

GERHARD WAGNER

»Ich weiß, daß wir diesmal gewinnen«. Hollywood, Casablanca und die Befreiung von Paris

Die »Casablanca«-Werbung verheißt seit nunmehr rund sechzig Jahren vor allem eine »Schicksalsbegegnung« zwischen Ilsa Lund, Rick alias Richard Blaine und Victor Laszlo, »Kino der großen Gefühle«, also eindringliche Bilder der romantisch entgrenzten Liebe, der schmerzenden Ambivalenz, des würdevollen Unglücklichseins. Alljährlich geraten darum auch Tausende Urlaubshungrige beim Blättern in Nordafrika-Reiseprospekten immer wieder in Verückung. Denn unverdrossen und farbintensiv wird ihnen eine nostalgische Filmkulisse versprochen. Vor Ort aber, im exklusiven Hyatt-Hotel, finden sie lediglich eine Ricks »Café Américain« nachempfundene Szenerie mit Klavier vor. Denn die wichtigste marokkanische Hafenstadt Dar al Beida mit ihrem (allerdings nur noch im Zentrum spürbaren) orientalischen Flair, ihren weißen Häusern mit Terrassendächern, ihren vielen Theatern und Kabarettis war nie Drehort dieser Hollywood-Produktion.

In den tourismus- und medienindustriellen Werbekulten drohen deren geschichtliche Konturen und Dimensionen unterzugehen. Besser als von Casablanca lernt man den Streifen daher von anderen Handlungsräumen und -orten aus verstehen. Neben Lissabon, New York, Pearl Harbour und Moskau sind das vor allem die französischen Städte Marseille, Paris und Vichy. Sie können in das Bewußtsein rufen, daß in den Filmbildern mehr aufgehoben ist als eine Sammlung romantischer Augenblicke: Die Zeiten, die Lagen und ihre Deutungen sprechen in ihnen mit; sie assoziieren unaufhörlich europäische und nordamerikanische Geschichte, die oft dröhnend und deprimierend ist, sie erinnern an Katastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, folgen deren Blutspuren.

Marseille

»Everybody Comes to Rick's« heißt das Broadway-Bühnenstück von Joan Alison und Murray Burnett, nach dem die Zwillingbrüder Philip G. und Julius J. Epstein im Bunde mit Howard Koch das Drehbuch schrieben, Max A. Steiner (der Komponist von »Im Winde verweht«) die Musik. Ja, im Café von Rick treffen sich alle. Aber nicht nur zu Jazz und Fado, Manhattan und Rotwein. Denn wie das Café ist auch Casablanca ein Ort, an dem sich viele Orte miteinander verbinden, eine Enklave kultureller Polyphonie, in der sich unzählige dramatische Geschichten ereignen: von Liebe und Flucht, Spionage und Gaunerei, Verfolgung und Mord, Mitläufertum und Widerstand. Und tragikomische Szenen wie jene mit den englischen

Gerhard Wagner – Jg. 1948, Dipl.-Kulturwissenschaftler, Dr. phil. habil., Wissenschaftspublizist und -berater in Berlin.
Veröffentlichte zuletzt: Walter Benjamin – Moderne und Faschismus, Berlin 2004 (»Helle Panke« e. V.; Pankower Vorträge, H. 61); in UTOPIE kreativ: Ursprung und Utopie. Visionäre Motive im Werk von Antoine de Saint-Exupéry, Heft 126 (April 2001).

