Sonderdruck aus:

Kieler Blätter zur Volkskunde

Herausgegeben von

Silke Göttsch und Kai Detlev Sievers

34
2002

Kommissionsverlag Walter G. Mühlau, Kiel
ISSN 0341-8030

Timo Heimerdinger

"Große Freiheit Nr. 7"

Zur Popularität eines Filmes zwischen Musik, Milieu und Melodramatik

Für die einen ist er "ein Mythos des deutschen Tonfilms"[1], andere, kirchliche Stimmen, attestierten ihm eine zersetzende Wirkung "vor allem auf das jüngere Publikum" und eine Atmosphäre "eindeutig außerhalb aller gesunden Ordnung."[2] Die Rede ist von dem Film "Große Freiheit Nr. 7" (D 1943/44; Regie: Helmut Käutner) mit Hans Albers als Hannes Kröger, dem singenden Seemann, in der Hauptrolle. Bei aller Ambivalenz der künstlerischen Bewertung des Films ist sich die Kritik in einer Sache weitgehend einig: "Große Freiheit Nr. 7", einer der ersten deutschen Farbfilme, stellt einen Meilenstein der deutschen Filmgeschichte dar. Nicht nur, dass sich unzählige Anekdoten und Gerüchte um die Entstehungsgeschichte des Filmes ranken, nicht nur, dass er Anlass für ein spektakuläres Zensurverfahren war: es handelt sich sicherlich um einen der wichtigsten Filme im Œuvre sowohl von Regisseur Helmut Käutner als auch von Hauptdarsteller Hans Albers. Darüber hinaus erlangte der Film rasch eine so große Popularität, dass auch heute noch viele Menschen, die den Film selbst nicht gesehen haben, spontan gewisse Bilder mit ihm verbinden, allem voran Hans Albers mit dem Akkordeon.

War es die Geschichte, war es der Star Hans Albers, war es die Musik, die "Große Freiheit Nr. 7" zum Faszinosum machte?

Es war das Zusammenspiel verschiedener Bereiche: In "Große Freiheit Nr. 7" gelang es, Orte, Personen, Emotionen und die zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen in einen so schlüssigen Zusammenhang miteinander zu bringen, dass sich die Geschichte mit bestechender Klarheit und zwingender Kraft entfalten konnte.

Da eine erschöpfende filmästhetische Analyse von "Große Freiheit Nr. 7" hier nicht geleistet werden kann, soll auf die kulturwissenschaftlich interessante Frage

---

[1] Wolfgang Tietze: Große Freiheit Nr. 7. In: Thomas Koebner (Hg.): Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare. Stuttgart 2001, S.487-490, S.488.

[2] Filmdienst der Jugend 1948, H.2. Zit. nach: Michael Töteberg: Große Freiheit Nr. 7. In: Ders. (Hg.): Metzler-Film-Lexikon. Stuttgart u.a. 1995, S.242-244, S.243.

der großen Popularität des Films eingegangen werden. [3] Popularität wird dabei verstanden als ein Effekt, der aus der Stimmigkeit des Gefüges filmimmanent-künstlerischer und zeitgebunden-gesellschaftlicher Ebenen erwächst.

Bindeglieder in diesem Gefüge "Große Freiheit Nr. 7" sind der Star Hans Albers und der Motivkreis der Seefahrt, der hier als zentrales thematisches Gestaltungselement mit Erfolg eingesetzt wird. Mit seiner melancholischen Thematik der enttäuschten Sehnsucht und seiner von technischen und politischen Schwierigkeiten geprägten Entstehungsgeschichte traf der Film beim zeitgenössischen Publikum auf großes Interesse.

Im Hinblick auf die langfristige Bekanntheit des Films kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu: "Große Freiheit Nr. 7" schuf eine Ikone für seinen Star Hans Albers. Hannes Kröger, der singende Seemann am Schifferklavier, gilt für viele als Synonym für Hans Albers. Die Prägung dieses Motivs konnte dadurch gelingen, dass die Figur des Hannes Kröger in einem besonderen Verhältnis zur Person ihres Darstellers Hans Albers steht.

Das Phänomen der langfristigen Popularität von "Große Freiheit Nr. 7" muss also unter verschiedenen Perspektiven angegangen werden: filmimmanente Konstellationen sind ebenso zu beachten wie die zeitgeschichtliche Eingebundenheit des Werks und seine Prägekraft für die bekannten Bilder seines Stars.

Inhalt

Die Handlung von "Große Freiheit Nr. 7" ist rasch erzählt: Der ehemalige Seemann Hannes Kröger ist als Stimmungssänger in dem Amüsierschuppen "Hippodrom" auf der Reeperbahn engagiert. Unter der titelgebenden Adresse unterhält er das begeisterte Publikum allabendlich mit Seemannsliedern und flotten Sprüchen,

[3] Gleichwohl ist gerade in der Medienwissenschaft seit langem bekannt, dass es sich bei Filmen um hochkomplexe audio-visuelle Systeme handelt, deren Funktionalität und Wirkungsweise sich keineswegs allein durch eine simple Inhaltsanalyse ermitteln lassen, da sich die filmische Bedeutungskonstitution weder geradlinig noch eindeutig vollzieht: "Häufig werden Assoziationen, Gefühle, Stimmungen im Filmverlauf evoziert, die zu diesem Zeitpunkt gar nicht eindeutig entschlüsselt werden können und erst viel später in ihrer Funktion erkennbar sind. Hinzu kommt, dass die filmische Aussage über die Leinwandprojektion hinaus erst in der Wahrnehmung durch das Publikum entsteht und damit nur zum Teil auf den Film selbst zurückzuführen ist. Denn die rezipierte Botschaft als Summe filminterner und -externer Einflussfaktoren ist immer eine durch individuelle, situative und historisch-gesellschaftliche Variablen beeinflusste Konstruktion des Zuschauers oder - in zugespitzter Formulierung - jeder Betrachter sieht seinen eigenen (Meta-)Film." (Helmut Korte: Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin 1999, S.14.)

während die Damen des horizontalen Gewerbes im Saal Kundschaft akquirieren und die Wirtin Anita (Hilde Hildebrandt) - mit der Hannes privat liiert ist - abkassiert. Trotz seiner Beliebtheit ist Hannes mit seiner Existenz nicht restlos glücklich. Als eines Tage das Schiff "Padua", auf dem Hannes früher fuhr, nach Hamburg kommt, suchen ihn seine alten Kumpels, der Schiffskoch Fiete und der Matrose Jens im "Hippodrom" auf, und alte Erinnerungen an die Fahrenszeit werden wach. Mitten in die Wiedersehensfeier platzt die Nachricht, dass Hannes' Bruder Jan, mit dem er sich seit Jahren im Clinch befindet, im Sterben liegt. Er sucht ihn im Hospital auf, und noch auf dem Sterbebett vermacht ihm dieser den Auftrag, sich um seine ehemalige Freundin Gisa (Ilse Werner) zu kümmern. Hannes holt sie aus den engen Verhältnissen einer Kleinstadt nach Hamburg und lässt sie zunächst bei sich wohnen. Den sich zart regenden Gefühlen für die junge Frau gibt er anfangs nicht nach. Als er sich schließlich seiner Liebe für sie bewusst wird, möchte er sich von Anita trennen. Durch Gisa beginnt er sich mit dem Gedanken anzufreunden, dauerhaft an Land ansässig zu werden. Als er sich dann innerlich den Wunsch einer Verlobung mit Gisa eingesteht, muss er zusehen, wie diese ihr Herz an den Werftarbeiter Willem verschenkt. Von Schmerz zerrissen und unerfüllten Sehnsüchten gequält sieht Hannes den Ausweg aus seiner Situation in der Rückkehr zur Seefahrt. Er nutzt die Gelegenheit eines auf der "Padua" frei werdenden Postens und schifft sich gemeinsam mit Jens und Fiete unter vollen Segeln wieder ein.

