

Gudrun Marci-Boehncke; Wolfgang Gast

Vexierbilder im Lichtspielhaus. Eine Analyse von Wirkungspotentialen am Beispiel des NS-Unterhaltungsfilms DER BLAUFUCHS

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/608>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Marci-Boehncke, Gudrun; Gast, Wolfgang: Vexierbilder im Lichtspielhaus. Eine Analyse von Wirkungspotentialen am Beispiel des NS-Unterhaltungsfilms DER BLAUFUCHS. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 15: Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm (1993), S. 9–48. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/608>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Gudrun Marci-Boehncke, Wolfgang Gast:

Vexierbilder im Lichtspielhaus

Eine Analyse von Wirkungspotentialen am Beispiel des NS-Unterhaltungsfilms *Der Blaufuchs*

1. Einleitung

Der deutsche Unterhaltungsfilm in der Zeit von 1933 bis 1945 war ein *intentionales* Propagandamedium. Goebbels hat immer wieder darüber geredet, in sein Tagebuch notiert, im Gespräch angemerkt, für wie wichtig und wirksam er diese Form der indirekten Propaganda - manchmal nennt er sie auch Erziehung - im Ensemble oder, um mit seinen Worten zu reden, im "Orchester" der Beeinflussungsmöglichkeiten hielt.

Bei der Frage nach Funktionen und Wirkungen des Unterhaltungsfilms auf die Zuschauer im Dritten Reich herrscht bei vielen Beobachtern die Meinung vor, die politische Wirkung liege allein in seiner ablenkenden, eskapistischen Funktion, weil es so möglich war, ein unpolitisches Publikum weiterhin glauben zu lassen, daß es das alte, traute Idyll noch gab. Oder, mit Hilmar Hoffmann anders formuliert: "Wie viele UFA-Produkte macht er [der Unterhaltungsfilm] spannende Unterhaltung zum großen Kunsterlebnis, um in finsterner Zeit heile Welt vorzutäuschen."¹

Diese Position kann sich auch auf Goebbels selbst stützen, der vor der Reichsfilmkammer in Berlin am 15. Februar 1941 feststellte: "Auch Unterhaltung kann zuweilen die Aufgabe haben, ein Volk für seinen Lebenskampf auszustatten, ihm die in dem dramatischen Geschehen des Tages notwendige Er-

¹ Hilmar Hoffmann: "Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit" - Propaganda im NS-Film. Ffm. 1988, S. 10.

bauung, Unterhaltung und Entspannung zu geben."² Und später bestätigt Goebbels diese Haltung noch öfter, wenn er etwa schreibt: "Auch die Unterhaltung ist heute staatspolitisch wichtig, wenn nicht sogar kriegsentscheidend" (08.02.1942) und: "Unser Volk bei guter Laune zu halten, das ist auch kriegswichtig" (26.02.1942).³

Gerd Albrecht kommt nach Würdigung dieser Goebbels-Zitate ebenfalls zu dem Schluß: "Selbst der ganz eindeutig seinem Inhalt nach unpolitische Film wurde insofern Bestandteil einer insgesamt politisch ausgerichteten Propaganda, er sollte nämlich die Probleme, mit denen der einzelne wie der Staat zu kämpfen hatte, vergessen lassen."⁴

Aber solche einmütigen Urteile sind - so die Grundhypothese dieser Untersuchung - nur die halbe Wahrheit. Denn die Unterhaltungsfilm sind mit großem Raffinement in ihrer Struktur politisch eingefärbt, haben nicht nur eine ablenkende, sondern auch eine verdeckte politische Textur. Diese politischen Wirkungselemente liegen nur nicht auf der Oberfläche der Filme, schon gar nicht unmittelbar auf ihrer stofflich-thematischen Ebene. Sie liegen in dramaturgisch und filmsprachlich vermittelten Rollenbildern der Figuren, in den "Leserollen", die der Film für die Zuschauer vororganisiert, und schließlich in den Querverweisen und Parallelen, die zwischen Filmwirklichkeit und historisch-politischer Realität suggestiv im Kopf und "Bauch" der Zuschauer evoziert werden.

Daß solche latenten Wirkungspotentiale von Unterhaltungsprodukten auch gegenwärtigen Rezipienten in der Regel nicht sichtbar werden, wurde in vielen Untersuchungen etwa zur Fernsehunterhaltung herausgefunden und bestätigt. Es sind immer noch dieselben Filme. Aber hier wird beiläufig noch einmal deutlich, daß Wirkungen von Filmen die Folge eines Zusammenspiels von Filmtext, Rezipientendisposition und historisch-politischem Kontext sind⁵. Natürlich lassen sich - um es an einem frühen Beispiel (schon vor 1933 fertiggestellt) zu veranschaulichen - die "völkischen" Führer-Apotheosen in Oertels *Schimmelreiter*-Film heute noch ebenso auffinden wie damals, ebenso die bildsuggestiv vermittelten Ideale von Führer und Gefolgschaft, von notwendiger Landgewinnung, usw. - der Erwartungshorizont der Zuschauer ist heute

2 Ebd., S. 10.

3 Zitiert nach Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Stuttgart 1969, Vorwort, S. II.

4 Ebd., S. III.

5 Diese "dreiteilige Wirkungsstruktur" hat Klaus Merten jüngst im Kontext des Konstruktivismus-Diskurses noch einmal anschaulich beschrieben und begründet. Vgl. Klaus Merten: "Wirken sie wirklich, die Wirkungen der Massenkommunikation?" In: Funkkolleg 'Medien und Kommunikation', Einführungsbrief. Weinheim/Basel 1990, S. 49-55; Zitat S. 53.

aber ein völlig anderer als bei der Rezeption 1933.

Der Hauke Haien des Oertel-Films (nicht der Stormschen Vorlage) mag heute dem Betrachter als heroisch-verklärter Deichgraf erscheinen, aber niemand wird auf die Idee kommen oder das Gefühl entwickeln, hier werde das Führerprinzip verherrlicht. Genau dieser Eindruck aber mußte sich - implizit und durch die Handlungsebene vermittelt, aber durch die zeitgebundene Prädisposition erst nahegelegt - bei vielen Zuschauern am Beginn des Dritten Reiches einstellen: eine Verklärung bzw. Affirmation der von den Nazis vermittelten Führer-Ideologie.

Niemand wird heute bei der Deicheinweihungs-Sequenz des Oertel-Films, bei der Montage der Äcker- und Getreidefelder an "Landgewinnung im Osten" denken - aber in einer Zeit, als "Volk ohne Raum" eine zentrale Kategorie der herrschenden politischen Ideologie darstellte, war eine Verknüpfung der Handlungstendenzen des Films mit der herrschenden Ideologie naheliegend.

Zur Differenz der Systeme gehört, daß die freie Wahl der Medienangebote im Dritten Reich stark eingeschränkt war - eine Bedingung für die Geltung bestimmter Wirkungsmechanismen, die durch Begriffe wie "kognitive Dissonanz", "selektive Wahrnehmung", "Verstärkerfunktion" angedeutet sind. So wird auch plausibler, daß die Filme beim Großteil der Zuschauer auf durch Konsonanzstreben geförderte Zustimmung gestoßen sein werden. Sie waren eben *nicht* nur Entlastung von einem politisch-dominierten Alltag, sondern unbemerkt auch Stärkung und Affirmation der herrschenden Ideologie.

Der Unterschied ist nur der, daß sich im Unterhaltungsfilm im Dritten Reich diese Funktionen als manipulative Intentionen wirklich dingfest machen lassen. Allerdings bedarf es der genauen, detaillierten Einzelanalyse, um diese politischen Wirkungsweisen auch im Text analytisch sichtbar machen zu können.

Das besondere Raffinement des Goebbelschen Konzepts lag ja gerade darin, daß das Kino mit seinem scheinbar unpolitischen Filmprogramm in zunehmendem Maße den Menschen als ein letztes Refugium vor dem allgegenwärtigen Nazistaat, der ständig präsenten Politik erschien - und so ein Refugium war es objektiv gerade nicht. Denn im Kino bei einem Unterhaltungsfilm konnten sich, gerade weil die politischen Barrieren der selektiven Wahrnehmung und damit möglicher Abwehrstrategien nicht aufgerichtet waren, unvermerkt politische Wirkungen leichter entfalten.