Uhrzeitübungen eines betagten, all seine Hoffnungen auf Amerika setzenden Ehepaares, gespielt von Ilka Grüning und Ludwig Stössel: »Oh, such much watch!« Ja, Casablanca bedeutet tatsächlich auch viel Zeit, verdichtete Zeit, einen Zustand – wie der reale Exilort Marseille, dessen Atmosphäre Anna Seghers in ihrem Roman »Transit« von 1943 beschrieb. Casablanca gerät im 126. Film des aus Ungarn stammenden Regie-Routiniers Michael Curtiz (Mihaly Kertesz; 1888-1962), der vor seiner Emigration mit Stummfilmen wie »Sodom und Gomorrha« (1922) und »Die Sklavenkönigin« (1925) bekannt wurde, zur bleiernen Wartestation, durch die viele historische Koordinaten laufen, die für intensive Augenblicke Heimat der Heimatlosen ist und ihrer Zerrissenheit zwischen Vertriebenensein und Aufbruchswillen. Die geschichtsgebunden ist und zugleich eine Metapher für den unaufhaltsamen Lauf der Zeiten. Von ihm singt Dooley Wilson in der Rolle des Pianisten Sam: »As time goes by ...«

Darum erzählt »Casablanca« nach der halbdokumentarischen Einleitung mit Erdkugel – auf der auch Marseille und Lissabon zu sehen sind –, mit ihren Kriegs- und Fluchtszenen dann in 102 Minuten rasch und konzentriert, extrem künstlich und gleichzeitig realistisch (Kamera: Arthur Edeson; Schnitt: Owen Marks). Mit vielen europäischen, noch gehobene Bühnensprache und psychologische Einfühlung gewohnten Emigranten in großen und kleinen Rollen: wie Curt Bois als Taschendieb, Marcel Dalio als Croupier und Paul Henreid als tschechischer Widerstandskämpfer Victor Laszlo; Peter Lorre ist der Kuriermörder und Visahändler Ugarte, Szöke Szakall der Kellner, Conrad Veidt der Major Strasser. Sie alle verleihen dieser auf erzählerische Kontinuität, Illusion und Identifikation setzenden Hollywood-Fiktion von Casablanca eine ihrer faszinierenden authentischen Dimensionen.¹

1 Siehe dazu Aljean Harmetz: »Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen«. Wie »Casablanca« gemacht wurde, Berlin 2001.

2 Zuvor gab es nur eine 1953 für die westdeutschen Kinos erstellte, um 23 Minuten gekürzte und verstümmelte Synchronisationsfassung. In ihr fehlen die Figur des Majors Strasser und jeder Hinweis auf die Konzentrationslager; der Widerstandskämpfer Viktor Laszlo wird zu einem Wissenschaftler mit unklaren Absichten und verworrenen Erfindungen; Ilse Lund erscheint als leichtfertige Frau, von der sich Rick Blaine ohne Aufhebens verabschiedet; die Leitmelodie »As Time Goes By« wird nur kurz angespielt.

Paris

Wie zur Bestätigung der Traum- und Sehnsuchtsphantasien des heutigen Kinopublikums gibt es in der letzten, 1975 unter der Regie von Wolfgang Schick entstandenen Synchronfassung für das ARD-Fernsehen eine falsche Übersetzung. Sie schien aber zu den »großen Gefühlen« gut zu passen und wurde daher auch in die deutschen Untertitel der englischsprachigen Originalversion übernommen.² Es sind eben jene geflügelten Worte: »Ich schau' dir in die Augen, Kleines.« Humphrey Bogart sagt jedoch zu Ingrid Bergman nicht: »I'm looking in your eyes, kid.« Sondern: »Here's looking at you, kid.« Und das heißt als idiomatische Redewendung des amerikanischen Englisch nichts anderes als: Hoch die Tassen! Oder einfach: Prost!

Durch die mehr als »freie« deutsche Übertragung geht die wichtige dramaturgische Funktion dieses Trinkspruchs aber verloren. Denn Rick gedenkt mit ihm mehrmals der gemeinsamen unbeschwernten Zeit in Paris, die bis kurz vor dem per Lautsprecherstimme angekündigten Einmarsch der deutschen Truppen währte. Und er fügt tröstend hinzu: »We always have Paris.« Uns bleibt immer Paris.