Figurenkonstellation, Raumstruktur und Dramaturgie

Die zeitgenössische Kritik attestierte dieser im Kern recht einfachen Handlung gerade wegen ihrer Klarheit das Zeug zur Erfolgsgeschichte mit Würze: "Diese Geschichte hat alles, was zu einem guten Film gehört: Sie ist einfach, fast simpel. Obwohl nichts Weltbewegendes vor sich geht, wird viel gezeigt, immer ist Leben und Bewegung, immer ist Aktion auf der Szene, immer ist auch eine unverbogene Sprache zu hören, niemals geht der Film tantenhaft und zimperlich am Wesentlichen seines rauhen Milieus vorbei."[4]

Was den Film neben der Klarheit des Handlungsgefüges auszeichnet, ist eine dennoch hinreichend differenzierte Figurenkonstellation. Grundlegend für das Funktionieren dieser Konstellation ist ihr Bezug zu einer gewissermaßen ‚hinter' der Geschichte liegenden Raum-Wert-Struktur. Dieses hier als Raum-Wert-Struktur bezeichnete Basisschema steht in einem engen Zusammenhang zu der für die

[4] Felix Henseleit in: Der Morgen, 8.9.1945. (Zit. nach: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hg.): Käutner. Berlin 1992, S.192f.)

Seefahrt fundamentalen Zweigeteiltheit des Raumes in Land und Meer. Diese beiden Bereiche schließen einander grundsätzlich aus, man kann entweder an Land oder auf See sein, niemals jedoch kann der gleichzeitige Aufenthalt in beiden Sphären gelingen. Weil diese Land-Meer-Dichotomie so grundlegend ist, beinhaltet sie schon an sich ein starkes Konfliktpotenzial. Diese Spaltung des Raumes wird in "Große Freiheit Nr. 7" in ein System von Orten übersetzt, das zusätzlich zu dieser Zweigeteiltheit eine Zwischenwelt als Arena des zentralen Konflikts schafft.

Am einen Ende einer imaginierten dreiteiligen Skala befindet sich das "Land" mit seiner räumlichen und sozialen Begrenztheit. Am anderen Ende der Skala ist das weite, offene, nahezu unbegrenzte "Meer" angesiedelt. Dazwischen, als Nahtstelle der beiden Sphären, ist die Hafenstadt Hamburg samt urbanem Gepräge und Reeperbahn platziert, die auch ihrer Lage wegen einleuchtend eine Mittelstellung einnehmen kann. Der Konflikt zwischen den beiden konträren Sphären "Land" und "Meer" wird in dieser als Schnittfläche erscheinenden Zwischenwelt ausgetragen.

Es ergibt sich also räumlich gesehen eine dreiteilige Struktur Kleinstadt – Großstadt – Schiff, der die fundamentaleren Kategorien Land – Hafenstadt – Meer entsprechen. In Wertbegriffe übersetzt müsste diese als Klimax konzipierte Struktur dann Enge – urbanes Leben – Weite bzw. Begrenztheit –Lebendigkeit – Freiheit heißen. Diese Raumstruktur, die zugleich eine Wertestruktur darstellt, wird in "Große Freiheit Nr. 7" systematisch für die Entwicklung der Handlung genutzt, indem die Figuren recht deutlich einzelnen Bereichen des Raum-Wert-Schemas zugeordnet werden. Schon dadurch sind zwischen den verschiedenen Figuren Konfliktpotenziale angelegt. Zusätzliche Konflikte entstehen, wenn einzelne Figuren von der einen in eine andere Sphäre verschoben werden oder verschoben werden sollen. Durch diese geschickte Anordnung gewinnen die Figuren emotionale Ladungen, und gleichzeitig entwickelt die Handlung eine evidente Eigendynamik, weil sie von der hinter den Figuren und ihren Entscheidungszwängen stehenden Raumstruktur angetrieben und gestützt wird. Die Dramaturgie der Geschichte wird zwingend und schlüssig, sie bedarf keines künstlich wirkenden Ansporns. Konkret stellt sich die Figurenkonstellation folgendermaßen dar: Die Stelle des Meeres wird von den drei jungen Seeleuten der "Padua" Jens, Fiete und Karl besetzt, mit denen der Film beginnt. Die entgegengesetzte Position "Land" wird zunächst durch Gisa und ihre Mutter vertreten, die in einer Kleinstadt im Binnenland leben. Obwohl Gisa von einem bestimmten Seemann, nämlich Hannes' Bruder Jan, verlassen worden war, formuliert ihre Mutter eine allgemeine Skepsis gegenüber allen Seeleuten, und damit gegenüber der ganzen Sphäre der Seefahrt, ebenso pauschal

wie schroff: "Unsere Tochter n' Matrosenliebchen, man schämt sich ja vor den Leuten!"

Die Zwischenwelt Hamburg wird in besonderer Weise durch das Nachtlokal "Hippodrom" repräsentiert, wo die unterschiedlichen Figuren mit ihren Konfliktpotenzialen aufeinandertreffen. Innerhalb dieser Konfliktsphäre steht zentral die Figur des Hannes, in der sich sämtliche Konfliktlinien treffen. In mehrfacher Hinsicht steht er zwischen den Fronten. In biographischer Hinsicht ist der Land-Meer-Konflikt für ihn immer noch virulent: Als ehemaliger Seemann hat er sich aufgrund finanzieller Probleme – daher nicht ganz freiwillig – für das Leben an Land entschieden, wo er aber nach eigener Aussage "gar nicht hingehört".[5] Auf der Ebene der Filmhandlung wird er im "Hippodrom" von der "Meer-Fraktion" Jens und Fiete aufgesucht, und als aktiver Part ist er es auch, der Gisa vom Land in die schillernd-ambivalente Sphäre "Hamburg" überführt und damit den zentralen Konflikt ermöglicht. In der Figur des Hannes prallen also die für den Film relevanten elementaren Gegensätze aufeinander, als zentrales Element der Zwischenwelt "Hippodrom" erscheint er als zerrissene, von schweren Entscheidungskämpfen gebeutelte Figur. Die Auseinandersetzung findet ausschließlich innerhalb Hannes' statt, der – einem Klischee von Männlichkeit folgend – erst sehr spät während des Films, als die Situation schon unrettbar verfahren ist, über seine Not zu reden beginnt.[6] Hannes beigeordnet sind weitere Figuren, die als Bestandteile der Hafenstadt Hamburg zwar auch in der Zwischensphäre angesiedelt sind, für die aber eine eindeutige Zuordnung möglich wird. Die Wirtin Anita ist zwar sehr deutlich mit dem Aroma der Halbwelt behaftet, aber ganz an Land verwurzelt. Auch Willem ist in der Sphäre der Hafenstadt angesiedelt, doch ist er als Werftarbeiter deutlich mehr an Werte wie Bodenständigkeit und Sesshaftigkeit gebunden als Hannes. Dies mag auch ein Grund dafür sein, wieso sich Gisa, vom Land kommend, recht schnell für den nicht nur jüngeren, sondern auch solider wirkenden Willem entscheidet. So drängt die Handlung am Ende für jede Figur auf eine Entscheidung, welcher Sphäre sie denn nun angehören möchte. Für Hannes jedenfalls ist das zwischen den Welten stehende "Hippodrom" auf Dauer kein Anker-

---

[5] So Hannes zu seinem sterbenden Bruder Jan, der Hannes' gesammelte Ersparnisse während dessen Abwesenheit durchgebracht hat und so dessen Plan vom Besuch der Steuermannschule verunmöglichte. Hannes sah sich der harten Arbeit "vor dem Mast" nicht mehr gewachsen und entschied schweren Herzens, an Land zu bleiben.

[6] Die Konstruktion des Hannes als einzige konflikttragende Figur wäre von der Handlung her nicht unbedingt notwendig gewesen, denn auch die Figur der Gisa hätte sich durchaus für einen dramaturgisch wirksamen Gewissenskonflikt angeboten. Darauf verzichtet das Drehbuch jedoch, die einzige Person, die ein wirklich großes Problem hat, ist Hannes. Die Synchronwirkung von Raum-, Figur-, und Konfliktschema wird dadurch verstärkt.

platz. Das Spiel ist entschieden, als Hannes davonsegelt, Anita verlassen zurückbleibt und Gisa mit Willem eine kleinbürgerliche Zukunft wählt. Im "Hippodrom" werden die Stühle hochgestellt und der Saal durchgefegt, ein letztes wehmütiges Lied erklingt, und dann werden die Scheinwerfer abgeschaltet.