Kracauers Thesen

Solche Wirkungshypothesen bedürfen der empirischen Überprüfung. Als methodischer Ansatz dazu kann Siegfried Kracauers Untersuchung zu allgemeinen, das Bewußtsein des ganzen Volkes beeinflussenden Wirkungen des NS-Unterhaltungsfilms dienen. In der Einleitung seiner Studie *Von Caligari bis Hitler* hat Kracauer⁶ eine völkerpsychologische Kategorie entfaltet, die - stimmt man ihr zu - für die Analysemethode von Unterhaltungsfilmen des Dritten Reiches weitreichende Konsequenzen hat. Die Kernsätze Kracauers lauten:

Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen - jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken. Natürlich geben auch populäre illustrierte Zeitschriften und Rundfunksendungen, Bestseller, Anzeigen, Sprachmoden und andere sedimentäre Produkte kulturellen Lebens eines Volkes wertvolle Informationen über vorherrschende Haltungen und weit verbreitete innere Tendenzen her. Das Medium des Films aber übertrifft diese Quellen an Einschließlichkeit.⁷

Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen:

Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums (...) Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind.

Zweitens richten sich die Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen - oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand - ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen."⁸

Die Kategorie der unbewußten Spiegelung von "Tiefenschichten der Kollektivmentalität" insbesondere im Film als Produkt einer Vielzahl von Teilproduzenten enthält eine Präsupposition, die zumindest sehr problematisch ist: daß es so etwas wie die Kollektivmentalität eines Volkes überhaupt gibt. Klammert man diese ihrerseits vorurteilsbeladen wirkende Mythisierung des völkischen Kollektivgedankens einmal aus und ersetzt diesen durch die Dimension "historisch-politischer Zeitgeist", das meint: unbemerkte und unreflektierte Übernahme und Verinnerlichung von Meinungen, Einstellungen, Überzeugungen, Attitüden, usw. einer bestimmten politischen Epoche, so ist

6 Siegfried Kracauer: *Von Caligari bis Hitler*. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Ffm. 1979, S. 9-18.

⁷ Ebd., S. 12.

⁸ Ebd., S. 11

der Kracauersche Ansatz auch methodisch fruchtbar zu machen.

Das Heer der Filmschaffenden bestand ja nicht nur und überwiegend aus Handlangern des Regimes, sondern zum großen Teil aus weitgehend unpolitischen, an künstlerischer Arbeit interessierten Regisseuren, Kameraleuten, Cuttern, Beleuchtern und natürlich auch Schauspielerinnen und Schauspielern. Sie hatten - gerade weil sie in der Regel der Nazi-Ideologie keinen aktiven, dezidierten Widerstand entgegengesetzten - soviel Zeitgeist "verinnerlicht", daß sie - häufig auch durch kaum bemerkte Selbstzensur - wie selbstverständlich die Intentionen des Propagandaministeriums in die Zeichensprache des Films umsetzten. Sie waren also häufig subjektiv unpolitisch, objektiv aber politisch Handelnde. Ein solcher Erklärungsansatz erlaubt es, die herrschende These von der persönlichen Alleinverantwortlichkeit des Propagandaministeriums bzw. des Propagandaministers zu ergänzen.

Zugleich würde dadurch deutlich, daß so etwas wie "ästhetische Opposition"⁹ möglich war, die sicherlich den meisten Rezipienten ebenso wenig bewußt war wie die systemaffirmativen ästhetischen Elemente und Strukturen. Der Spielraum für auch nur ästhetischen Widerstand im Film war bei der Sensibilität des Propagandaministeriums für latente Wirkungspotentiale allerdings sehr gering. Bei der Interpretation nicht explizit systemkonformer Elemente muß man zudem vorsichtig sein: Es gibt auch die kalkulierte Abweichung, etwa im Rollenmuster des Vamps, für begrenzte, emotional entlastende Projektionen des Publikums, wie wir das etwa im "Blaufuchs" nachweisen werden. In jedem Falle ergibt erst eine auch filmsemiotisch detaillierte Interpretation eine verlässliche Einschätzung der Funktionen von Handlungselementen und Präsentationsstilen.

Kracauers zweiter Begründungspunkt für seine These zielt auf die Rolle des Publikums; für die subjektiv sich unpolitisch fühlenden Zuschauer gilt ähnliches wie für die Filmproduzenten: ihre Bedürfnisse sind keineswegs nur einer überzeitlichen "condition humaine" entsprungen, quasi ahistorischen Konstanten, die das populäre Erzählkino befriedigt. In diesen Erwartungshorizont haben sich unvermerkt auch Elemente der herrschenden Ideologie, der täglich erlebten Situationen usw. eingeschlichen.

Daneben sind Bedürfnisse auch Antworten auf die jeweilige historische Situation: So ist der Vorstellungs-, Interessen- und Bedürfnisrahmen am Beginn des Dritten Reiches ein anderer als am Beginn des Krieges oder gar im letzten Kriegsjahr. Das wiederum spiegelt sich auch im Horizont der Produzenten

9 Stephen Lowry, *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991, S. 27; einige der hier angestellten Überlegungen überlappen sich mit Lowry-Thesen zum inerpretatorischen Untersuchungsansatz; vgl. bes. S. 24-31.

wider und ist reflektierter Bestandteil der Goebbelschen Propagandapolitik. So erweitert und verändert, stellen die Kracauerschen Hypothesen einen Ansatz dar, das verborgene politische Potential auf verschiedenen Ebenen eines Unterhaltungsfilms nachzuweisen.

Folgerungen für die Analyse des "Blaufuchs"

1. Von Kracauers Thesen her begründet sich ein methodisches Vorgehen, welches das Ensemble filmsprachlicher Elemente - der Kameraführung, des Schnitts, der Mise-en-scène, der Wort-Bild-Beziehungen, aber auch der Sprache einschließlich der parasprachlichen Elemente (Tonfall, Akzent, Intonation) - auf seine versteckten, keineswegs immer intentionalen politisch-ideologischen Aspekte hin untersucht.

2. Ein zweiter Ansatzpunkt für sehr genaue Bildanalysen liegt in der Einschätzung der Star-Funktion Zarah Leanders. Im Widerspruch zu Verena Lueken¹⁰ gehen wir von der Einschätzung aus, daß der Glamour des Stars sich weniger auf der narrativen Strukturebene (dort allerdings auch, vgl. Punkt 3) als vielmehr in handlungsunabhängigen oder besser: nicht handlungsrelevanten Einstellungen vermittelt. Dies ist eine wichtige Wirkungsebene im *Blaufuchs*, die sich vielleicht im Kontext einer im Vergleich zu *Heimat* (auf die sich Verena Lueken bezieht) banalen Handlung deutlicher zeigt, von der auf den ersten Blick kaum Referenzen auf die politische Ebene erkennbar sind.

3. Den dritten Untersuchungsschritt stellt die genaue Bestimmung der geschlechtsspezifischen Rollen dar, die - mit Stephen Lowry zu sprechen - "nicht nur in sich ideologisch" sind, sondern einen wichtigen Faktor darstellen, "der den Filmen einen Zugang zu den Gefühlen der Zuschauer und Zuschauerinnen ermöglicht"¹¹. Dazu gehört auch die differenzierte Interpretation von Gegenständen, etwa Kleidungsstücken als symbolisch verwendete Faktoren der inneren Handlung.

2. Der Film und sein Wirkungspotential

Grundlage der analytischen Herausarbeitung des Bedeutungspotentials ist ein

10 Vgl. Verena Lueken: Zur Erzählstruktur des nationalsozialistischen Films. Siegen 1981 (= MuK, Bd. 13), S. 18-20.

11 Lowry 1991, S. 30

kompletter mikroanalytischer Sequenzplan, der im folgenden durch die Kombination von Deskription und Interpretation, der Filmchronologie folgend, Wirkungspotentiale der jeweiligen Sequenzen herausarbeitet, die selten explizit, meistens über Rollenfigurationen, Figurenprofilierungen, u. a. m. verdeckt politische Aspekte benennen.

1. *Domestiken*

Die Handlung um die großbürgerlichen Protagonisten ist eingebettet in eine Reihe verschiedener Episoden im Milieu der Domestiken, Kleinbürger und Landbevölkerung. Ähnlich wie in der Komödie wird auf dieser Ebene die Haupthandlung vorweggenommen oder kommentiert.

Gleich die erste Sequenz der Exposition zeigt auf der Dienstbotenebene das künftige Schicksal der Helden etwas derber, aber in gleicher Weise neu moralisiert: Josha, der junge Diener, küßt heimlich, aber heftig die junge Dienstmagd Anuschka hinter dem Rücken ihres betrunkenen und vertrottelten Verlobten, des Kutschers Bela.

Die Domestiken nehmen die Beziehungskonstellation zwischen den Protagonisten vorweg: dem "vertrottelten" Bela entspricht der etwas weltfremde Professor, der Fische im Kopf hat statt des Hochzeitstages. Der ungestürmte Josha ist das Pendant zum Flieger- und Frauenheld Tibor Vary, und Anuschka scheint das einerseits genüßlich-draufgängerische, andererseits moralisch konservative Verhalten ("Geh, Joshi, was soll denn der Bela denken!") der Frau Doktor Ilona Paulus abzubilden, deren Partnerwechsel durch die Gleichgültigkeit des Ehemanns gerechtfertigt erscheint.