Europa und dieser sein damaliger kultureller Mittelpunkt waren bis 1940 von den Amerikanern oft mit viel Sentimentalität gesehen

worden, als fern und geheimnisvoll. Das ist heute noch leicht nachvollziehbar. Nicht nur zwischen Place Vendôme, Opéra und Rue de la Paix, zwischen Sacré-Cœur und Tour Eiffel. Sondern auch an jenen zahllosen Orten in Paris, an denen Geschichte nicht bloße symbolische Erinnerung, sondern sinnliche Gegenwart ist: in verwitterten Markthallen wie dem Marché du carreau du Temple; in der Gare d'Austerlitz, einem einstigen Emigrationsbahnhof mit rostigem Stahl- und gebrochenem Glasdach, mit allegorischen Figuren aus dem 19. Jahrhundert, von dem noch heute Züge nach Barcelona und Madrid (über Port-Bou) fahren; im felsigen Parc Buttes Chaumont; auf dem endlosen Boulevard du Temple, den schon Louis Daguerre auf eine versilberte Kupferplatte bannte; in der geschäftigen Rue Daguerre, die zu jenem 14. Pariser Bezirk gehört, der als erster befreit wurde. Man lese dazu Ernest Hemingways Nachlaßprosa »Paris – ein Fest fürs Leben« (1964), man höre George Gershwins Instrumentalwerk »Ein Amerikaner in Paris« (1928).

Der Film zitiert deshalb nicht zufällig diese schillernde Metropole und ihre damalige jüngste Geschichte in mehreren Szenen: Ilsa und Rick im Auto auf den endlosen Champs-Élysées, mit dem Arc de Triomphe im Hintergrund; beide im »La Belle Aurore«, tanzend und Champagner trinkend; dann Rick, am letzten Zug nach Südfrankreich auf einem der alten Pariser Bahnhöfe die Geliebte erwartend, von der er aber einen Abschiedsbrief erhält. (Als Ilsa erfuhrt, daß Victor, ihr vermeintlich toter Mann, doch am Leben war, verließ sie ja Rick.)

Nach diesem Junitag des Jahres 1940 werden deutsche Truppen am Arc de Triomphe paradien, wird Hitler sein Beute-Paris am Trocadéro besichtigen, wird die Gestapo an der vornehmen Avenue Foch, die von den Champs-Élysées abgeht, ihre Zentrale installieren. Der Philosoph Jean-Paul Sartre beschrieb im Dezember 1944 rückschauend die bedrückende Pariser Atmosphäre: die Rationierungen und Plünderungen, die Käuflichkeit und den Fatalismus, die innere Zerrissenheit und »geheime Scham«.³

Vichy

Über Frankreich brach nach dem Fall der Maginot-Linie, der militärischen Niederlage seiner unter dem letzten Oberbefehlshaber General Weygand schlecht geführten, technisch unterlegenen Armee binnen sechs Wochen, der Gefangennahme von zwei Millionen Bürgern und dem Waffenstillstand mit Hitlerdeutschland eine »neue Form von Sklaverei« herein. So der Flieger-Schriftsteller Antoine de Saint-Exupéry in seinem aufrüttelnden »Brief an einen Amerikaner« von 1943.⁴ (Er war im November/Dezember 1940 von Casablanca über Lissabon in die USA, nach New York, gegangen – wie einige der Emigranten in der Filmhandlung.)

Frankreich behielt zwar seine Kolonien – Marokko war seit 1912 eines seiner »Protektorate« –, doch zwei Fünftel des Landes standen unter direkter Herrschaft des deutschen Militärs; Elsaß und Lothringen wurden von »Gauleitern« des Reiches regiert. Der greise Marschall Henry Philippe Pétain – zuvor, von 1934 bis 1939, Kriegsminister – unterwarf sich nach dem Treffen mit Hitler am 24. Oktober 1940 in Montoire-sur-Loire bei Tours als Staatschef der »freien«, un-

3 Jean-Paul Sartre: Paris unter der Besatzung, in: Irene Selle (Hrsg.): Frankreich meines Herzens. Die Résistance in Gedicht und Essay, Leipzig 1987, S. 57. Siehe auch Janet Flanner: Paris, Germany. Reportagen aus Europa 1931-1950, München 1992.