Die Handlung des Films und das Sujet der enttäuschten Liebesgeschichte kongruieren bei aller Einfachheit also sehr schlüssig mit der Seefahrtsmotivik und der ihr zugrunde liegenden Raumordnung als Land-Meer-Dichotomie. Aus dieser Dimension gewinnt die Handlung ihre zwingende Dynamik, und hier verweist der Film auch über die Geschichte seiner Figuren hinaus in grundlegendere und überindividuelle Bereiche.

Zusammenfassend ist also festzustellen: Orte, Figuren und Emotionen kommen in eine Kopplung. Auf der Basis des Land-Meer-Gegensatzes, wie er in der Seefahrtsthematik prototypisch und gebündelt zum Ausdruck kommt, werden Orte geschaffen, die sowohl diesen Gegensatz bestimmen, als auch eine Zwischenwelt umgrenzen, die als Arena zum Schauplatz des Konflikts wird. Die einzelnen Orte werden mit Figuren besetzt, die damit eine Personalisierung des Konflikts zulassen, am deutlichsten in der Figur des Hannes. Zwischen diesen Figuren entwickelt sich nun die eigentliche Geschichte des Films um Liebe, Sehnsucht und biographische Entscheidungen. Die besondere Leistung Käutners besteht darin, die verschiedenen Ebenen des Films so raffiniert zur Deckung zu bringen, dass ein Antrieb für die Geschichte entsteht, der weit in den Fundus tradierter Motive zurückreicht: Heimat und Ferne, Land und Meer, Bleiben und Gehen.

Um die verschiedenen Ebenen und Raumpositionen, die ja zugleich Wert- und Wunschpositionen sind, darzustellen und miteinander in eine konfliktträchtige Interaktion zu bringen, bedient sich Regisseur und Drehbuchautor Käutner verschiedener Mittel und Motive. Es sind dies der Musikeinsatz, die Milieudarstellung samt Seemannsmotivik und die melodramatische Handlungsführung. Durch die enge Verflechtung dieser verschiedenen Motive und Gestaltungselemente entsteht eine für "Große Freiheit Nr. 7" typische Grundstimmung. Dies soll nun anhand einzelner kurzer Szenenbeispiele dargestellt werden.[7]

---

[7] Ein weiteres sehr wichtiges Gestaltungsmittel des Films, das hier nicht ausführlich besprochen werden kann, ist der Einsatz von Farbe und Licht. Das auch schon bei "Münchhausen" eingesetzte Agfacolor-System war für das zeitgenössische Publikum immer noch eine sensationelle Novität, die bis dahin nicht gekannte Reize und Effekte auf die Leinwand brachte. Gerade der unaufdringliche und doch effektvolle Einsatz der Farben wurde an "Große Freiheit Nr. 7" immer wieder gelobt, auch wenn sich Käutner teilweise sehr deutlicher Effekte bediente: So wurden etwa Albers' blaue Augen durch gesonderte Lichtquellen zusätzlich zum Leuchten gebracht, wenn Hannes in nostalgischer Versunkenheit ein Buddelschiff betrachtet. Die Farbe sah Käutner als eigenwertiges, wichtiges Gestaltungsmittel:

Musik, Milieu und Melodramatik

"Große Freiheit Nr. 7" ist, das darf nicht vergessen werden, auch ein Musikfilm. Schon in früheren Filmen konnte Hans Albers gelegentlich durch musikalische Darbietungen das Publikum begeistern.[8] In "Große Freiheit Nr. 7" nun bekommen die Lieder in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Stellung: Sie lockern die Handlung auf, sie transportieren inhaltlich wichtige Momente, sie dienen als Plattform zur Präsentation des Stars Hans Albers, und sie verankern einen weiteren Aspekt der klischeehaften Seemannsmotivik im Film, die ja wie oben ausgeführt von entscheidender Bedeutung für das dramaturgische Gefüge der Handlung ist. Insofern vernetzen die Lieder die verschiedenen strukturellen und inhaltlichen Momente, die das Gefüge "Große Freiheit Nr. 7" ausmachen. Darüber hinaus sind es insbesondere die Lieder, die als erinnerungswürdige Bestandteile Eingang ins kollektive Gedächtnis gefunden haben und von vielen Personen rasch assoziiert werden, wenn die Sprache auf "Große Freiheit Nr. 7" oder Hans Albers kommt. Als die Vermarktung und Popularisierung des Films stützende Elemente scheinen sie also hochwirksam gewesen zu sein. Die bekanntesten Lieder aus "Große Freiheit Nr. 7" sind sicherlich "Auf der Reeperbahn nachts um halb eins"[9], "Beim ersten Mal, da tuts noch weh..."[10] und schließlich "La Paloma", ein um 1860 mit spanischem Text entstandenes Lied, das 1945 in Deutschland bereits der Melodie nach bekannt war. Von Werner Eisbrenner neu arrangiert und von Helmut Käutner mit einem deutschen Text versehen[11], erlangte es hier jedoch erst aufgrund des Filmes große Bekanntheit und Beliebtheit: ",La Paloma' war der Schlager des Films, der die Friedenssehnsucht etablierte und dennoch am Umschweifigen festhielt. Der Refrain des Schlagers löst sich lautmalerisch in reinen Vokalklang auf: ,La Paloma ade/ Auf Matrose ohé!' Das ist ein Lockruf ins Nirgendwo, ein Musikfetzen von Utopie, wie er deutlicher im deutschen Film zu jener Zeit nie vernommen wur-

---

"Die Dramaturgie der Farbe nutzt Käutner [...] als Kunstmittel. Alle Innenräume erhalten dadurch einen bergenden, schützenden, gleichsam uteralen Anstrich. Käutner billigt der Farbe einen autonomen Ausdruck zu, der nichts Höheres unterstreicht, sondern selber gestisch geführt ist." (Karsten Witte: Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme. In: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hg.); Käutner. Berlin 1992, S.62-109, S.82)

[8] Vgl. Michaela Krützen: Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Weinheim, Berlin 1995, S.325.

[9] Dieses Lied war bereits durch den Berliner Schauspieler Ralph Arthur Roberts als Schlager bekannt.

[10] Dieses Chanson schrieb Käutner extra für den Film für Hilde Hildebrandt.

[11] Vgl. Krützen 1995, S.326f.

de."[12] Dieses Lied verknüpft die Seemannsmotivik mit der Liebesmotivik und flicht Momente von Sehnsucht, Fernweh und Freiheitsstreben ein. Im Film spielt dieses Lied eine zentrale Rolle. Es erklingt mehrfach: Gleich zu Beginn des Films wird es von Karl auf der Mundharmonika gespielt, zwei mal wird es von Hannes gesungen, und einige Male erklingt es als Hintergrundmusik. Als leitmotivisch wiederkehrendes Moment kommt ihm jedoch nicht nur inhaltlich, sondern auch formalästhetisch entscheidende Bedeutung zu.

In der ersten Szene, die hier nun etwas genauer betrachtet werden soll, dient es als Möglichkeit der körperlichen Annäherung Hannes' an Gisa und bildet zugleich den krönenden Abschluss einer Reihung von Motiven, die Hannes als "echten Seemann" ausweisen. Ausgangspunkt ist eine Szene, in der Hannes und Gisa in Hannes' Wohnung Kaffee trinkend auf dem Sofa sitzen. Gisa bekundet gegenüber Hannes, dass er ja wohl der einzige in seiner Familie sei, der "nicht zur See gegangen ist", sie halte ihn für einen Musiker oder Stimmungssänger.

Dies provoziert Hannes' entschiedenen Widerspruch, er sei sehr wohl Seemann, dort hinten stehe ja noch sein Seesack, "und wenn ich anheuern wollte, könnt' ich morgen noch anmustern, aber ich will nicht."

