist das Filmexil von aus Deutschland vertriebenen jüdischen Ufa-Mitarbeitern umfassend erforscht worden.<sup>6</sup>

Wie das Kino der Weimarer Republik ist das Kino des »Dritten Reichs« im Allgemeinen gut erforscht. Einerseits schrieben sich die Nationalsozialisten die Bekämpfung »kosmopolitischer« Einflüsse auf ihre Fahne und stellten vermehrt »nationale Filme« her; andererseits träumte Propagandaminister Joseph Goebbels von einem deutschen Hollywood mit internationaler Anziehungskraft.<sup>7</sup> Dieser Widerspruch prägte auch die bereits eingehend beschriebenen Handelsbeziehungen zwischen den amerikanischen Großstudios und dem nationalsozialistischen Deutschland.<sup>8</sup> Nach dem Beginn von Hitlers Diktatur waren deutsche Filme zwar weiterhin auf dem internationalen Markt präsent, doch ihr Anteil nahm trotz ausländischer Stars wie Zarah Leander und Marika Rökk im Verlauf der 1930er Jahre immer mehr ab.

Erst unter den besonderen Bedingungen des Zweiten Weltkriegs und der Okkupation anderer Länder konnte die deutsche Filmindustrie erneut

expandieren, mit der Ufa vorneweg.<sup>9</sup> In den Kriegsjahren prägten deshalb auch deutsche Filme die Kinokultur in besetzten Ländern wie Frankreich, den Niederlanden und Luxemburg sowie im neutralen Spanien.<sup>10</sup> Beiträge zur Ufa-Auslandsabteilung im Zweiten Weltkrieg und zur Bedeutung der französischen Vertriebsfiliale der Ufa, der Alliance Cinématographique Européene (ACE), enthielt zuletzt der 2017 im 100. Jahr der Ufa-Gründung erschienene Band mit dem programmatischen Titel *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945.*<sup>11</sup>

**Das Universum im Überblick.** Während zu vielen Aspekten der internationalen Ufa-Aktivitäten bereits Untersuchungen vorliegen, fehlt ein Überblick auf dem heutigen Stand der Forschung. Diesen Überblick will *Ufa international* geben: Das Buch stellt das Thema in seiner Vielfalt vor und präsentiert dazu neben Beiträgen, die an frühere Arbeiten anknüpfen, ganz neue Beiträge zu Personen, Ländern und Strukturen. Einen kräftigen Schub hat die Forschung dabei in den letzten Jahren durch die Digitalisierung von Archiv- und Bibliotheksbeständen und die dadurch entstandenen Recherchemöglichkeiten erhalten. Neue Fragen tauchen auf: Wann, wo und wie lange sind Ufa-Filme überhaupt im Kino gelaufen? Und in welcher Sprachfassung? Wie wurden sie im Ausland rezipiert? Zeitungsanzeigen aus Ungarn, Island, Brasilien oder Palästina können diese Informationen liefern. Früher musste man um die Welt reisen, um das herauszufinden; heute genügen Neugierde und Zeit – und ein Zugang zu digitalen Bibliotheken.

Aus 23 verschiedenen Perspektiven und gegliedert in acht Abschnitte beleuchtet dieses Buch die Aktivitäten der Ufa und ihr Verhältnis zum internationalen Markt zwischen 1917 und 1962. Der Fokus liegt dabei weniger auf der Analyse beispielhafter Filme als auf der Beschreibung wirtschaftlicher, politischer und kultureller Zusammenhänge und Formen des internationalen Austauschs.

Die Ufa war ein Konzern der vielen Sprachen. Der erste Abschnitt behandelt die aus vielen verschiedenen Ländern zur Ufa kommenden Stars, ihren Akzent und die strategische Ausrichtung auf Sprachversionen in der frühen Tonfilmzeit. Darüber hinaus geht es um die schöpferische Zusammenführung und Transzendierung nationaler Stile, ob nun in deutsch-schwedischen oder deutsch-britischen Koproduktionen. Mit dem Science-Fiction-Film gerät zudem ein Genre in den Blick, in dem sich die Ufa mit Geschichten international hervortat, die mitunter die Grenzen von Raum und Zeit überwand. Eine besondere Form der internationalen Kommunikation verband sich im Film auch mit Mode, Kostümen und Accessoires. Die Kontinuitäten

reichen dabei von Marlene Dietrichs keckem Zylinder in *DER BLAUE ENGEL* (1930), der in sowjetischen Musicals der Stalinzeit wiederauftaucht, bis zu den prachtvollen Gewändern von Marika Rökk im Zweiten Weltkrieg.