4 Antoine de Saint-Exupéry: Die innere Schwerkraft. Schriften aus dem Krieg. Hrsg. von Reinhard Schmidt, Frankfurt a. M. 1990, S. 354. Zu weiteren intellektuellen Exponenten des französischen Widerstands und der nationalen Selbstkritik siehe Lionel Richard: Deutscher Faschismus und Kultur, Berlin 1982, S. 265-274.

5 Siehe dazu Gerhard Hirschfeld, Patrick Marsh (Hrsg.): *Kollaboration in Frankreich. Politik, Wirtschaft und Kultur während der nationalsozialistischen Besatzung 1940-1944*, Frankfurt a. M. 1991.

besetzten Vichy-Zone dem antiliberalen und antirepublikanischen, dem klerikal gestützten Kollaborationskurs.⁵ Dieser schloß allgegenwärtige Polizei- und Geheimdienstwillkür, millionenfache militär-industrielle Zwangsarbeit und Deportationen ein. Acht bis neun Millionen Franzosen arbeiteten auf die eine oder andere Weise direkt für das faschistische Deutschland, bauten Verteidigungsanlagen am Atlantik mit Militärstraßen und Bunkern für U-Boote, arbeiteten in Rüstungsfabriken für die NS-Kriegsmaschinerie oder erzeugten Nahrungsmittel. Zwei Millionen französische Zwangsarbeiter wurden über die Grenze deportiert, achtzig Prozent der Agrar- und Industrieproduktion Frankreichs gingen nach Deutschland.

Die antijüdische Gesetzgebung des Vichy-Regimes belegt, wie sehr es eine effektive Kollaboration anstrebte. Pétains »Arisierungsmaßnahmen« wurden bereits praktiziert, bevor die deutschen Faschisten die rechtliche Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung als ersten Schritt auf dem Weg zur »Endlösung« anordneten. Vom Sammel-lager Drancy bei Paris aus wurden allein von Juli 1943 bis August 1944 mit 64 Transporten rund 60 000 französische Juden nach Auschwitz-Birkenau verbracht. Insgesamt fielen 76 000 französische Juden Vichy zum Opfer. Gewiß wären es viele mehr gewesen, wären sie nicht von Résistancekämpfern und anderen mutigen Franzosen in Bauernhöfen, Schulen und Klöstern versteckt worden, hätten sie nicht – wie in der »Casablanca«-Handlung einige der Emigranten – gefälschte Papiere, neue Identitäten und Alibis erhalten.

Mehrere Szenen des Films verweisen direkt auf die nach dem Kurort Vichy in der Auvergne benannte Regierungsperiode unter dem Kabinett von Pierre Laval sowie ihre politischen Phrasen von der »nationalen Revolution« und von »Arbeit – Familie – Vaterland«: Zu Beginn wird ein flüchtender Emigrant, der ohne Papiere ange-troffen worden war, von einem Polizeikommando erschossen – nicht irgendwo, sondern vor einem Zeichen der Zeit, einem Pétain-Plakat. Unter Tränen singt eine Französin, zuerst die trinkfreudige Freundin Ricks, dann die Gespielin eines deutschen Offiziers, in der Café-Bar die »Marseillaise« mit, die von dem Partisanenführer Victor Laszlo gegen die Wacht am Rhein der uniformierten Teutonen angestimmt worden war. Ein durch Rufe wie »Vive la France! Vive la patrie!« (Es lebe Frankreich! Es lebe das Vaterland!) intensiviertes Spiel mit dem Unwahrscheinlichen und dem Pathetischen zugleich, eine Demonstration von Widerstandswillen: Hollywood in Hochform. Gegen Schluß des Films wirft der korrupte Polizeipräsident und Erotomane Renault, gespielt von Claude Rains, angewidert eine Flasche Mineralwasser – Marke »Vichy« (!) – in einen Abfallkorb, läßt nach dem Ende des Bösewichts Strasser nicht Rick, sondern zum Schein »die üblichen Verdächtigen« verhaften. Und eröffnet Rick die Möglichkeit, gemeinsam mit ihm nach Brazzaville im Kongo zu gehen, um von dort aus gegen die Feinde zu kämpfen – der Beginn der »wundervollen Freundschaft«. Diese Filmfiktion entsprach nicht nur der ursprünglichen Planung de Gaulles, den Kampf gegen die Nazis von den französischen Kolonien aus zu führen. Sie entsprach darüber hinaus nichts anderem als der militärischen Allianz zwischen dem »freien« Amerika, dem – wie Präsident Franklin D. Roosevelt im Dezember 1940 unterstrich – »Arsenal der Demokratie« und