2. *Abfahrt Ilona*

Ilona Paulus' erster Auftritt ist geradezu majestätisch. Die Sequenz dient auch in erster Linie dazu, Zarah Leander als Star und weibliche Protagonistin einzuführen. Politische Wirkungspotentiale weist diese Sequenz nicht auf. Im Flur hinter Ilona hängt ein männliches Ahnenportrait, ein Verweis auf Tradition und Konservativität. Ihre Garderobe (weite Nerzmanschetten und Hut) sowie das sorgfältige Überstreifen ihrer Handschuhe unterstreichen ihre gebieterische Haltung.¹² Der Handschuh ist schützendes Accessoire der adeligen Dame

¹² Diese Geste erinnert an die Konvention bei ranghohen Offizieren. Der Handschuh ist konventionalisiert und steht symbolhaft für Herrschaft, Macht und Adel. Nicht zuletzt in Schillers *Handschuh* werden diese Eigenschaften poetisch manifestiert. Noch im 19. Jahrhundert ist der geworfene Handschuh gleichbedeutend mit einer Herausforderung zum Duell. vgl. Schwinekörper, Berent: *Der Handschuh im Recht, Ämterwesen, Brauch und Volksglauben*. Berlin 1938.

ebenso wie Symbol für traditionell männliche Herrschaft. Genau diese Doppelbedeutung trägt er auch im "Blaufuchs", eine Charakterisierung der Protagonisten wird bereits *vor* irgendeiner Handlung über die Kleidung auf der Bildebene vermittelt: Ilona ist edle Dame von herrscherlicher Persönlichkeit.



Bildkompositorisch wird diese Rolle bestätigt. Zara Leander füllt das Zentrum des ganzen Bildes aus, ihr erster Auftritt ist aus der leichten Froschperspektive aufgenommen. Ihre optische Dominanz wird auch inhaltlich bestätigt: sie hat die überlegene Rolle im Gespräch mit der Tante. In deren Augen ist Ilona die liebende Ehefrau, aber durch Sprachgestus und Mimik vermittelt Zara Leander dem Zuschauer auch unerfüllte Sehnsüchte.

Über den handlungsbezogenen Dialog wird deutlich, daß es mehrere Verstehensebenen gibt - eine direkte, (auf der Ilona und die Tante miteinander sprechen) und eine versteckte, die dem Zuschauer direkt Ilonas Situation vermittelt: die einer um Tugendhaftigkeit bemühten, jedoch in der Liebe enttäuschten Frau.

3. Kutschfahrt

In der nächsten Sequenz dominiert Ilona, auch bildkompositorisch, ebenfalls deutlich. Auf der Kutschfahrt wird ihr jungerhafteres Gefährt von einem sportlichen Mercedes Coupé Cabriolet überholt. Im Schuß-Gegenschuß-Verfahren

zwischen dem motorisierten Charmeur und der "gnädigen Frau" wird die Machtverteilung perspektivisch illustriert: während die Kamera Tibors Blick auf gleicher Augenhöhe aufnimmt, dieser Blick jedoch nach links oben aus dem Bild heraus gerichtet ist, spricht Ilona - exklusiv in Großaufnahme aus deutlicher Froschperspektive gefilmt- von oben herab zum Zuschauer, bzw. zu Tibor nach unten links.



Der Dialog ist als Flirt gestaltet und weist zunächst alle traditionellen Verhaltensweisen auf: männliche Komplimente, Aufschneiden im Understatement ("150 PS, gnädige Frau, aber das nur nebenbei") weibliche Ablehnung, ja Arroganz ("Ihre Gefühle in Ehren, aber sie interessieren mich nicht"), männliche Neckereien ("...weil Sie diese scheußliche Sonnenbrille tragen"), gekränkte Eitelkeit seitens der Frau (Ilona dreht brüskiert den Kopf zur Seite, bricht die Kommunikation ab). Tibor fährt zwar abgewiesen fort, aber er wird die Situation im folgenden bestimmen. Der Zuschauer erkennt ihn auf gleicher Betrachtungsebene als den Dynamischen (wegfahrendes Auto).

Die Sequenz macht auf konnotativer Ebene über die Filmsprache (Perspektive) geradezu paradigmatisch die Rollendefinition klar: Die Dominanz liegt zunächst eindeutig bei Ilona, sie beherrscht auch optisch die Situation. Nicht ganz unwichtig dabei das Detail der Brille, der getönten Sonnenbrille, die Ilona zum Zuschauer macht, ohne daß die männlichen Blicke sie selbst als

Objekt treffen könnten.¹³ Tibor fordert sie auf, dieses "scheußliche Ding" abzunehmen. Das Abnehmen der Brille, das schließlich in einer späteren Sequenz erfolgt, bedeutet dann tatsächlich eine Annäherung an den Mann, einen Verlust an Souveränität. Zwei Handlungsebenen sind übereinandergelagert: eine der konventionellen Handlungsdraturgie (Der Mann setzt sich durch, die Frau erkennt seine Überlegenheit an) und die der versteckten, subtilen Beziehungshandlung (Die weibliche Heldin bleibt trotz äußerlicher 'Unterwerfung' die eigentlich Handelnde).



4. Bahnwärter

In der vierten Sequenz beherrscht Tibor die Situation, er bringt den kleinbürgerlichen Bahnwärter dazu, die Schranke früher herunterzulassen, so daß Ilo-nas Kutsche den Bahnhof nicht mehr rechtzeitig erreichen kann.

Hier kommen einige für die Liebeshandlung unwichtige Elemente vor, die von aktueller politischer Relevanz sind. Tibor täuscht vor, Radio-Reporter zu sein. Seine gestellte Anmoderation: "Hier ist der ungarische Rundfunk, angeschlossen alle europäischen Sender" evoziert die Idee eines gemeinsamen "Lebensraums" Europa, was 1939 eher eine Wunschvorstellung war.

Mit dieser Szene wird, wie auch in späteren Filmen (*Wunschkonzert*, *Zwei*

¹³ Vgl. dazu: Doane, M.A.: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, S.12f., in: *Frauen und Film*, H.38, Frankfurt am Main 1985, S.4-19.

in einer großen Stadt etc.), das Radio als Nachrichten- und Informationsvermittler präsentiert.¹⁴ Wenige Monate vor der Premiere des Films hatte Goebbels den "Volksempfänger" als das Radio des Dritten Reiches vorgestellt - was praktisch einer technischen Gleichschaltung des Rundfunks entsprach.¹⁵

Vor allem aber wird für die Zuschauer jetzt deutlich, daß die Handlung in Ungarn spielt. Damit etabliert sich fast automatisch eine Zweiteilung des Personals: Den Protagonisten im großbürgerlichen, deutsch geprägten Milieu ist die Welt der kleinen Leute unterstellt, die wie Eingeborene mit folkloristischer Kultur und einfachen Sitten wirken. In diesem Film sind sie zwar nicht die "exotischen Wilden" wie in *La Habanera* (1937), sondern eher die "tumben Toren": Die Überlegenheit der (arischen) Protagonisten wird komödiantisch in der Episode um den kleinen Bahnwärter Herrn Ürem vermittelt.

Was einerseits jedoch Komödienepisode im Sinn der Genrekonvention ist, hat andererseits auch noch eine inhaltlich-politische Dimension: auf der Kinoleinwand wird durch komische Brechung die Familienplanung enttabuisiert. Tibor: "Was macht denn Herr Ürem in seiner Freizeit?" - Die Tür der Nachbarstube geht auf, herein kommen sechs Kinder - "Ah, sechs Kinder hat Herr Ürem!" - Herr Ürem: "Sieben, nein sieben! Das siebte ist unterwegs!"

5. Mietwagen

Da sie den Zug verpaßt hat, will Ilona auf einen Mietwagen umsteigen, doch diesen hat Tibor bereits unter einem fadenscheinigen Grund angemietet. Die alte Kutsche bleibt stehen, Ilona und Tibor steigen schwungvoll ins Cabriolet um und nehmen gleichzeitig Platz. Im Auto, in der neuen Zeit herrschen egalitäre Machtverhältnisse, beide Protagonisten sind gleichgroß frontal in der Bildmitte zu sehen.

Der Dialog im Auto ist mehr als bloßes Machtspiel der Geschlechtsrollen. Implizit enthält das folgende Gespräch politische Botschaften, die jedoch in ei-

14 Vgl. Schlüpmann, H.: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie, in: *Frauen und Film* H. 44/45, Oktober 1988, S.44-66.