Von Beginn an produzierte die Ufa auch Großfilme, deren Stoff und Machart eine internationale Qualität besaß. Zugleich schuf sie mit Hilfe ausländischer Filialen und Vertriebspartner ein weltweites Netzwerk, um ihre Produkte in die Kinos zu bringen, wie Fallstudien zu Lateinamerika, Polen, Japan und China sowie zur Ufa-Auslandsabteilung im Zweiten Weltkrieg im folgenden Abschnitt zeigen. Dass dies keineswegs reibungslos funktionierte, verdeutlicht das Beispiel Polen, wo die Ufa sich zwar mit hohen Summen an Verleih- und Kinobetrieben beteiligte, dieses Engagement aber aufgrund historisch gewachsener Vorbehalte gegen Deutschland nicht öffentlich machen konnte. Die Herkunft der Ufa-Filme wurde deshalb verschleiert. Selbst einer der erfolgreichsten Exportfilme der Ufa, Ernst Lubitschs *MADAME DUBARRY* (1919), lief im Ausland lange als quasi staatenloser Film.

Größter Konkurrent, aber auch größtes Vorbild für die Ufa war in vieler Hinsicht Hollywood. Bereits ab 1920 zielte die Ufa auf Erfolge auf dem riesigen amerikanischen Markt, was ihr trotz einiger Kassenschlager aber nur selten gelang. Umgekehrt drängten auch die Amerikaner auf den deutschen Markt und gingen zu diesem Zweck im Parufamet-Abkommen sogar eine Kooperation mit der wirtschaftlich angeschlagenen Ufa ein. Parallel dazu gab es einen deutsch-amerikanischen Technologietransfer im Bereich der Trickaufnahmen und Spezialeffekte sowie einen starken Einfluss amerikanischer Marketingmethoden auf die Werbe- und Pressearbeit der Ufa.

Neben Spielfilmen produzierte die Ufa immer auch Kulturfilme, die keinen kommerziellen, sondern primär einen bildenden Anspruch hatten. Ihre Existenz hing von staatlichen Fördermaßnahmen ab. Neben sehr teuren künstlerischen Prestigefilmen wie *DIE NIBELUNGEN* (1924) und *FAUST* (1926) waren es vor allem diese Filme, mit denen sich die alte Idee einer nationalen Sendung und einer Kulturnation verband. Im Ausland gefragt waren besonders Kulturfilme zu sexuellen Themen, deren Export – etwa in die Sowjetunion und nach Amerika – durchaus hürdenreich war. Während die Kulturfilme im Ausland quasi als Botschafter deutschen Wissens und deutscher Werte auftraten, stellte die Ufa als Auftragnehmerin auch Werbefilme her, die für deutsche Industrieprodukte warben.

Die weitverzweigten internationalen Handelsbeziehungen, die Produktvielfalt und das große Renommee der Ufa können nicht verdecken, dass der Konzern lange Zeit betriebswirtschaftlich schlecht geführt wurde,

eine enorme Schuldenlast mit sich herumschleppte und seine Potenziale nicht ausschöpfte. Riesige Fehlinvestitionen im Ausland und ineffiziente Strukturen in Produktion und Verleih sind nur zwei Faktoren von vielen, die die Ufa fast die gesamten 1920er Jahre hindurch belasteten. Ab 1933 trugen auch die neuen Machthaber und das von ihnen verkörperte Deutschlandbild zum rapiden Einbrechen der Exporterlöse bei, die vorher etwa 40 bis 50 Prozent der gesamten Einspielergebnisse ausgemacht hatten. Dennoch träumte die Führung der Ufa weiter vom Erfolg im Ausland, der sich aber erst im Zweiten Weltkrieg einstellte – auch wegen des Einfuhrverbots für amerikanische Filme.

Trotz vieler Kontinuitäten bilden der Machtantritt der Nationalsozialisten und die Entlassung fast aller jüdischen Ufa-Mitarbeiter eine Zäsur in der Geschichte der Ufa – und in der gesamten deutschen Filmgeschichte. Verdankte die Ufa ihren internationalen Ruhm auch ihren jüdischen Mitarbeitern, so wurden diese ab 1933 geächtet, ins Exil vertrieben und ermordet. Die gebrochenen Biografien von Ludwig Berger, Robert Liebmann und Erik Charell sind hier beispielhaft.

Eigentlich endet die Geschichte der Ufa als international ausgerichteter Filmkonzern 1945. Doch auch nach der Auflösung durch die Alliierten waren Ufa-Filme noch für etliche Jahre im Ausland zu sehen, etwa in Gestalt von Überläuferfilmen, die erst nach 1945 fertiggestellt wurden und in der UdSSR zum Einsatz kamen. Jahrzehntelang beanspruchte die in West-Deutschland tätige, in Liquidation befindliche Firma die Rechte an früheren Welterfolgen. Und wie schon 1917 arbeitete man in einer Allianz aus Politik und Bankwirtschaft an der Wiederherstellung eines vertikal organisierten Konzerns. Das gelang nicht. 1962 endete die Kinoproduktion der Ufa.