Sichtlich emotional erregt holt er rasch seinen Seesack hervor, der sich in dieser Szene als Wundertüte zur Verifizierung von Hannes als echten Seemann erweist ("kann ich jederzeit beweisen"), denn was er im Handumdreh'n zu Tage fördert, bestätigt einen Aspekt des Klischeebildes, was einen Seemann denn so ausmache, nach dem anderen: Regenzeug, einen Pullover, das Seefahrtsbuch, worin alle gemachten Fahrten mit Schiffsname, Route und Position verzeichnet sind, ein Messer und eine Holzschatulle, die er zunächst vor Gisa verstecken möchte: In ihr befinden sich einige "kartographische Postkartenspezialitäten" leichtbekleideter Mädchen und eine echte Korallenkette, die er der faszinierten Gisa als nonverbale Liebesbekundung sogleich schenkt. Während diese die Kette vor dem Spiegel anprobiert, nähert sich Hannes singend mit dem Akkordeon und gibt eine Kostprobe seemännischen Liedgutes. Damit sind in rascher Folge viele bekannten Topoi des Seemannsbildes aufgerufen: schlechtes Wetter, ferne Länder, Exotik, Erotik, Musik und das immer fertig gepackte Gepäck, das einerseits auf Hannes als "echten Seemann" verweist und zugleich die Unstetigkeit des Seemanns, der "immer auf dem Sprung" ist, versinnbildlicht. Dass genau dies der Aspekt ist, der Gisa, die ja schon einmal schlechte Erfahrungen mit einem Seemann machen musste, abschrecken muss, realisiert der von der Wucht seiner Erinnerungen überwältigte Hannes hier nicht.

[12] Karsten Witte 1992, S.81.

Ihren Höhepunkt erreicht die Szene, als sich Gisa ebenfalls im Akkordeonspiel versucht und Hannes ihr dabei hilfreich zur Seite eilt: er umfasst sie von hinten, greift selbst in die Tasten und beginnt "La Paloma" zu singen und zu spielen, während beide, sie in seinen Armen, dazu im Zimmer tanzen. Im gemeinsamen Tanz gipfelt die Szene, wenn Musik, Romantik und Seemannsmotivik zusammenfallen und die beginnende Annäherung des Hannes an Gisa schlüssig und kompakt miteinander verknüpft werden. Elemente aus der Lebensgeschichte Hannes' wie die exotische Korallenkette oder sein "echter Seemannsgesang" vermögen dabei Gisa in ihren Bann zu ziehen. Zugleich sind sie aber der Anfang vom Ende einer möglichen Liebesbeziehung zwischen Hannes und Gisa, denn diese möchte keinen Seemann mehr wählen. Die Ambivalenz der Seemannsfigur zwischen Attraktivität und Flüchtigkeit kommt hier voll zum Tragen und nimmt den zentralen Konflikt des Filmes bereits vorweg.

Das Lied "La Paloma" greift diese Unmöglichkeit der Liebe inhaltlich auf, und wird formal zum Bindeglied für die nächste Szene, in der "La Paloma" auch als Liebeslied an Gisa fungiert. Hannes singt es im "Hippodrom", zugleich wird die Musik im Radio live übertragen und Hannes schlägt Gisa vor, die Sendung doch daheim zu verfolgen. In der nun folgenden Szene gelingt es Käutner in bemerkenswerter Kompaktheit, einen großen Bogen über fast sämtliche Figuren, Schauplätze, Sujets und Stimmungen des Films zu spannen. Das verbindende Element ist Hannes' Darbietung von "La Paloma". Die Szene eröffnet mit einem Radioreporter, der den Rahmen für die Liveübertragung herstellt: "In unserer Sendung ‚Auf der Reeperbahn nachts um halb eins – ein Streifzug durch St.Pauli' sind wir jetzt im ‚Hippodrom' auf der Großen Freiheit angekommen, dem Lokal, das alle Fahrensleute auf der ganzen Welt kennen, wo der Seemann nach harter Arbeit und langer Reise Entspannung findet. Eben betritt Hannes Kröger, der singende Seemann, das Podium über der Manege; der Lärm verstummt, und jetzt klingt sie auf, die alte, auf allen Meeren bekannte Weise: ‚La Paloma'."

Daraufhin beginnt Hannes zu singen, er ist im Seemannskostüm und mit Akkordeon zu sehen, von der Decke hängen Möwen als Dekoration herab, und im Hintergrund ist ein Windjammer mit geblähten Segeln als Wandgemälde zu erkennen.

"Ein Wind – weht von Süd'

und zieht mich hinaus auf See!

Mein Kind, sei nicht traurig, tut auch der Abschied weh.

Mein Herz geht an Bord und fort muss die Reise gehen.

Dein Schmerz wird vergeh' n

Und schön wird das Wiedersehn!

Mich trägt die Sehnsucht fort in die blaue Ferne

Unter mir Meer und über mir Nacht und Sterne.

Vor mir die Welt, so treibt mich der Wind des Lebens,

Wein' nicht mein Kind, die Tränen, die sind vergebens.

Auf, Matrosen – ohé! Einmal muss es vorbei sein!

Nur Erinn'rung an Stunden der Liebe bleibt noch an Land zurück.

Seemanns Braut ist die See,

und nur ihr kann er treu sein.

Wenn der Sturmwind sein Lied singt dann winkt mir-

Der Großen Freiheit Glück! [...]"

Durch kurze Einblendungen während der Darbietung – der Ton läuft ununterbrochen weiter – werden die verschiedenen Publika gezeigt, die Hannes nun erreicht: das Publikum im "Hippodrom", vertreten durch Anita und eine ihrer Mitarbeiterinnen, Margot, die sich bereits in vorhergehenden Szenen intensiv um Jens "gekümmert" hat, Gisa daheim bei Handarbeiten auf dem Sofa und Willem bei sich in der Wohnung gemeinsam mit der aufdringlichen Zimmerwirtin. Der Kniff besteht nun darin, daß Hannes für verschiedene Personen singt, diese jeweils aber nicht um die Komplexität der Situation wissen. Hannes ist der einzige, der diesen Zusammenhang voll erfassen kann. Auch wenn Hannes im "Hippodrom" steht, so singt er das Lied eigentlich für Gisa, die er in einer früheren Szene auf den Kosenamen "La Paloma" getauft hatte. Diese versteht während der Radiosendung offensichtlich den Zusammenhang, denn sie blickt verwundert und sinnend von ihrer Handarbeit auf, als Hannes singt. Zugleich wundert sich Anita im "Hippodrom" über Hannes Gesang, der heute "so ganz anders" sei, und sie stellt zusammenfassend fest: "Irgendetwas stimmt nicht." Offensichtlich ahnt sie bereits die bevorstehende Trennung und sorgt sich um Hannes' Gefühle. Margot, die geschäftstüchtige Animierdame, schaltet sich ein und rät Anita, sich von Hannes nicht alles gefallen zu lassen, sie solle es so wie sie selbst mit Jens machen und die Chefin der Situation bleiben. Hierauf entgegnet Anita, dies sei ja etwas anderes, Margot liebe Jens ja auch nicht. Schlaglichtartig wird also mit großer Selbstverständlichkeit die Essenz des Rotlichtmilieus eingeblendet: Erotik ohne Liebe. An anderen Stellen des Films werden starker Alkoholgenuss und dessen Folgen, etwa eine ausgiebige Schlägerei, gezeigt. Dies geschieht stets mit völliger Beiläufigkeit und ohne jegliche moralische Bewertung, ein Umstand der gerade kirchliche Kritik an "Große

Freiheit Nr. 7" zu entfachen vermochte. Direkt daneben, auf der Bühne, erklärt Hannes Gisa via Radio seine ehrlich empfundene Zuneigung. Das Lied artikuliert die Sehnsucht nach Liebe, Friede und Treue und bedient sich dabei der altgedienten Taubensymbolik, die sich als zentrales Motiv seit Jahrhunderten in etlichen Bereichen abendländischer Kultur aufzeigen lässt.[13] Doch auch hier gelingt Hannes die Offenbarung seiner Gefühle, wie bei der Schenkung der Korallenkette, nur mittelbar.[14] Paradoxerweise thematisiert "La Paloma" allerdings auch den Abschied, die Vergeblichkeit und die Unmöglichkeit einer Liebe, weil "Seemanns Braut" am Ende eben doch "die See" ist. Im Moment der Liebeserklärung ist die Unmöglichkeit der Liebe also bereits formuliert und beschlossen.