15 Die aktuelle politische Situation zur Zeit der Filmproduktion/Premiere ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig: 1938 war Ungarn ein Bündnispartner Deutschlands. Im August 1938 hatte Ungarns Ministerpräsident Bela von Imrédy in Berlin die deutsch-ungarische Freundschaft besiegelt, Ungarn erhielt von Deutschland wenig später nach dem ersten Wiener Schiedspruch (2.11.1938) ehemals slowakische Gebiete. War Österreich bereits im März 1938 dem Deutschen Reich angeschlossen worden, erhoffte sich Hitler bis zur Errichtung des Reichsprotektorats Böhmen und Mähren im März 1939 durch die besiegelte deutsch-ungarische Freundschaft eine sukzessive Einverleibung osteuropäischer Staaten ins Dritte Reich. Sein Konzept zur Verwirklichung wirtschaftlicher Autarkie vor allem durch die Eroberung neuen Lebensraums im Osten lag bereits vor. Ungarn wurde, ebenso wie Rumänien, als Versorgungsraum des Großdeutschen Reiches avisiert.

nen scheinbar handlungsmotivierten, eher unpolitisch wirkenden Flirt eingebettet sind. Gerade dieser Kunstgriff macht u.E. die Wirkungspotentiale aus. Hier wird das Vexierbildhafte scheinbar harmloser Unterhaltungsfilme aus dem Dritten Reich deutlich. Deshalb soll die folgende Sequenz genauer betrachtet werden.

Die Fahrt ist für die beiden Protagonisten die erste wirkliche Gelegenheit, sich näher kennenzulernen: Verbale Spielereien bringen Ilona dazu, ihr "wahres Gesicht" zu zeigen, die Sonnenbrille abzunehmen. Schon scheint Tibor so irritiert, daß er die Straße vergißt - Ilona fällt aus der Rolle der Unnahbaren und greift besorgt, aber beherzt ins Steuer. Das Symbol ist damit auf seinem Wirkungshöhepunkt angelangt: Mit dem Abnehmen der Brille kann sie nun zum Objekt der Begierde werden. Genau diesen trivialen Handlungsmechanismus spielt der Film aus, ohne jedoch das Stereotyp beizubehalten: Auch ohne Sonnenbrille ist Ilona nur scheinbar die "Betrachtete".



Mit dem Abnehmen der Brille gibt sie auch ihre abweisende Sitzhaltung auf - sie wendet sich seitlich um, ist auf Tibor ausgerichtet, der damit dem Anschein nach an Souveränität gewinnt. Doch entgegen dem Klischee bleibt es doch über weite Strecken Ilona, die das Gespräch lenkt, und sie bleibt für das Publikum die Aktive.

Im Dialog der beiden Protagonisten kommen jedoch politisch konnotierte Themen zur Sprache: Es geht um Angst. Ilona überzeugt Tibor davon, daß sein

Vorurteil, Frauen hätten Angst, auf sie nicht zutrifft. Über eine Identifikation mit Ilona werden dem weiblichen Publikum Stärke und Mut (Durchhaltevermögen) als wünschenswerte weibliche Tugenden vermittelt. Sie, Ilona, spiele nur nicht mit ihrem Leben. Jeder spiele mit seinem Leben, meint Tibor, die meisten wüßten es nur nicht. Eine gezielte Wertung schließt sich an:

Ilona: "Aber Sie spielen zu hoch, sie spielen vabanque!"

Tibor: "Tja, ich bin eben kein Spießbürger, der seinen Preis auf Heller und Pfennig berechnet."

Menschen, die in bestimmten Situationen nicht ihr Leben riskieren, sind Spießbürger - und dies ist ein klares Schimpfwort. Auf einem solchen, schließlich weithin etablierten Bewußtsein baut später auch die Rhetorik von Goebels' Sportpalastrede auf. Die gesellschaftspolitische Relevanz ist nur untergründig erkennbar, die Bedeutung der Szene für die reine Beziehungshandlung scheint zu überwiegen. Das ernste Thema "Tod" wird ins Komische gelenkt.

Politisch bleibt die Sympathie, die für den Flieger beim Publikum erworben wird. Der Flieger als Held ist ein Stereotyp im Film des Dritten Reiches. Auch im *Wunschkonzert* (1940) und in dem weiteren Zarah-Leander-Film *Die große Liebe* (1942) ist der positive männliche Protagonist ein Flieger¹⁶ - im *Blaufuchs* noch der Kunstflieger, später viel direkter tatsächlich ein deutscher Militärflieger. Deutlich scheint sich mit dem Stereotyp des Fliegers ein propagandistischer Effekt zu verbinden: Flieger werden auch über die Kinoleinwand zu "Traummännern" und Identifikationsfiguren. Der ihnen anhaftende Mut, ihre Risikobereitschaft waren wünschenswerte Tugenden, die auch losgelöst von der konkreten Fliegerkarriere im NS-Staat etwas zählten.

6. Weinfest

In der nächsten Sequenz passieren Ilona und Tibor Katachessi, ein ungarisches Dorf, in dem gerade ein Weinfest stattfindet. Tibor inszeniert eine Autopanne, um Ilona dazu zu bewegen, einen Schoppen mit ihm zu trinken. Vary ist so ganz in seine Verführungstaktik versunken, daß er gar nicht merkt, wie wenig ernst er damit genommen wird. Ilonas Gesichtsausdruck, den die Kamera auch bei der amerikanischen Einstellung erkennbar werden läßt, verrät, daß sie Tibor durchschaut hat. Nicht der Mann verführt, sondern die Frau spielt sein Spiel mit, ohne daß er bemerkt, daß eigentlich sie das Ganze im Griff hat.

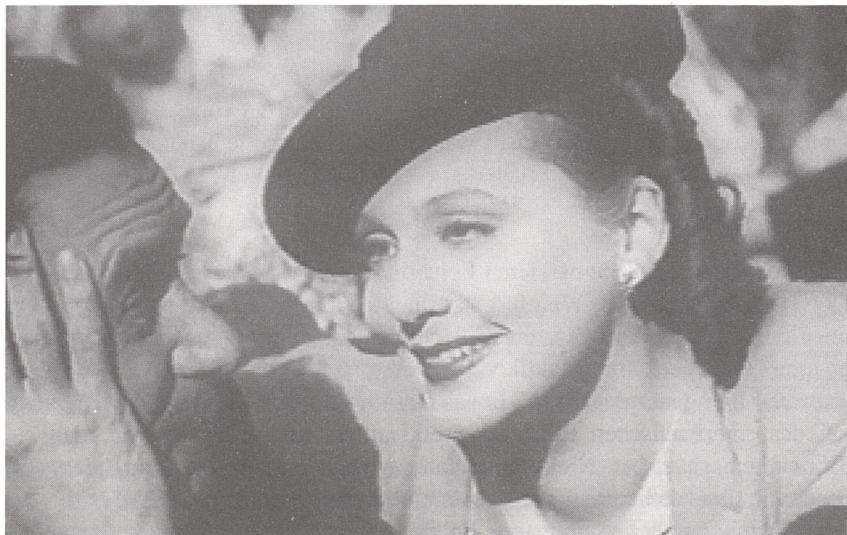
Im Ambiente des Weinfestes - Folklore und Trachten bilden die Szenerie - plaudern die zwei über Männer- und Frauenrollen. Ilona blockt die banale Playboy-Masche Tibors ab, kehrt die Rollen um, ohne dem Charmeur jedoch

16 Vgl. Arnold, F.: Berlinale-Retro beweist: Nazi Revuefilm war nicht unpolitisch, S. 9, in: *FILM-Korrespondenz*, Nr. 3, Jg. 25, Köln, 13.3.1979, S. 7-9.

ihre Sympathie vorzuenthalten. Blicke und Mund sind kalkulierend, planend, die Kamera fängt hier wieder eine Mimik der Leander ein, deren Aussage den eigentlichen Dialog unterläuft.

Wie im Gespräch mit der Tante und Ilonas Flirt im Auto treten an dieser Stelle die konventionelle Handlungsdraturgie und die versteckte, subtile Beziehungshandlung für den aufmerksamen Zuschauer in einen Gegensatz zueinander.

Anders als Verena Lueken sind wir der Meinung, daß die Rolle Zarah Leanders gerade in solch doppeldeutigen Szenen dezidiert mit doppeltem Anspruch konzipiert worden ist, und dies - zumindest aus heutigem Blickwinkel - durchaus gelungen: Zum einen agiert Zarah-Ilona innerhalb eines eher trivialen Plots, zum anderen jedoch führt sie ein Eigenleben im Film über die konkrete Rolle hinaus. Sie ist Star und gleichzeitig Bindeglied zwischen Plot und Zuschauer. Ihre leicht distanzierte Haltung zum konventionellen Verhalten gerade ihrer männlichen Rollenpartner kommentiert und fordert so eine Stellungnahme auch des Zuschauers heraus. Der Zuschauer kann ihren Kommentar sehen, übernehmen oder ignorieren und so seine ganz eigenen Wünsche filmisch umgesetzt finden.