Ihrem Selbstverständnis nach war die Universum Film AG, kurz Ufa, fürs ganze Universum zuständig. Dieses Buch lädt ein zu einer Reise durch dieses Universum.

- 1 Vgl. Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992; Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt am Main 1992. Für einen Überblick vgl. auch Giovanni Spagnoli (Hg.): *Schermi Germanici. Ufa 1917–1933*. Venedig 1993.
- 2 Vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*. Berlin 2004; zum Kulturfilm vgl. v. a. Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films*.

- tarischen Films in Deutschland. Bd. 2: Weimarer Republik 1918–1933. Stuttgart 2005; Ralf Forster: *Ufa und Nordmark. Zwei Firmengeschichten und der deutsche Werbefilm 1919–1945*. Trier 2005; Chris Wahl: *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München 2009.
- 3 Vgl. Thomas J. Saunders: *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley u.a. 1994; Patrick Vonderau: *Bilder vom Norden. Schwei-disch-deutsche Filmbeziehungen 1914–1939*. Marburg 2007; Eleanor Halsall: *The Indo-German beginnings of Bombay Talkies, 1925–39*. PhD School of Oriental and African Studies, University of London 2016; Dies.: Franz Osten and the History of Indo-German Film Relations. In: Tim Bergfelder u.a. (Hg.): *The German Cinema Book*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. London 2020, S. 456–467; Karl Sierek: *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949*. Wiesbaden 2018.
- 4 Vgl. Manfred Behn (Red.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-däni-sche Filmbeziehungen 1910–1930*. München 1994; Jörg Schöning (Red.): *Fanta-sies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920–1930*. München 1995; Sibylle M. Sturm (Red.): *Hello? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbe-ziehungen 1918–1939*. München 1996; Johannes Roschlau (Red.): *Zwischen Barrandov und Babelsberg. Deutsch-tschechische Filmbeziehungen im 20. Jahrhun-dert*. München 2008; Francesco Bono (Red.): *Tenore, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*. München 2011.
- 5 Vgl. Flaviano Bugatti Isolan: *Filmabsatzgebiet Brasilien. Die Rezeption des deut-schen Films in Brasilien in den 1920er und 30er Jahren*. Diss. TU-Berlin 2011, einsehbar unter <https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/3063> (letzter Zugriff: 22.6.2020); Ulrike Heikaus: *Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina von 1933–1945*. Potsdam 2009; Michael Eckardt: *Zwischenspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928–1933*. Berlin 2008.
- 6 Vgl. u.a. die Beiträge in der Zeitschrift *Filmexil* (1992–2005) sowie Jan-Chris-topher Horak (unter Mitarbeit von Elisabeth Tape): *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. 2. erweiterte und korrigierte Auflage. Münster 1986; Helmut G. Asper: »Etwas Besseres als den Tod ...«. *Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente*. Marburg 2002; Alastair Phillips: *City of Darkness, City of Light. Émigré Filmmakers in Paris, 1929–1939*. Ams-terdam 2004; Tobias Hochscherf: *The Continental Connection. German-Speaking Émigrés and British Cinema, 1927–45*. Manchester 2011; Gerd Gemünden: *Continental Strangers. German Exile Cinema 1933–1951*. New York 2014; Armin Loa-cker: *Unerwünschtes Kino. Deutschsprachige Emigrantenfilme 1934–1937*. Wien 2019.
- 7 Vgl. zur Vorbildfunktion Hollywoods u.a. Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge, Mass. 1996; Sabine Hake: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin 2001.
- 8 Vgl. Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spiel-film im Dritten Reich*. Trier 1999; Thomas Doherty: *Hollywood and Hitler, 1933–1939*. New York 2013; Ben Urwand: *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge, Mass. 2013.

- 9 Vgl. Roel Vande Winkel, David Welch (Hg.): *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. Basingstoke u.a. 2007.
- 10 Vgl. Jean-Pierre Bertin-Maghit: *Le Cinéma sous l'occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*. Paris 1989; Pierre Darmon: *Le Monde du cinéma sous l'occupation*. Paris 1997; Ingo Schiweck: »... weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche«. *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*. Münster u.a. 2002; Paul Lesch: *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944*. Trier 2002; Julio Montero, María Antonia Paz: *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933–1945)*. Madrid 2009.
- 11 Vgl. Rainer Rother, Vera Thomas (Hg.): *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*. Berlin 2017.