Zusammenfassend zeigt sich auch hier eine Verknüpfungsleistung: Käutner bringt in dieser Szene Musik, Milieudarstellung, Liebesthematik und Seemannsmotivik in einen Zusammenhang, wie er enger kaum sein könnte. Gerade die Einbettung der entscheidenden Szenen ins Rotlichtmilieu von St. Pauli war eine Darstellungsform, die den Film in seiner Zeit auszeichnete. Der Film leistet keine moralische Bewertung oder sozialkritische Sicht auf diese Sphäre, sondern nutzt sie als pittoreske Kulisse mit romantisch-humoristischer Tönung. Dieter Krusche bescheinigt dem Regisseur "einen poetischen Realismus, der allerdings das Milieu gelegentlich allzusehr schönte."[15] Hierzu muss allerdings angemerkt werden, dass eine realitätsnahe Darstellung des Milieus gar nicht im Interesse der Macher stand und die Kritik Krusches daher den Zweck der Schauplatzwahl verkennt. Die Reeperbahn dient als szenischer Ort und Illustration einer Geschichte, die von enttäuschten Hoffnungen und verpassten Chancen erzählt. Der Film handelt von der "Sehnsucht des Mannes"[16] und ist ein "Überlebensangebot an die Männerphantasie."[17] Im Zentrum steht die männliche Figur des Hannes, die sich in einen Konflikt geworfen sieht, wie sie ihn bisher noch nicht kannte. Die Konfrontation mit der übermächtigen Kraft der eigenen Gefühle, das Erlebnis des Scheiterns etablieren eine melodramatische Anordnung, die originell und ungewöhnlich wirken musste:

---

13 Zur Taubensymbolik vgl. Hans-Georg Soeffner: Der fliegende Maulwurf. In: Ders.: Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2. Frankfurt a.M., S.131-156, insbes. S.142.

14 Die Verbindung von Mensch, Gefühl und technischem Gerät ist ein bei Käutner insgesamt und besonders auch in "Große Freiheit Nr. 7" häufig auftauchendes Motiv, das sich für eine gesonderte Besprechung anböte. Käutner könnte geradezu ein Automaten-Wahn bescheinigt werden. Technische Geräte und Spielautomaten sind für ihn zugleich Sinnbild und Katalysator menschlicher Befindlichkeiten. (Vgl. hierzu auch Witte 1992, S.81).

15 Dieter Krusche: Reclams Filmführer. Stuttgart 2000, S.286.

16 Witte 1992, S.74.

17 Witte 1992, S.79.

"Dieses Männer-Melodram entwickelt keine zentrifugale Kraft, die in den anderen Melodramen Frauen an den Rand trieb. Dieser Film bietet dem männlichen Scheitern einen bedeckten Rückzug, der nicht mehr von Ehre handelt, sondern sich mit dem puren Überstehen begnügt."[18] Hannes scheitert zwar in dieser Situation der vergeblichen Liebe, aber sie führt nicht zu seiner völligen Vernichtung, sondern lässt ihm ein Schlupfloch, durch das er sich retten kann: die Flucht aufs Meer.

Auch wenn der innere Konflikt Hannes' am deutlichsten in einer bildersturmartigen Alptraumsequenz umgesetzt wird, so soll doch die Parallelschaltung von Seemannsmotivik, Liebesthematik und melodramatischem Entscheidungszwang am Beispiel einer anderen Szene aufgezeigt werden. Es handelt sich um eine kurze, unscheinbare Sequenz, die das Gespräch zwischen Hannes (H) und einem alten Seemann (S) in einem asiatischen Restaurant darstellt. Hier, im intimen Zwiegespräch "von Mann zu Mann", das gleichzeitig ein Gespräch zwischen zwei Generationen ist, gelingt es Hannes, sich offen und verletzlich zu zeigen. Die schummrige Restaurantatmosphäre sowie die Gleichstellung der beiden Männer hinsichtlich ihres Berufes "Seemann" und ihrer lokalen Zugehörigkeit, sie sprechen mit deutlich hamburgischem Idiom, ermöglichen diese Vertrautheit:

H: Und ich sag Dir, wenn man erstmal steuerlos treibt, dann strandet man auch bald.

S: Kein Bergungsschlepper bringt ein' dann mehr ab. Aber was sind das für hintersinnige Gedanken für einen Kerl, wie Du einer bist.

H: Du, hier, die Grosse Freiheit, die hat mich fix und fertig gemacht, ich bin ein Wrack!

S: Verrückt bist Du, lass' Dir eines sagen: Für mich, wenn der große Lotse jeden Tag an Bord kommen kann, da mag das ja noch angehen, aber Du, Du kannst Dich doch noch freisegeln!

H: Freisegeln, das sagst Du so ... ich bin doch eine stinkige Landratte geworden, ich bin doch viel zu fest an Land vertäut.

S: Kapp' doch die Trossen, Junge, eh' es zu spät ist, sonst geht Dir das noch wie mir! (hustet kränklich)

H: (blickt versonnen ins Nichts) Wieder auf See? Gerade jetzt, wo ich zum ersten Mal .... (er schneuzt sich verlegen und lächelt) ... ja, das bin ich!

S: Ja, dann brauchst Du doch nicht mehr auf See, kauft Euch doch 'ne Barkasse und macht Hafenrundfahrten!

[18] Witte 1992, S.80.

H: 'ne Barkasse?

S: Ja!

H: (verträumt) ... eine Barkasse ...

Auch in dieser Szene gelingt es Hannes nicht, seine Gefühle direkt anzusprechen, aber es wird klar, um was es geht: Er ist erstmals in seinem Leben verliebt. Das Gespräch über die Seefahrt wird dabei zum Gespräch über die Liebe und die Begrenztheit des Lebens insgesamt. Der Seemann wird damit zur symbolhaften Figur für die menschliche Existenz überhöht. Auch wenn in dieser Szene eine glückliche Lösung noch möglich scheint, ist das Scheitern des Liebesprojektes "Gisa" schon vorgezeichnet, Hannes unterhält sich nicht nur mit einem älteren Kollegen, sondern in Wirklichkeit tut er dabei einen Blick in die eigene Zukunft. Die Niederlage wird zum prägenden Erlebnis, das das Nachkriegspublikum gut nachvollziehen kann: "Die Heimat brachte den Männern eine erotische Niederlage. Aus dem "Hippodrom", diesem Höhepunkt ungebundener Phantasie, marschieren die Matrosen Albers, Knuth und Lüders im Gleichschritt zum Hafen. Ihre Braut ist die See, doch das Wasser bildet keinen Körper des Begehrens."[19]

Produktion, Verbot, Uraufführung

Um die begeisterte und gespannte Aufnahme des Filmes bei seiner Uraufführung verstehen zu können, lohnt sich ein Blick auf die Umstände seiner Produktion. Allein schon die Geschichte der Entstehung von "Große Freiheit Nr. 7" ist ein dramatisches Stück deutscher Kinogeschichte und beinhaltet den "bekanntesten Zensurfall der NS-Zeit"[20], der auch noch Jahrzehnte später Wissenschaft und Publizistik beschäftigte.[21]

Am Anfang (1942/43) stand der Bedarf des Propagandaministeriums nach einem Durchhaltefilm.[22] Man ging in diesem und auch einigen anderen Fällen auf den damals schon bekannten Regisseur Helmut Käutner zu und schlug ihm für ein solches Projekt etwa das Sujet der deutschen U-Boot-Flotte vor. Käutner, der sich

[19] Witte 1992, S.81.

[20] Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München/Wien 1992, S.408.

[21] Vgl. hierzu etwa den Artikel "Dem Zorn Goebbels' ausgeliefert" von Barbara Möller im Hamburger Abendblatt vom 12.12.1994.