dem guten alten, jetzt geschundenen Europa. Der Film nimmt sogar einige geschichtliche Entwicklungen vorweg, denn Charles de Gaulles von London aus geführte Bewegung »La France libre«, ihre »Forces francaises libres« spielten 1942, zur Zeit der Dreharbeiten, in den militärstrategischen Planungen der 1941 zwischen den USA und Großbritannien beschlossenen »Atlantic Charta« noch keine wesentliche Rolle. (Darauf verweist auch ein Regiefehler in »Casablanca«: Die in einer kurzen Großaufnahme gezeigten Transitvisa für das unbesetzte Frankreich, um die sich die gesamte Filmhandlung dreht, tragen ausgerechnet die Unterschrift de Gaulles, nicht, was logisch gewesen wäre, die Pétains.) – »La France libre« wird aber bald zur Anti-Hitler-Koalition stoßen und mit der Verteidigung der Festung Bir-Hakeim in der Sahara dem deutschen »Wüstenfuchs« Erwin Rommel einen ersten schweren Schlag versetzen – getreu dem Aufruf de Gaulles vom 18. Juni 1940 zum Kampf an der Seite der Alliierten. Daran erinnert heute in Paris der Name einer Métrostation nahe dem Eiffelturm. Sie ist ein guter Ausgangspunkt, um sich abseits der großen »Wahrzeichen« diese Periode und ihre Vorgeschichte zu vergegenwärtigen.

Da ist zum Beispiel die Maison de la Mutualité, an der Place Maubert zwischen Notre-Dame und Panthéon gelegen, ein Gemeinde- und Kulturhaus im neoklassizistischen »grand style«, 1935 Veranstaltungsort des Kongresses zur »Verteidigung der Kultur«, Schauplatz von Demonstrationen während der Volksfrontperiode, architektonisches Symbol der widerspruchreichen Entwicklung der dreißiger Jahre. Diese war geprägt von einer 1930 einsetzenden Wirtschaftskrise, großen Streiks, der Spaltung der Gewerkschaften, dem Rechtsradikalismus mit Publikationsorganen wie »Je suis partout« (Ich bin überall; Auflage zeitweilig über 300 000 Exemplare), den außenpolitischen Verböten des Zweiten Weltkrieges, der massenhaften politischen Abstinenz und Harmoniesucht, Orientierungslosigkeit und Verzweiflung. Die Lethargie konnte nur kurzfristig unterbrochen werden: durch die am 26. April und 3. Mai 1936 in den Parlamentswahlen siegende »Volksfront für Brot, Freiheit und Frieden« aus Kommunisten, Sozialisten und Radikalsozialisten. Diese »Einheitsfront um jeden Preis« (Maurice Thorez, Juni 1934)⁶ mit dem am 5. Juni gebildeten Kabinett von Léon Blum an der Spitze war aber auch von reformistischen, kleinbürgerlich-liberalen Zielstellungen durchsetzt und zerbrach bereits im Frühsommer 1937. Die Arbeiterbewegung hatte, so schien es manchen jedenfalls, auf lange Sicht »ihre werbende Kraft bei den besten Elementen des Bürgertums eingebüßt« (Walter Benjamin).⁷

Eine neue »Kontinuität« wurde nun, 1940, vor allem von der Regierung Pétain zugesichert: eine »nationale Revolution«, eine bereits vor dem Krieg postulierte konservativ-klerikale, ständestaatliche, antikommunistische und antilibérale »Neuordnung« Frankreichs. Die korporativ-konservativen Vorstellungen der dreißiger Jahre griff daher auch das Kollaborations-Komitee auf, dem 321 Kapitalgesellschaften unterstanden. In maßgeblichen Kreisen des französischen Bürgertums wurde die Parole aus der Volksfront-Zeit »Besser Hitler als Blum« während des Krieges ersetzt durch die Parole »Lieber Hitler als Stalin«.