Während Tibor das Auto wieder fahrtüchtig macht, singt Ilona-Zarah ihr erstes Lied. In einem Overture-Part schweift die Kamera durch die Runde der weinseligen Ungarn. Sie bleibt an einem melancholisch blickenden, undefi-

nierbar alten Mann hängen, dessen Gesichtsausdruck die intendierte Rührung des Zuschauers abzubilden scheint und wohl auch stellvertretend abbilden soll - eine Ankerfigur für Rezipienten. Volkslied, Heimatgefühl, aber auch Sehnsucht und Einsamkeit scheint der Blick des Ungarn auszudrücken. Ilona rutscht zu ihm herüber, legt ihren Arm wie tröstend um ihn und beginnt "Von der Pušta" zu singen. Mit Großaufnahmen unterstreicht die Kameraführung die Sentimentalität dieser Szene. Ähnlich wie die "Habanera" hat auch dieses Lied die Funktion einer Art exotischen Ankers: es lädt ein zum Träumen, zur Flucht aus der realen Welt. Romantik und Melancholie werden melodisch und inhaltlich zugelassen und durch den musikalischen "Ohrwurm" im Gedächtnis der Zuschauer auch nach dem Kinoerlebnis rekonstruierbar. Heimatgefühle sind schichtübergreifend, lautet die Botschaft auf der impliziten Bedeutungsebene.

Als Tibor und Ilona wieder losfahren, ist der Abschied der Festrunde ebenso unverhältnismäßig wie die Begrüßung: Die langanhaltenden, innerhalb der Handlung überdimensionierten Jubelschreie sind im NS-Unterhaltungsfilm gängig: man findet sie in *La Habanera*, im *Schimmelreiter* u.a.m. Durch den symmetrischen Aufbau der Sequenz, den Jubel einer Menge bei der Ankunft und Abfahrt der Protagonisten wird nicht nur die Bedeutung des dazwischenliegenden Geschehens erhöht, eine erste Apotheose der später sich erfüllenden Liebe. Hier huldigt darüber hinaus das Volk einer Vorbildgestalt, einem Helden. Die Mise en scène dieser Sequenz ist nicht zufällig. Sie illustriert die Begriffsfelder "Volk", "Heimat", "Führer".

7. Engelsweg

Ilona gelingt es, bis vor ihre Haustür ihre Identität zu verbergen, sie erfährt jedoch, daß Tibor ein alter Freund ihres Mannes ist und behält diesen Wissensvorsprung für sich. Zu Hause angekommen, scheint sie ihre Identität zu wechseln. Musikalisch schon beinahe grotesk, wird ihr Rollenwechsel furios mit Beckenschlag angekündigt. Völlig unpassend "huscht" die eben noch stolzierende grande dame - jetzt mit dem ebenfalls symbolträchtigen Kirschkorb - die Stufen zu ihrem Haus hinauf, um ihren forschenden Ehegatten Stefan (Paul Hörbiger) vor dem Aquarium zu überraschen. Auch die Kleidung Ilonas - eben noch weiter Mantel, raffinierter Hut, Pelzmanschetten, Handschuhe - ist jetzt Ausdruck bürgerlicher Konvention. Sie ist "graue Maus" in ihrem uniformartigen Hemdkragenkleid. Ihr Gatte nimmt sie überhaupt nicht wahr, er ist völlig in seine Forschung vertieft. Stefan hat den Hochzeitstag und auch das versprochene Geschenk, einen Blaufuchs, vergessen.



Dezierte Hinweise auf ein nichtfunktionierendes Eheleben werden gegeben. Beide Ehepartner haben getrennte Schlafzimmer, er hat die seit drei

Wochen bestehende Umgestaltung ihres Zimmers noch nicht wahrgenommen. Sie begrüßt ihn verschlafen mit den Worten: "Ach, Stefan, Du bist es! Ich dachte gerade, es käme ein Mann ins Zimmer".

Auf erotischer Ebene ist Stefan Paulus für Ilona nicht mehr existent und das Ausbleiben seiner Entrüstung über diese Bemerkung rechtfertigt Ilonas implizite Wertung vor dem Publikum. In dieser Figur vermischen sich zwei Komödienklischees: das des weltfremden, mit abgelegenen Spezialproblemen beschäftigten Wissenschaftlers und das des gehörnten Ehemanns. Durch den Einsatz des beliebten Schauspielers Hörbiger wird aber das Abgleiten in klamaukhafte Eindimensionalität verhindert: Er spielt differenzierter als es der Handlungsplot nahelegt und war beim Publikum eher ein Sympathieträger.

8. bis 10. Frühstück, Männerfreundschaft

Die bis jetzt angedeutete Dreieckskonstellation Tibor-Ilona-Stefan wird wahlverwandschaftsähnlich erweitert und ausgeglichen: Lisi, eine Cousine Ilonas, kommt zu Besuch. Sie ist das einfache Mädchen von Nebenan, im weißgepunkteten Kleid, mit rüschenumsäumtem Décolleté und einer großen Schleife als Kopfschmuck. Obwohl Modezeichnerin, wirkt sie im Vergleich mit Ilona doch eher wie eine etwas biedere Schaufensterpuppe.



Stefan jedoch fühlt sich durch Lisi plötzlich belebt. Einerseits tappt er scheinbar naiv in ihre "erotischen" Fallen, andererseits ist seine Begeisterung

dieser Frau gegenüber auch rational erklärlich. In ihrem zeichnerischen Talent und Interesse an seiner Unterwasserwelt sieht er einen Bezug zu seinem Leben, fühlt sich "verstanden" - und wirbt Lisi als Illustratorin seiner Forschungsarbeit an. Sie akzeptiert mit Freuden die konventionell-bürgerliche Rolle, die Ilona ihm (nicht aber später Tibor) verweigert, und richtet sich sofort vor seinem monumentalen Schreibtisch einen kleinen Arbeitsplatz ein.

Da kommt Tibor seinen alten Schulfreund besuchen. Die Begrüßung der beiden Kameraden wird inszeniert als die Begrüßung von Winnetou und Old Shatterhand. Dieser literarische Verweis hat die Funktion, die enge Freundschaft als Quasi-Blutsbrüderschaft zu verdeutlichen, was für die Entwicklung der weiteren Handlung von tragender Bedeutung ist.¹ Tibor ist schockiert, als er erkennt, daß Ilona Stefans Frau ist. Ilona dagegen kostet seine Überraschung genüßlich aus. Sie verkehrt das Rollenspiel, macht die traditionelle "Untergebenheit" des Mannes bei der Werbung (vgl. Minnesang) zu einer tatsächlichen. Wie oft in diesem und anderen Leander-Filmen bietet Zarah-Diva den Zuschauern Rollenparodien, obwohl sie eigentlich ganz konventionelle Ziele verfolgt. Während sie spielerisch mit weiblichen Rollenklischees umgeht, wechselt Tibor die Rollen mit allem Ernst nach den Notwendigkeiten des Plots: Wenn er sich anbietet, sie zum Golfgelände zu bringen, erklärt er ihr deutlich, als Frau seines besten Freundes habe sie vor ihm nichts (mehr) zu befürchten. Statt Erleichterung ist es jedoch eher Enttäuschung, die sich in Ilonas Gesichtszügen widerspiegelt.

11. bis 13. Golfplatz

Auf dem Golfgelände lästern Professorengattinnen bei der Kartenpartie über die junge Frau Dr. Paulus. Deutlich wird die gekränkte Eitelkeit der alternden Damen durch das selbstbewußte Verhalten Ilonas. Mit den Konventionen dieser Vertreterinnen einer anderen Zeit und ihrer Pseudo-Moral hat Ilona - so wird wenig später bestätigt - nichts mehr zu tun. Gleiches wird auch im Leander-Film *Heimat* vermittelt: Die Ilminger Hofkreise - ausgenommen der Prinz selbst - entsetzen sich über das frivole Lied der "zugereisten" Maddalena

¹ Dabei ist zu berücksichtigen, daß Karl May als einer von Hitlers Lieblingsschriftstellern gilt. Die in den Karl May Büchern enthaltenen Allmacht-Phantasien (Old Shatterhand/Kara Ben Nemsi/...) sollen es vor allem gewesen sein, die Hitlers Persönlichkeitsstruktur ansprechen. Der Gründer des NSLB und bayrische Kultusminister Hans Schemm hatte im Januar 1934 erklärt: "Zum deutschen Buben und Mädels gehört mehr als die sogenannte Schulbravheit, nämlich Mut, Initiative, Schneid, Abenteuerlust und Karl-May-Gesinnung" (Zit. nach Bembenek, L.: Der "Marxist" Karl May, Hitlers Lieblingsschriftsteller und Vorbild der Jugend? S. 148, in: Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst, 1981.) Genau diese Tugenden werden auch von dem positiven Helden Tibor Vary im *Blaufuchs* verkörpert.

dall'Orta: "Eine Frau wird erst schön durch die Liebe". Zu Hause summen sie es jedoch heimlich.