[22] Vgl. Tietze 2001, S.488.

nicht instrumentalisieren lassen wollte, berief sich auf seine bisherigen Arbeiten im kabarettistisch-humoristischen Fach und lehnte das Ansinnen damit ab, er sei schlicht der falsche Mann dafür: "Ich kann das nicht, ich verstehe davon nichts."[23]

Doch irgendwann war klar, dass er nicht beliebig oft die Anfragen vom Propagandaministerium zurückweisen konnte, ohne zu riskieren, die Regiemütze mit dem Stahlhelm vertauschen zu müssen. So sagte er zu, als er gebeten wurde, einen Heimatfilm zu drehen, der das deutsche Volkslied in den Mittelpunkt stellen sollte. Käutner erinnert sich: "Und dann fiel mir ein, man könnte vielleicht aus Seemannsliedern und aus Matrosenliedern, einschließlich ‚Rolling home' und diesen Dingen, das vermischt sich ja ziemlich international in Hamburg, etwas machen, was der kitschigen Gefahr der deutschtümelnden Verherrlichung aus dem Wege geht. Und ich fand einen Matrosen, Richard Nicolas, mit dem ich zusammen diese Geschichte schrieb, die ein handfestes, derbes Hamburger Volksstück erzählte, das heute ins Ohnsorg-Theater gehören würde."[24] Auf diese Weise entstand das Drehbuch zum Film "Große Freiheit Nr. 7", der ursprünglich "Große Freiheit" heißen sollte, doch um "Missverständnisse" zu vermeiden, wurde die Hausnummer im Titel später hinzugefügt. Im März 1943 begannen jedenfalls in den Ufa-Ateliers von Neubabelsberg die Dreharbeiten.[25] Im Sommer wurde bei der Ufa in Tempelhof gedreht, doch noch bevor die Innenaufnahmen abgeschlossen werden konnten, wurde der Ufa-Komplex ein Opfer von Bombenangriffen. Man sah sich also gezwungen, in die Barrandov-Studios nach Prag umzuziehen, die kompletten Bauten dort ein weiteres Mal zu errichten, um dort die noch fehlenden Szenen drehen zu können. Für die Außenaufnahmen fand sich das Team im Herbst 1943 im ebenfalls bombenzerstörten Hamburg ein. Es war eine besondere Leistung von Regie und Kameramann, trotz der widrigen Umstände so zu drehen, dass die Illusion einer unzerstörten Hafenstadt entstand und gleichzeitig weder die üppig vorhandenen Hakenkreuzflaggen noch die Schiffstarnnetze im Hafen ins Bild gerieten.

Es war eine immense Arbeit geleistet worden, die Produktion hatte Unsummen an Geld verschlungen, und nachdem der Film endlich fertiggestellt war, wurde er doch nicht genehmigt: Zunächst forderte Goebbels Nachbesserungen und neue Schnitte, angeblich soll sogar Großadmiral Dönitz im Namen der Marine interveniert und sich über eine nicht zu tolerierende Darstellung deutscher Seeleute als

[23] Kunst im Film ist Schmuggelware. Helmut Käutner im Gespräch mit Edmund Luft. Zit. nach: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler (Hg.): Käutner. Berlin 1992, S.120-171, S.131.

[24] Kunst im Film ist Schmuggelware. Helmut Käutner im Gespräch mit Edmund Luft , S.131.

[25] Zu den Angaben hinsichtlich der Dreharbeiten vgl. Kreimeier 1992, S.408f.

Schläger und Saufbolde mokiert haben. Die genauen Vorgänge um das Verbot sind bislang nicht exakt zu rekonstruieren, wohl mischen sich hier Fakten mit Legenden, aktenkundig ist jedenfalls nur der Einspruch des Hamburger Gauleiters Kaufmann.[26] Zwischenzeitlich war, da die Auslandsfassung nicht beanstandet worden war, der Film am 15.12.1944 in Prag zu seiner Uraufführung gelangt, doch in Deutschland blieb er während des Krieges verboten. Noch im März 1945, sechs Wochen vor dem Ende des NS-Regimes verfügte Goebbels, der Film könne "zur Zeit nicht freigegeben werden."[27]

Dieses Verbot während der NS-Zeit erleichterte dann jedoch seine rasche Freigabe nach dem Krieg durch die alliierte Information Control Division (ICD) für die westlichen Zonen im August 1945: "Das ICD kann den Film zulassen, weil es sich gerade bei diesem Albers-Film nicht um eine Abenteuer-, sondern um eine Liebesgeschichte handelt. Heldenhafte Taten werden nicht vollbracht; Uniformen oder Standarten sind nicht im Bild zu sehen. In der Geschichte spielen weder die nationalsozialistische Partei noch deren Ideologie eine Rolle. Es werden keine antisemitischen Äußerungen gemacht, die ehemaligen Kriegsgegner Deutschlands werden nicht erwähnt, und auch der Weltkrieg ist kein Thema."[28]

So erlebte "Große Freiheit Nr. 7" seine Deutschlandpremiere am 6.9.1945 in Berlin-West.[29] Gerade durch das Verbot 1944 war das Interesse des Publikums in besonderer Weise geweckt und der zunächst benachteiligte Film erlebte in Deutschland einen furiosen Start. Als einer der ganz wenigen deutschen Farbfilme konnte der sorgfältig und aufwändig gestaltete Film schnell ein großes Publikum begeistern und verhalf so seinem Star Hans Albers dazu, schon kurz nach dem Krieg wieder auf der Leinwand präsent zu sein. Er traf auf ein Publikum, das nach den Traumatisierungen des Krieges nach Margarete Mitscherlich zu seelischen Mechanismen wie Verdrängung und Derealisierung neigte[30] und auch daher für "ein überaus künstliches, mit Kiezatmosphäre gezuckertes Seemannsmärchen"[31] offen war.

[26] Vgl. Töteberg 1995, S.243.

[27] Zit. nach: Kreimeier 1992, S.409.

[28] Krützen 1995, S.288.

[29] Nach Krützen fand die West-Berliner Uraufführung am 9.9.1945 statt, die Ost-Berliner Uraufführung am 5.3.1946. (vgl. Krützen 1995, S.445.)

[30] Margarete Mitscherlich: Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern. Frankfurt a.M. 1987, S.17.

[31] Tietze 2001, S.488.

Manche Kritiker wollten die im Film gezeichneten Verhältnisse an einer sozialen Realität messen: "Käutner ist den Klischees von Seemannsromantik und St. Pauli nicht ganz entgangen."[32] Doch diese Kritik greift im entscheidenden Punkt zu kurz, weil es nicht um die Darstellung äußerer, sondern innerer Realitäten ging: "Dieser Film, in dem der Krieg völlig ausgeblendet scheint, nahm unterschwellig den Trümmerfilm vorweg. Vor der bunten Fassade des Amüsierbetriebs legte Käutner eine kollektive Stimmungslage bloß. Kein anderer St. Pauli-Streifen erreichte diese Qualität: der Kiez als Seelenlandschaft."[33] Aus diesem Grund können auch getrost Klischees bedient werden, weil primär die "Darstellung einer inneren Wunschwelt, die mit jeder Realität gebrochen hat"[34] angestrebt wurde. Für große Teile des Publikums bot der Film "das gelungene Ausweichen in den Eskapismus der (Film-) Kunst"[35], ohne dabei in das Fahrwasser einer harmonieseligen Romanze zu geraten. Doch natürlich funktionierte dieser Mechanismus auch nur für Teile des zeitgenössischen Publikums; andere, wie der Kritiker Felix Henseleit, anerkennen zwar die filmische und dramaturgische Leistung Käutners, lassen sich von der Handlung jedoch nicht packen: "Die Gefühlssubstanz bleibt zu klein, das Thema gab sie wohl auch nicht her. Die Ergriffenheit bleibt aus."[36]

Von den Anfängen zum Zenith: der Star Hans Albers mit "Große Freiheit Nr. 7" auf dem Höhe- und Wendepunkt

Die Karriere des Hans Albers strotzt vor Superlativen. Dem am 22.9.1891 in Hamburg geborenen Schauspieler gelang es, sich über viele Jahrzehnte hinweg in unterschiedlichen Arbeitsbereichen – dem Theater[37] und dem Film – und unter verschiedenen politischen Systemen[38] zu behaupten und dabei zum Star und Publikumsliebling zu avancieren.