6 Zitiert nach Heinz Köller, Bernhard Töpfer: Frankreich. Ein historischer Abriss, Berlin 1976, Teil 2, S. 303.

7 Walter Benjamin: An Max Horkheimer; Paris, 24. Januar 1939, in: Frankfurter Adorno Blätter (München), IV (1995), S. 29.

Pearl Harbour

Die Amerikaner kannten die erfolgreichen Unterwerfungswerkzeuge der Hitlerdiktatur in Deutschland – die Scheinlösung sozialer Konflikte, die politische Propaganda für die »Volksgemeinschaft«, die alltägliche soziale Gewalt, die Ersetzung der Arbeitslosigkeit durch Zwangsarbeit, die Ausrichtung auf den Krieg – nur aus Zeitung, Hörfunk und Wochenschau. In jenem Jahr 1942, in dem der Film gedreht wurde, stand für die Regierung der Vereinigten Staaten bereits fest, daß die »Neutralität« und der Isolationismus aufgegeben werden mußten.⁸ Bis Pearl Harbour waren 88 Prozent der Amerikaner noch dagegen gewesen. Die wesentlich von der Hearst-Presse, aber auch von Henry Ford, Charles Lindbergh, katholischen Kirchenfürsten und faschistischen Strömungen – die Autoren wie Sinclair Lewis und seine Frau Dorothy Thompson erbittert bekämpften⁹ – beeinflusste Stimmung war erst nach dem Überfall am 7. Dezember 1941 deutlich umgeschlagen: Man verlangte nach dem »Tag der Schande«, an dem sechs Kriegsschiffe versenkt wurden, und der Kriegserklärung Deutschlands und Italiens an die USA vom 11. Dezember 1941 immer energischer die militärische Lösung. Sie sollte nicht zuletzt die Gefahr der ökonomischen und geopolitischen Ausgrenzung der USA durch die Pläne eines »Großraums Europa« unter deutscher, einer »Wohlstandsregion Groß-Ostasien« unter japanischer Flagge bannen. (Historiker sagen heute, daß Roosevelt von dem Überfall durch Geheimdienstberichte vorher gewußt, ja ihn provoziert habe.)¹⁰

8 1942 sind 553 amerikanische Unternehmen noch in Deutschland tätig, darunter Standard Oil, Texaco, General Motors und IBM; sie liefern sogar während des Krieges unter anderem Treibstoffe, Schmiermittel, Teile für Flugzeuge und Lochkartenrechner für das »maschinelle Berichtswesen«. Hitlers Rüstungsstrategien konzipieren um diese Zeit u. a. einen Amerika-Fernbomber.

9 Angeregt von seiner Frau Dorothy Thompson, die bis zu ihrer Ausweisung 1934 Deutschland-Korrespondentin amerikanischer Zeitungen war, entwarf »Babbitt«-Autor Sinclair Lewis 1935 in seinem reportagehaft-utopischen Zeitroman und Theaterstück »It can't happen here« die Horrorvision einer faschistischen Machtübernahme in den USA. Vgl. S. Lewis: Das ist bei uns nicht möglich, Leipzig/Weimar 1984, Neuausg. ebd. 1992.

10 Vgl. Dirk Bavendamm: Roosevelts Krieg, Berlin 2002; George Morgenstern: Pearl Harbour 1941. Eine amerikanische Katastrophe, München 1998; Robert B. Stinnett: Pearl Harbour. Wie die amerikanische Regierung den Angriff provozierte und 2476 ihrer Bürger sterben ließ, Frankfurt a. M. 2003.