Beide, Ilona und Tibor, sind jetzt Opfer widerstreitender Gefühle - er ist "eifersüchtig auf sich selbst", Ilona entdeckt, daß sie Spaß hat am erotischen Kitzel eines Flirts, aber auch, daß Tibor ihr mehr bedeutet als ein Flirt. Auf dem Höhepunkt der komödiantischen Verwirrung hat das Publikum Schwierigkeiten, sich mit einem der Protagonisten zu identifizieren. In diesem Augenblick wird die Figurenkonstellation abermals erweitert: Der Tenor Trill, ein alter Freund Tibors und notorischer Weiberheld, tritt auf. Bereits über den Namen wird er karikiert. Mit seinem gockelhaften Gebaren repräsentiert er ein negatives Künstler-Klischeebild: bohémienhaft, eitel, selbstverliebt, dekadent.²

² Auch in diesem Film ist der Künstler der "feminisierte Mann", wie Heide Schlüpmann (a.a.O. S. 58) formuliert, doch ist er keineswegs positiv ausgestaltet. Im Gegensatz zu *Heimat*, wo Paul Hörbiger in der Rolle des Organisten durchaus Identifikationsfigur ist, ist Karl Schönböck in *Der Blaufuchs* nicht eben geeignet, "der Feminisierung (...) des ganzen Genres zu begegnen". Er macht das Künstlerambiente keinesfalls zu einem Bereich der Frauen, sondern verschafft ihm eher den Beigeschmack des Leichtlebigen, Schlüpfrigen. Trill ist der Beau, ist Playboy und Dandy. Im *Blaufuchs* ist es Zarah Leander, die das Image des Künstlerberufs aufwertet. Gerade dadurch, daß ihr Auftreten eine bisher nicht gestattete Art der Weiblichkeit vorstellt (wir halten es für falsch, diese Weiblichkeit, wie Schlüpmann dies tut, als "Männlichkeit" zu bezeichnen) - nämlich der der selbstbewußten aktiven, ambitionierten Frau, die trotzdem Ehefrau sein kann, wird die Berufstätigkeit der Frau per se, auch im Künstlerambiente akzeptabel. Die Frage, ob das Künstlerambiente feminisiert ist, oder nicht, stellt sich u.E. gar nicht.

Automatisch wird er zum Rivalen Tibors und läßt dessen neue Ehrenhaftigkeit umso deutlicher werden.

14. und 15. Gelehrtenstube, Hausboot

Lisi verwickelt Stefan in eine "wissenschaftliche" Diskussion, um zu verhindern, daß er Tibors Einladung ins Hausboot wahrnimmt. Damit erreicht sie, daß sie allein sind und daß Ilona mit ihrem Verehrer ebenfalls allein ist. Beides ist ihren Zielen förderlich.³

Ilonas Abwendung von ihrem Ehemann und ihre Zuwendung zu einem anderen wird für das Filmpublikum in der nun folgenden Parallelmontage durch einen zweiten Grund gerechtfertigt: Lisi scheint die bessere Frau für Stefan Paulus zu sein, und der "liebt" sie bereits auf die Art, die ihm gemäß ist.

16. Gellert-Bad

Länger als in der Golfplatz-Sequenz wird im Gellert-Bad das Ambiente gezeigt. Viele Menschen tummeln sich in der Schwimmanlage. Schwimmen ist - im Gegensatz zu Golf - ein Breitensport. Dient das Schwimmbad denotativ dazu, ein Ambiente für die etwas exhibitionistischen Neigungen Trills und für die mit dieser Neigung spielende Ilona abzugeben, so wird konnotativ hier Massensport inszeniert. 1938 war eine weitere Gleichschaltung des Sports vorgenommen worden. Der Reichssportführer wurde zugleich zum Staatssekretär im Reichsinnenministerium ernannt. Der Reichsbund für Leibesübungen (RL) wurde der NSDAP unterstellt, der sich nun als NSRL den Film als wesentliches PR-Medium zunutzen machte. 11 der 150 Filme, die sich 1941 im Verleih des NSRL befanden, stellten die Sportart Schwimmen vor, und auch im ersten 1940 entstandenen Farbfilm der NSRL "Unsere sonnige Welt" gab es Ausschnitte aus den Kriegsschwimmmeisterschaften desselben Jahres zu sehen.⁴

Das neue Image des Sports wird auch innerhalb der Handlung dialogisch unterstrichen: Sie sei nicht hierher gekommen, um ihm ihren Badeanzug vorzuführen, weist Ilona Trill zurecht. Die Zeit, in der Schwimmen den Hauch der Anzüglichkeit und Exhibition gehabt haben mag, scheint vorbei. Aber gleichzeitig ist ein Handlungsmoment im Spiel: War die Verabredung mit Trill noch ein Stück Rache an Tibor gewesen, so ergibt sich nun unerwartet eine neue Perspektive für Ilona: Singen. Aber es ist noch nicht klar, ob dies eine wirkliche Alternative zur langweiligen Ehe und zur frustrierenden Männerfreund-

3 Nebenbei wird die Solidität der deutschen Wissenschaft gegenüber den "Amerikanern" deutlich gemacht. Leander-Fans kennen bereits aus *La Habanera* diese Wissenschaftskonkurrenz zu den Amerikanern, ein auch öffentlich diskutiertes Thema

4 Drewniak, B.: Der Deutsche Film 1938-45, Düsseldorf 1987, S. 282.

schaft ist, oder nur ein neuer Waffengang.

17. bis 19. Krise

Lisi liest sonnenbadend in der Hängematte ein Buch *Über die Liebe* - es war Ilonas nicht angekommenes Geschenk für Stefan zum Hochzeitstag, das sie eigentlich verbrennen sollte. Lisi weiß, was sie will: Ihr Beruf scheint nur eine "Zwischenlösung" zu sein, um Stefan zu erobern. Der will die Ehe eigentlich nur, um seine Ruhe zu haben und seine Kräfte voll auf den Beruf zu konzentrieren. Er habe seine Fische, sagt er, und Ilona habe... Sein Stocken ist ein weiteres Signal an das Publikum: Ilona hat nichts, nicht die aufmerksame Liebe eines Ehegatten, und auch keinen Beruf, der sie entsprechend ausfüllt. Ihr Wunsch, Sängerin zu werden erscheint gerechtfertigt, Lisis Position wird demgegenüber abgewertet, fast trifft sie der Verdacht, sie wolle Stefan nur ausnutzen. Ilona hat sich aus der Abhängigkeit von den Männern befreit, aber die folgende Szene deutet an, daß dies auch einen emotionalen Verlust bedeutet.

Während Tibor enttäuscht über seinen Freund und wehmütig das Lied "Von der Pußta" auf dem Flügel spielt, tritt Ilona durch die Verandatür, die Verse mitsingend. Hier wird sie nun erneut als große Diva inszeniert: Ein weiter weißer Mantel hüllt sie ein, ein riesengroßer dunkler Hut sitzt schräg auf ihrem Kopf. Ilona geht zum Flügel, legt Tibor von hinten die Hände auf die Schultern, er lehnt kaum merklich den Kopf an sie - blickt dann aber auf ihre Schuhe und bricht das Spiel ab.

Dem so vorgezeichneten Lauf der Dinge stellt sich aber ein Mißverständnis in den Weg. Ohne es zu wissen, assoziiert Stefan Ilona mit "Unmoral" und "Prostitution", weil er sie, ohne sie zu erkennen, in "Schuhen aus Schlangengleder" zu Trill hatte gehen sehen. Bei Ilona allerdings - sie trägt solche Schuhe - will er die Wahrheit des Dingsymbols nicht anerkennen. Er glaubt ihr die Ausrede, beim Kürschner gewesen zu sein, um einen Blaufuchs zu bestellen. Anders Tibor, für den diese Indizien eine erneute Bestätigung seiner Eifersucht sind. Es wird sich herausstellen, daß beide irren: Sie war nicht beim Kürschner, sondern bei Trill, aber nicht deswegen... Die selbstbewußte, beruflich ambitionierte Frau hat gegen ein entsprechend negatives Stereotyp anzukämpfen. Eine Rollenveränderung macht Mißverständnisse fast unausweichlich, weil zunächst das "Naheliegende" gedacht wird.