Nach einer abgebrochenen kaufmännischen Lehre begann er seine Tätigkeit als Schauspieler bei verschiedenen kleinen Provinzbühnen, arbeitete ab 1913 auch in

32 Dieter Krusche: Reclams Filmführer. Stuttgart 2000, S.286.

33 Töteberg 1995, S.243.

34 Tietze 2001, S.489.

35 Tietze 2001, S.488.

36 Felix Henseleit in: Der Morgen, 8.9.1945. (Zit. nach: Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler, Berlin 1992, S.192f.)

37 Zwischen 1912 und 1958 ist Albers in deutschen Bühnenjahrbüchern (mit Ausnahme der Jahre '15, '19-'21, '32, '34-'37 und '53-'57) als Schauspieler in Theatern in Berlin, München, Wiesbaden u.a. nachweisbar. (Vgl. Krützen 1995, S.408).

38 Albers erlebte und durchlebte beruflich die Rahmenbedingungen denkbar unterschiedlicher politischer Systeme: Erster Weltkrieg, Weimarer Republik, NS-Zeit, Besatzungszeit und die junge Bundesrepublik Deutschland.

festen Engagements und spielte schon ab 1917 in vielen Stummfilmen zunächst kleinere Nebenrollen.[39]

Es gelingt Albers in den folgenden Jahren, sich als Grenzgänger zwischen Theater und Film sowohl auf der Bühne als auch auf der Leinwand Erfolge zu erspielen: mit seinen Figuren, die teils eine rüde, teils eine galante Männlichkeit verkörpern, kommt er beim Publikum gut an. In seinen frühen Stummfilmen spielt er etwa Hochstapler, Scheckfälscher oder gerissene Spekulanten, auf der Bühne überzeugt er im Revuetheater oder dann 1931 in seiner ersten unangefochtenen Hauptrolle, dem Jahrmarktausrufer Liliom: "In allen Stücken spielt er den einfachen Kerl mit dem frechen Mundwerk, einen Frauenhelden, der ein bisschen angeberisch und eitel, aber dennoch liebenswert daherkommt."[40]

In ungefähr diese Zeit des Liliom fällt auch der eigentliche Durchbruch Albers' zum Starruhm, der entscheidend mit der Einführung des Tonfilms zusammenhängt.[41] Ab 1930 wird mit "Die Nacht gehört uns" der Tonfilm Albers' Metier, in dem er von Kritik und Publikum als Star gehandelt wird und wo er die Verkörperung einer gewissen "Natürlichkeit" zu Markenzeichen und Erfolgsargument entwickeln kann.[42] Als draufgängerischer, mutiger Kerl, der mit einer stets direkten, unverstellten hanseatischen Frische die Szene beherrscht, kann Albers überzeugen. Es gelingt ihm auch deshalb glaubwürdig zu wirken, weil eine weitgehende Übereinstimmung seiner Rollen mit seiner Privatperson von Medien propagiert und vom Publikum auch angenommen wird.[43] Während der Naziherrschaft bemüht sich Albers, seine politische Integrität zu wahren[44], sein Starstatus ermöglicht ihm sogar manche Widerständigkeiten gegen das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Der Höhepunkt seines Ruhms ist wohl mit den Filmen "Münchhausen" (1943) und besonders "Große Freiheit Nr. 7" – für den er die

39 Albers wirkte zwischen 1917 und 1929 in ca. 107 Stummfilmen mit. Bei den frühen dieser Filme handelte es sich oft um billige, zweit- oder drittklassig produzierte Streifen, die Albers aber doch die Möglichkeit gaben, Erfahrungen zu sammeln und Geld zu verdienen.

40 Krützen 1995, S.41.

41 Zwischen 1929 und 1960 wirkte Albers in 53 Tonfilmen mit, neun davon waren Farbfilme. (vgl. Krützen 1995, S.409ff).

42 Vgl. Krützen 1995, S.67-119.

43 Vgl. Krützen 1995, S.111ff.

44 Eine differenzierte Darstellung der entsprechenden Zusammenhänge, etwa der formalen Trennung von seiner jüdischen Lebensgefährtin Hansi Burg, muss hier unterbleiben. Vgl. hierfür etwa Krützen 1995, S.119-233.

höchste Gage seiner Laufbahn kassierte[45]– zu markieren: "Deftiges Seemannsgarn verbindet sich mit nüchternem Realismus und heftigen Gefühlen, authentischer Atmosphäre und einem Hauch von Resignation. Der straff inszenierte Film zeigt Hans Albers als Schauspieler und Sänger von seiner besten Seite."[46] In "Große Freiheit Nr. 7" gelingt es Albers, über die bisher gezeigten darstellerischen Qualitäten noch hinauszuwachsen: "Der blonde Hans wich in diesem Film von seinem Rollenklischee ab: Albers ist hier nicht der Draufgänger, sondern ein gebrochener Held. Er zeigt seine Wunden und Narben, Verletzungen, die in den Nachkriegsjahren alle kannten."[47]

Zugleich markierte "Große Freiheit Nr. 7" mit dem Zenith der Karriere auch den beginnenden Niedergang des Sterns "Hans Albers", der im Drehjahr 1943 schon über 50 Jahre alt war und für die Rolle des stürmischen Frauenhelden nun nicht mehr uneingeschränkt taugte. Im Film ist der Hinweis auf den überschrittenen Zenith in raffinierter Weise integriert, und gerade in diesen Momenten des Scheiterns und der Vergeblichkeit treffen sich ein weiteres Mal die filmische Figur und die reale Person des Schauspielers: "Hans Albers muß es in bitterer Selbsterkenntnis von seiner Rolle sagen, er sei bloß ein besserer Animierfritze. [...] Ästhetisch gnadenloser kam Albers nie zu einer Wahrheit in seinen Rollen, am Mythos Albers, der vor den Augen des Publikums zerfallend noch beschworen wird, in Brüchigkeit festzuhalten. Was Käutner dem großen Volksschauspieler hier verschaffte, war dessen historisch aufleuchtender Schnittpunkt vom Draufgänger-Mythos und der Abgänger-Realität."[48]

Hans Albers war also in doppelter Weise für die Figur des Hannes Kröger der richtige Mann: als waschechter Hamburger, zudem mit blondem Haar und blauen Augen ausgestattet, konnte er die mit reichlich Lokalkolorit garnierte Figur des Hannes nicht nur sprachlich überzeugend umsetzen, sondern auch aufgrund seiner eigenen Herkunft glaubhaft verkörpern. Dies wird Hans Albers bewusst gewesen sein. Ob er sich auch darüber im Klaren war, dass er mit Hannes, einer Figur, die ihren Lebenshöhepunkt bereits hinter sich hat, gleichzeitig sich selbst spielte, bleibt offen. Spätestens im Nachhinein wird jedoch deutlich, dass Hans Albers auch in dieser Hinsicht die richtige Besetzung war.

---

45 Es gelang Albers, die für die damalige Zeit astronomische Gage von 416.000 RM auszuhandeln, ein Umstand, der zu Goebbels' persönlicher Einschaltung in den Vorgang und seiner – gleichwohl nutzlosen – Wut führte. (vgl. Krützen 1995, S.166f).