1942, also im Entstehungsjahr des Films, spitzt sich die Situation durch weitere Ereignisse immer mehr zu: Es gibt ein Treffen zwischen Franco und Hitler im französisch-spanischen Grenzort Hendaye, auf dem Franco die Waffenhilfe für Deutschland zwar ablehnt, aber verdeckt weiter kooperiert; erfolgreiche US-amerikanische Angriffe auf japanische Flugzeugträger bei Midway bringen die Wende im Pazifik-Krieg; Winston Churchill kommt auf Staatsbesuch in die USA und erfährt vom Fall der britischen Festung im libyschen Tobruk, Roosevelt sagt Großbritannien Waffenhilfe zu; es landen anglo-amerikanische Truppen in Nordafrika, es fallen die deutschen Stellungen in Mersa Matruh und El Alamein, Casablanca wird besetzt; deutsche und italienische Truppen marschieren in die noch unbesetzten Teile Vichy-Frankreichs ein; vor Toulon versenkt sich die Flotte Frankreichs; es erfolgen die ersten Deportationen französischer Juden nach Auschwitz-Birkenau.

Dann, vom 14. bis 26. Januar 1943, kam es zu einem erneuten Treffen zwischen Roosevelt und Churchill – diesmal in der marokkanischen Hafenstadt. Beide erklärten dort die bedingungslose Kapitulation der sogenannten »Achsenmächte« Deutschland, Italien und Japan zu ihrem Kriegsziel. (Joseph Goebbels' fanatische Berliner Sportpalast-Rede vom »totalen Krieg« im Februar sollte darauf eine Antwort sein.) Diese Ereignisse haben nicht nur in den Wochenschauen Filmgeschichte gemacht: Die Uraufführung von »Casablanca« am 26. November 1942 im New Yorker »Warner's Hollywood Theatre« war ein »flop«, ein Reifall; als aber im Januar 1943 Roosevelt und Churchill am Handlungsort des Films tagten und die Gespräche über ihre militärische Allianz Amerikas Medien

beherrschten, entschloß sich »Warner Bros.« zu einem, wie man heute sagen würde, PR-Gag, nämlich dem Kinostart von »Casablanca« am 14. des Monats. Damit begann der Erfolgskurs des Streifens – drei Oscars: bester Film, bestes Drehbuch, beste Regie.

New York

Vor diesem Hintergrund voller sich überstürzender Ereignisse war die Rolle des Rick eine große Herausforderung für den lange unbekanntem Nebendarsteller Humphrey Bogart, der erst 1941 als Philip Marlowe in John Hustons »Der Malteser-Falke« auffiel. Das Drehbuch mit seiner knappen Charakterskizze ließ ihm alle Möglichkeiten: Weil Rick – als individualistischer Zyniker, als verletzter Einsamer und großer Liebender – nicht aalglatt ist, kann er um so eindringlicher hier eine propagandistische Mission erfüllen. Denn er verkörpert die moralische Überlegenheit der westlichen »Freiheitswerte« im Kampf gegen die »Achsenmächte« Deutschland, Italien und Japan. (Auf die realen Spannungen zwischen diesen verweist eine kleine Szene: Major Strasser schiebt bei seiner Ankunft auf dem Flughafen Casablanca den aufdringlichen italienischen Militärattaché einfach beiseite.) Bald kann Rick seinen einstigen Rückzug vom politischen Handeln – er betrieb 1935 Waffenschmuggel für das von Italien angegriffene Äthiopien, kämpfte 1936 auf der Seite der spanischen Republikaner – nun durch solidarische Handlungsbereitschaft und selbstlose Entsagung sühnen. Vor dem machtvollen »Marseillaise«-Chorgesang rät er nationalbewußt im Schlagabtausch mit dem aus einem Gestapo-Dossier zitierenden Major Strasser unter besonderem Hinweis auf »gewisse Viertel« den Deutschen und ihren Verbündeten davon ab, jemals in New York – dem Ort seines zielichtigen, aber einträglichen Vorlebens – einzumarschieren. Selbst den Elendsquartieren der Metropole mit ihrer alltäglichen Kriminalität und Brutalität verleiht er hier noch heroische Größe. Und nachdem er schon etliche deutsche Schecks über Roulette-Spieleinsätze zerriß, als Ein-Mann-Hilfskomitee in Sachen Transitvisa und Reisegeld tätig war, verzichtet er auf dem Flughafen auf Ilsa, gibt seine Café-Bar und seine politische Neutralität auf, nimmt Abschied vom Isolationismus und ergreift Partei – als Einzelheld unabhängig von den USA, aber stellvertretend für sie und sogar kriegspatriotisch-beispielgebend. Victor Laszlo erkennt sofort die weltpolitische Bedeutung dieses Schrittes: »Gut, daß Sie wieder in unseren Reihen sind. Ich weiß, daß wir diesmal gewinnen.« Bekanntlich trat das vor 60 Jahren mit der Landung in der Normandie (6. Juni), dem Volksaufstand zur Befreiung von Paris (19. bis 25. August) und dem Einmarsch der Westalliierten ein.