Am Flügel nimmt Ilona den Traum von der Pußta wieder auf. Ihr großflächiges Gesicht steht im Zentrum des Bildes, ihr Blick geht ins Leere, am Zuschauer vorbei. Ihre und des Publikums Sehnsüchte gelten der Katachessi-Sequenz, doch sind sie wehmütig, traurig. Nicht mehr die Pußta löst die Erinne-

rungen aus, sondern das Lied und die Pußtá stehen für die Erinnerung mit einem geliebten Menschen. Über das Begriffsfeld "Heimat/Vaterland", das über das Lied der Pußtá assoziiert werden soll, werden kollektive, individuelle, sogar ganz private Sehnsüchte repräsentiert und kompensiert. In der folgenden Aussprache zwischen Ilona und Stefan wird die Zerrüttung der Ehe auch für Stefan unübersehbar.



20. und 21. Hausbootparty. Konflikt und Trennung

Ilona vermeidet bei ihrem Auftritt in der folgenden Hausbootparty-Sequenz jeden Anflug von Vamp oder Femme fatale. Sie trägt das Haar offen und glatt, ein weitausgeschnittenes, geradezu majestätisches langes Kleid und ein üppi- ges Collier sowie aufwendige Ohringe. Wieder wird über die Kleidung die Beziehungskonstellation kommentiert: Rein optisch paßt Tibor in seinem eleganten weißen Anzug weit besser zu Ilona als Stefan in seinem biedereren dunklen; der wiederum paßt eher zur auch hier schlicht gekleideten Lisi.

Tibor und Ilona sprechen sich aus. Tibors Freundestreue scheint immer mehr zu schwinden - man plant (als Freunde) gemeinsame Ausflüge ins Kino, ins Theater, Golfpartien, und vielleicht nochmal einen Besuch beim Weinfest. Auch Stefan und Lisi kommen sich näher, doch gibt es auch bei diesen beiden schon erste Meinungsverschiedenheiten. Für den Zuschauer stellen sie schon die Antizipation kommender Beziehungsprobleme dar, was erneut ein eher ne-

gatives Licht auf die traditionellen Geschlechterrollen wirft, während sich die "neue" Perspektive Ilonas als zukunftsorientiert erweist.

Durch das Erscheinen Trills kompliziert sich jedoch die Situation ein letztes Mal. Ilona gesteht Stefan, ihn betrogen zu haben - daß dies nicht wörtlich gemeint und daß der Nebenbuhler nicht Trill ist, braucht Stefan nicht zu interessieren. Ihr Scheidungswunsch kommt ihm ja nicht ganz ungelegen. Über ihre Absicht jedoch, nun selbst als Sängerin im Trocadero, einem Revue-Theater, Geld verdienen zu wollen, ist Stefan genauso entsetzt wie Tibor.

In dieser großen Konfliktszene, der längsten zusammenhängenden Sequenz des Filmes, erfolgt eine Neubewertung der Charaktere: Ilona hat nun endgültig den Schritt in die Selbständigkeit getan, ihren Beruf stellt sie *vor* ihre gesellschaftliche Etablierung und *vor* ihr Liebesglück. Sie hat deutlich gemacht, daß es eine vom Mann unabhängige weibliche Ehre gibt, die eine Frau zu verteidigen hat. Stefan, der "vertrottelte Professor", taucht aus seiner Unterwasserwelt auf und hat plötzlich einen sehr scharfen und vom Publikum in jedem Fall positiv zu bewertenden Durchblick. Seine Reaktionen legitimieren die noch heute zu beobachtende Sympathie des Publikums. Er zeigt sich als durch und durch "anständiger Kerl", der eben einfach nicht zu Ilona paßt.

Ilona, als sich aus der Abhängigkeit von zugeordneten Frauenrollen befreiende Figur, sieht sich damit ein weiteres Mal konfrontiert mit der Allianz der Männer: In ihrer (scheinheiligen) Entrüstung über den Ort ihrer geplanten beruflichen Tätigkeit erscheinen sie rückwärtsgewandt und kleinkariert. Die Inszenierung des Stars hat Vorrang, und die handlungspsychologische Plausibilität - und gelegentlich die moralisch-ideologische Linie - wird vernachlässigt.

Die Verteilung der Personen im Bildraum entspricht auch hier der aktuellen (vorläufigen) Konfiguration. Ilona steht rechts im Raum, Tibor sitzt links, Stefan pendelt zwischen den Fronten. Die Handlungsachse liegt im rechten Winkel zum Betrachter, dem Publikum wird durch die filmsprachliche Inszenierung eine Beobachter- und Schiedsrichterrolle zugewiesen. Die Position Ilonas impliziert (und ihre Worte fordern) eine moderne, die weiblichen Bedürfnisse anerkennende Eheauffassung: "Eine Frau verlangt mehr von ihrem Mann als ein anständiges Essen und eine funktionierende Zentralheizung." Die Ehefrau hat auch ein Anrecht auf persönliche Beachtung und Verwirklichung; die Formulierung Ilonas, sie habe "keinen Mann" gehabt, weist außerdem auf eine erotische Komponente hin. Anziehung und Aufmerksamkeit wird auch hier als Anspruch der Ehepartner aneinander formuliert - und im Filmverhältnis Stefan-Ilona eben nicht eingelöst. Ilona geht aber noch einen Schritt weiter: Ihrem Anspruch auf Selbstverwirklichung scheint sie auch den

Geliebten opfern zu wollen.



22. Berufung zum Professor

Während so die Beziehung Tibor/Ilona stagniert, hat Lisi im Hause Paulus bereits die Rolle der Hausfrau übernommen. Stefan wird zum Professor ernannt. Angesichts des Karrieresprungs und des ganz undramatischen Ehepartner-Tauschs scheint die Trennung von Ilona kaum Auswirkungen auf ihn gehabt zu haben. Ilona ist einfach ausgezogen. Stefans eigentlich in Richtung Karikatur tendierenden Charaktereigenschaften - Zerstreuung und Berufsorientiertheit - werden von ihrer positiven Seite beleuchtet und erhalten einen Glanz von Unschuld und Erhabenheit (aus Unwissenheit) gegenüber den riskanten Manövern Ilonas. In eine ähnliche Richtung geht die Charakterisierung der Lisi. Ihre gradlinige Interessenorientiertheit scheint sich positiv abzuheben von den Taktiken und dem Versteckspiel des Haupt-Liebespaars.

Als Ilona jedoch ihren Auftritt im Trocadero für den Tag ankündigt, an dem Stefan seine Antrittsvorlesung halten soll, fühlt er sich noch einmal als ihr Ehemann und fürchtet einen gesellschaftlichen Skandal. Tibor soll sie davon abbringen.

23. Trocadero-Probe

Im Trocadero steht Ilona unmittelbar vor ihrem Probeauftritt. Beziehungsreich

ist das vorgetragene Lied: "Kann denn Liebe Sünde sein?". Sie singt es auch dezidiert für und mit räumlicher Hinwendung zu Tibor. Dadurch wird es aus der doppelten Fiktion in die einfache zurückgeführt. Es ist nicht mehr irgendein Lied, es ist handlungsimmanentes Resümee der weiblichen Heldin; damit wird ein Transfer zum Publikum möglich. Ilona macht den Handlungsbezug deutlich, indem sie den Refrain beim zweiten Mal verändert. An Tibors Schulter gelehnt, singt sie:

"Niemals werd' ich bereuen,
was ich tat und was aus Liebe geschah
Das muß du (statt: müßt ihr) mir schon verzeihen,
dazu ist sie ja da:..."

Die inhaltliche Ausgestaltung scheint bestens geeignet, moralische Hemmschwellen herabzusetzen.⁵ Potentielle Gegenargumente werden im Lied bereits entkräftet - und zwar sowohl solche, die von gesellschaftlicher Moral ausgehen, als auch konkret religiöse Bedenken:

"Liebe kann nicht Sünde sein
Auch wenn sie es wär, so wär's mir egal
lieber will ich sündigen mal
als ohne Liebe sein."

Andererseits ist dies - als gewollte Referenz - auch zusammenfassende Quintessenz des Handlungsverlaufs. Noch direkter erfolgt der Angriff auf die entsprechenden Vertreter solcher moralischer Hemmungen:

"Jeder kleine Spießer macht das Leben mir zur Qual
denn er redet dauernd von Moral.
Und was er auch denkt und tut,
man merkt's ihm leider an:
daß er niemand glücklich sehen kann.
Sagt er dann: Zu meiner Zeit
gab es sowas nicht!
Sag ich voll Bescheidenheit
mit lächelndem Gesicht:..."