46 Katholisches Institut für Medieninformation (KIM) (Hg.): Lexikon des internationalen Films. Reinbek 1995, S.2152.

47 Töteberg 1995, S.243.

48 Witte 1992, S.81.

"Große Freiheit Nr. 7" als Beitrag zur Ikonographie des Hans Albers

Auch wenn viele Filme von Hans Albers heute nicht mehr bekannt sind, so ist der Künstler selbst doch vielen Menschen noch sehr wohl ein Begriff, zumindest vermag sein Name bestimmte Assoziationen zu wecken und Bilder zu evozieren. Im Grunde genommen sind es zwei Bilder, die für die heutige Albers-Rezeption dominant sind: Münchhausen auf der Kanonenkugel und Hannes Kröger mit dem Akkordeon. Die Wahrnehmung des Hans Albers erfolgt also selektiv und auf Einzelaspekte beschränkt: "Aus dem Gesamtwerk und -image von Albers werden nicht komplette Filme, also ‚Münchhausen' und ‚Große Freiheit Nr. 7' rezipiert, sondern nur zwei kurze Filmausschnitte, respektive die dazugehörenden Standfotos."[49] Was hier reproduziert wird, sind Ikonen, ‚Gedächtnisbilder' für einen Künstler, der damit in prägnante Einzelmotive zusammengefasst und über diese erinnert wird. Diese Herausbildung von Ikonen ist gerade im Bereich des Films eine häufig zu beobachtende Entwicklung, die visuelle Dimension des Mediums erleichtert diesen Prozess des Auffindens und Fixierens einzelner Bilder.[50] Dass damit eine Verkürzung und Vereinfachung des Gesamtwerkes eines Künstlers einhergeht, ist offensichtlich. Doch der Hildesheimer Medienwissenschaftler Hans-Otto Hügel beobachtet in einem eng verwandten Bereich, nämlich der öffentlichen Kommunikation über populäre Figuren, die Wichtigkeit dieser Vereinfachungen und Zuspitzungen. Gerade durch die Entstehung einer spezifischen Emblematik, also prägnanter visueller oder akustischer Formen wie Logo, Ikone oder Erkennungsmelodie (die ja so etwas wie ein akustisches Logo darstellt) wird eine rasche Kommunikation der populären Figur möglich, die emblematischen Elemente "dienen einer schnellen Verständigung, gerade weil sie nicht an einen genau wahrzunehmenden und wiederzugebenden erzählerischen Zusammenhang gebunden sind."[51]

Die Elemente einer spezifischen Emblematik gewinnen also als Leitbilder einen zentralen Status und ermöglichen eine gewisse Verselbstständigung der Motive aus den konkreten Erzählzusammenhängen ihrer Entstehung heraus. Damit sind sie nicht mehr nur marketing-gerechtes Beiwerk und Illustrationsmaterial einer an sich schon bestehenden Figur. Es ist genau umgekehrt: Die emblematischen Elemente

---

49 Krützen 1995, S.319.

50 Man denke an Marilyn Monroe mit wehendem Rock über dem Luftschacht oder Marlene Dietrich als Lola auf dem Fass sitzend.

51 Hügel, Hans-Otto: Die populäre Figur James Bond. In: Ders. und Johannes von Moltke (Hg.): James Bond. Spieler und Spion. Begleit- und Lesebuch zur Ausstellung: James Bond. Die Welt des 007. Roemer- und Pelizaeus-Museum. Hildesheim 1998, S.192-211, S.207.

Abb. 1 Filmplakat zu „Große Freiheit Nr. 7 (1944)

rücken ins Zentrum des Phänomens "populäre Figur": Sie sind es, die Bedeutungen verdichten, transportieren und kommunizierbar machen und dabei die Kontinuität und den Bestand der Figur sichern. Darüber hinaus können sie "entlehnt" und in anderen Kontexten, wie etwa der Werbung, verwendet werden.[52]

Am Beispiel des Hannes Kröger mit Akkordeon sind beide Elemente gegeben: ein einprägsames Bild und sogar gleich zwei Lieder, die sich unmittelbar damit verbinden: ‚La Paloma,' und ‚Auf der Reeperbahn nachts um halb eins". Das eine thematisiert Abschied und Fernweh, das andere die zeitliche Begrenztheit der Liebe und die Untreue des Matrosen. Im Zusammenspiel der bildlichen und der musikalischen Ebene konnte der singende Seemann Hannes Kröger zum zentralen Bestandteil einer Ikonogaphie des Hans Albers werden: "Sehnsucht und Freiheit, Fernweh und Heimweh, die Gefahren der Seefahrt, die Untreue des Matrosen, der Abschied von der Braut – die Topoi der beiden Lieder sind Elemente eines Mythos, dessen Teil auch Albers geworden ist. Sein Image, das ursprünglich alle Facetten des Draufgängertums umfasste, hat sich zum Bild des Seemannes verengt."[53]

Popularität durch Verknüpfung und Koinzidenz

Die Gründe für die Popularität von "Große Freiheit Nr. 7" sind auf verschiedenen Ebenen zu sehen. Sowohl die Gestaltung des Filmes mit der stimmigen Verknüpfung von Musik, Milieudarstellung und Melodramatik als auch seine technische Umsetzung als Farbfilm waren für die damalige Zeit sehr gut. Sämtliche Ebenen der inhaltlichen und formalen Umsetzung kommen hier so stimmig zur Deckung, dass kollektiv verfügbare Assoziationsprogramme wie Hafenmilieu, Taubensymbolik und Seemannsmotivik als Triebfedern einer sentimentalen Geschichte wirksam werden können. Die Einbindung von farblich, musikalisch und ausstatterisch höchst gelungenen Elementen in die Handlung verstärken die Sogwirkung des Films zusätzlich. Helmut Käutner hat sich damit sowohl als Drehbuchautor als auch als Regisseur ein weiteres Mal als Profi seines Fachs erwiesen: "Käutners Leistung ist die Vielstimmigkeit, mit der er die Gefühle führt. Das Sentimentale

52 Ein Kuriosum stellt der Umstand dar, dass die beiden Albers-Ikonen "Münchhausen" und "Hannes Kröger" in der Werbung sogar verschmolzen wurden. "Die ARD-Fernsehlotterie warb 1989 für ‚Die goldene Eins' mit Baron Münchhausen, der auf einer Kanonenkugel reitet; ein Stimmenimitator spricht dazu: ‚Das weiß der Schulz/das weiß der Lehmann/und auch der Schmitz vergisst es nie,/ für eine Reise braucht der Seemann/Ein Los der Fernsehlotterie." (Krützen 1995, S.318).

53 Krützen 1995, S.328.

gegen das Komische, das Großstädtische gegen das Idyllische, die Sehnsucht nach dem Meer gegen die Lockung des Bleibens. Diese Stimmigkeit ist mehr als eine Form von Homogenität, sie ist das musikalische Schnittprinzip, das sich in Genauigkeit, einen Ton zu treffen, fügt, der realistisch ist *und* kunstvoll."[54]

Diese Aspekte konnte er planen und gestalten, die Rechnung ist aufgegangen. Doch zur Erklärung der langfristigen Popularität von "Große Freiheit Nr. 7" reichen diese Beobachtungen der gestalterischen Kongruenz- und Verknüpfungsleistungen nicht aus. Weitere Aspekte, die wohl eher als "Koinzidenzen" bezeichnet werden müssen, sind von Bedeutung. Da ist zum einen die Besetzung der Hauptrolle mit Hans Albers, die als glaubhaft und überzeugend eingestuft wurde. Neben der hamburgischen Prägung des Stars kam hinzu, dass die Rolle des Hannes den beginnenden Abstieg seines Darstellers gewissermaßen vorweg nahm. Auch dies mag Käutner vielleicht noch geahnt haben. Dass der Film jedoch während der Produktion in große Schwierigkeiten geriet, zunächst verboten wurde und erst verspätet, dann aber vom Publikum umso heißer herbeigesehnt, auf die Leinwand kam, das entzog sich dem Einfluss Käutners. Auch die Nachkriegssituation mit ihrer grundlegenden Stimmungslage der Melancholie und gleichzeitigen Sehnsucht nach Zerstreuung, in die "Große Freiheit Nr. 7" so exakt passte, war nicht als Premierenzeitpunkt vorhersagbar gewesen. Schließlich tat die langfristige Ikonenbildung des Hannes am Akkordeon, die von "Große Freiheit Nr. 7" ausging, ihr Übriges für die anhaltende Popularität. So erscheint der große Erfolg dieses Films als Kombination aus Kongruenz und Koinzidenz, er bescheinigt den Machern Cleverness, Meisterschaft, einen guten Instinkt für die richtige Geschichte zum richtigen Zeitpunkt und natürlich – Glück.

---

[54] Witte 1992, S.80.