Moskwa

»Casablanca« belegt, daß die Kriegereignisse auch zu einer engen Verzahnung von Film, Politik und Patriotismus in den USA führten. Schon im Dezember 1941 war ein regierungsamtlicher Themenkatalog für die Filmproduktion erstellt worden, der neben der Aufdeckung der »Natur des Feindes« die Propagierung der »amerikanischen Lebensweise« vorsah. Nach Vorläufern wie »Bekanntnisse eines Nazispions«, unter der Regie von Anatole Litvak 1939 gedreht,

11 Siehe dazu Helmut G. Asper: »Etwas Besseres als den Tod ...« Filmexil in Hollywood. Portraits, Filme, Dokumente, Marburg 2002.

»Der Todessturm« von Frank Borzage und »Der große Diktator« von Charlie Chaplin, beide 1940, entstanden 1942/43 in Hollywood – stets unter der Mitwirkung von Emigranten – weitere wichtige Anti-Nazi-Filme.¹¹ Sie begleiteten mehr oder weniger propagandistisch im Juli 1943 die Landungen der Westalliierten auf Sizilien, im September an der Südspitze Kalabriens, bei Salerno und Tarent; im November/Dezember die Konferenz der Regierungschefs von Großbritannien, der USA und der UdSSR in Teheran. Zu ihnen zählen: »Sein oder Nichtsein« von Ernst Lubitsch, »Das siebte Kreuz« von Fred Zinnemann mit Spencer Tracy, nach Anna Seghers; »Auch Henker müssen sterben« von Fritz Lang, nach John Wexley und Bertolt Brecht; von Billy Wilder »Fünf Gräber bis Kairo«, von Douglas Sirk »Hitler der Wahnsinnige«, von Alfred Louis Werker »Die Geheimwaffe«. Zwischen dem Sieg der Roten Armee bei Stalingrad und der Konferenz von Teheran schickten Warner Bros. und Michael Curtiz sogar einen »Botschafter nach Moskau« – so der Filmtitel – und ließen »Uncle Joe«, wie Stalin von den Amerikanern genannt wurde, in prallen Szenen vom Volk bejubeln.

Wenige Jahre danach begannen in Hollywood Senator McCarthy und die Inlands-Geheimdienste, plumper Antikommunismus und Kalter Krieg zu wüten – um von späteren, auch jüngsten Entwicklungen zwischen Weißem Haus, Pentagon und Beverly Hills zu schweigen. Zu den mutigen Schauspielern, die McCarthy in Hollywood die Stirn boten, gehörte Humphrey Bogart, unterstützt von seiner Frau Lauren Bacall. Um so mehr sollten heute für jenes cineastische Engagement, das den sogenannten »Kultfilm« um den fiktiven, multiplen und magisch überhöhten Exilort Casablanca hervorbrachte, des Pianisten Sam Worte gelten: »You must remember this ...« Ihr müßt euch daran erinnern ...