Hier wird ein positives Bild derer aufgebaut, die die Liebe als Handlungsmaxime verstehen und keine Rücksicht auf gesellschaftliche oder kirchliche Moral nehmen. Der Spießer - eingangs bereits von Tibor als der Feigling definiert - wird erneut als Gegenbild herangezogen. Die besungene Identifikationsfigur wird dabei nicht als rücksichtsloser Leichtfuß diffamiert: Bescheidenheit und Freundlichkeit sind ihre Tugenden. Ein neues Image ist aufgebaut. Der erste

⁵ Über die Wirkungen von Schlagern wie diesen finden sich weitergehende Beobachtungen bei Ulrike Sanders: *Zarah Leander - Kann denn Schlager Sünde sein?* Köln 1981, bes. S. 55-62.

Schritt auf Ilonas Weg in die berufliche Selbständigkeit ist begleitet von einem Lobgesang auf die Unselbständigkeit, auf die absolute Liebe - und eine kaum verhüllte Liebeserklärung an Tibor.

24. Happy-End im Flugzeug

Innerhalb der Handlung wird nun dafür gesorgt, daß die Moral nicht zu sehr gelockert wird: Seitensprünge scheinen akzeptabel, jedoch nur in dem Rahmen, wie bestimmte Rollen doch noch gewahrt bleiben. Tibor macht Ilona klar, daß dieses Revuemilieu für sie nicht adäquat sei. Doch Ilona will weder um Stefans Willen noch aus Rücksicht auf gesellschaftliche Konventionen ihre beruflichen Ambitionen aufgeben. Den Rückschritt ins 19. Jahrhundert, wo eine geschiedene Frau von der Rente ihrer Familie/ihrer Gatten abhängig war (vgl. Effi Briest), macht sie nicht mit.



Deutlich wird aber, daß sie aus andern Gründen sich die Sache noch einmal überlegen würde. Sie möchte ein Liebesgeständnis von Tibor. Doch jetzt bleibt er hart. Sie ist es, die nachgeben muß. Die Rolle des "starken Mannes" muß für ihn gewahrt bleiben. Sie muß ihm nachlaufen, steigt mit ihm in sein kleines Sportflugzeug (hat damit schon ihre frühere Erklärung, in solch ein Ding bekäme sie auch kein Mann jemals hinein, nichtig gemacht.) Er dreht nun Loopings, und Ilona hält sich scheinbar ängstlich die Hände vor das Gesicht. Wieder spielt sie mit seiner Erwartungshaltung. Ihre "Erfüllung" in der Insze-

nierung schwacher Weiblichkeit bleibt Ironie. Wieder spielt sie mit dem Rollenklischee, nun aber mit klaren Intentionen. Er erkennt dies nicht, versucht, ihre Angst auszunutzen, ihr das Ja-Wort abzulocken. Doch da erklärt sie nüchtern und nun auch wieder politisch funktional, daß sie keine Angst habe und diese als Frau eines Fliegers auch nicht haben dürfe

Die Zusammenführung des Paares Ilona-Tibor ist Happy-End, nur diese Konstellation wird bis zum Ende verfolgt. In ihr heben sich die Widersprüche der Rollenbilder auf. Dieses Ende ist Befriedigung der Wunscherfüllungsphantasien der Zuschauer. Es garantiert erst die Gültigkeit aller Botschaften, die diese beiden Handlungsträger im Verlauf denotativ oder konnotativ abgegeben haben.

Obwohl dieser Film einen Gegenweltentwurf darstellt - allein die Helden entstammen lokal wie milieumäßig kaum der Welt der Zuschauermajorität, höchstens Lisi repräsentiert die Durchschnittsbürgerin - ist der Film gespickt mit Hinweisen, die das Publikum direkt an seine eigene Erfahrungswelt erinnern. Auch und gerade in der denotativ so unpolitischen Handlung des *Blaufuchs* sind die versteckten, manchmal umständlich motivierten und für die Handlung völlig überflüssigen Elemente - sowohl inhaltlicher wie filmästhetischer Art - von entscheidender Bedeutung.⁶ Gerade auf dieser Ebene wird die ideologische Botschaft des Films übermittelt.

⁶ Ähnliches haben auch Karin Ellwanger und Eva-Maria Warth für den Film *Die Frau meiner Träume* gezeigt. Vgl.: Ellwanger, K./Warth, E.-M.: "Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade". in: *Frauen und Film*, H.38, 1985, S. 66.

2.2. Einzelne Fragestellungen und Motive

Vexiergesichter der Leander:

Ilona Paulus, Diva und Bewertungsautorität

Der *Blaufuchs* zählt trotz aufwendiger PR der Ufa zu den weniger erfolgreichen Filmen der Leander. Warum? Sicher nicht, weil der Plot an sich nicht dem Klischee des Unterhaltungsfilms entsprochen hätte. Er läßt sich problemlos einreihen in die Liste der eher trivialen Liebesfilme des Dritten Reiches. Sein Handlungsmuster entspricht genau dem von Arnold⁷ bereits für den Revuefilm nachgewiesenen Phasen:

- Ein Mann trifft eine Frau, in die er sich sofort verliebt.
- Er sucht mit allen Mitteln, sie kennen zu lernen, wobei ihre zunächst ablehnend-distanzierte Haltung sich allmählich in Zuneigung verwandelt.
- Es kommt zu Mißverständnissen, zu Konflikten und unbegründeter Eifersucht.
- Die Partner trennen sich.
- Im Zusammenhang mit der Aufführung einer großen Revue treffen sie sich wieder (sie ist der Star), die Mißverständnisse klären sich auf.
- Happy-End mit bevorstehender Hochzeit.

Außerdem enthält auch dieser Film - die einzige "Komödie" mit Zarah Leander

- alle dramaturgischen Zutaten, die in den meisten ihrer Filme vorkamen:
- Sie hat Gelegenheit, im Plot sich selbst als "Gesangsstar" zu spielen - von Trill ermutigt, probt sie im Trocadero.
- Der Film spielt im Ausland (Budapest)
- Sie leidet - in einer langweiligen Ehe.

Auch hinsichtlich der vordergründigen Rollenausgestaltung scheint *Der Blaufuchs* am Ende völlig stereotyp: Als zukünftige Ehefrau des - jetzt endlich - "richtigen" Mannes wird sie ihre berufliche Karriere (Trocadero) aufgeben.

Warum also widerfuhr diesem Film nur ein vergleichsweise geringes positives Echo?

Zarah Leander agiert in unterschiedlichen "Rollen" innerhalb des *Blaufuchs*. Zum einen - handlungsimmanent - lassen sich über sie als Ilona Paulus geschlechtsspezifische Rollen darstellen, die "nicht nur in sich ideologisch"

⁷ Arnold, F.: a.a.O.S. 7-9.

sind, sondern, so auch Schlüpmann⁸ und Lowry⁹, die eigentliche Zuschauerfaszination/-identifikation bzw. im Fall des *Blaufuchs* die Distanzierung durch ein damaliges Massenpublikum bedingen könnten. Zum anderen wird die Rolle in ihrer Besetzung mit Zarah Leander über die konkrete Handlung hinaus zum Medium der Starinszenierung. Als Star spielt die Leander im *Blaufuchs* jedoch eine Rolle, die in ihrer Aussage der handlungsimmanenten Rolle in großen Teilen entgegensteht.

Gegen die Existenz einer solchen Ebene der Starinszenierung innerhalb einer Filmrolle hat sich Verena Lueken¹⁰ in ihrer Untersuchung ausgesprochen. Für Lueken kann sich in den ihr bekannten NS-Spielfilmen "das Bild als autonomes, bedeutungstragendes Element nicht durchsetzen." Die ästhetische Gestaltung der Filme scheint ihrer Meinung nach vielmehr darauf angelegt zu sein, die potentielle Vieldeutigkeit der Bilder auszumerzen zugunsten der eindeutigen, über das gesprochene Wort vermittelten Bestimmung. Lueken spricht den Zarah Leander Filmen - wobei sie ausschließlich über den Film *Heimat* argumentiert - eine gelungene glamouröse Inszenierung des weiblichen Stars, eben der Leander, ab. Für den Film *Blaufuchs* läßt sich ihr Urteil leicht widerlegen, denn gerade das, was Lueken selbst zu einer *conditio sine qua non* für die erfolgreiche Glamour-Inszenierung definiert - "Großaufnahmen des jeweiligen Stars, handlungsunabhängige Einstellungen also, die seine Ausstrahlung und Faszination visuell präsentieren" - finden sich im *Blaufuchs* fast in jeder wichtigen Sequenz. Ihr Gesicht mit dem sehnsuchtsvoll-tiefsinnigen Blick in die Ferne ist festes Motiv aller Leander-Filme aus der NS-Zeit.¹¹

Franz Wehmayr, der fast alle NS-Produktionen mit Leander kameratechnisch gestaltet hat, setzte sie auch im *Blaufuchs* ins rechte Licht. Zarah Leanders Gesicht strahlt mit seiner Flächigkeit Ruhe und klassische Schönheit aus, es erinnert an das der Garbo. Die Ufa hat auch keinen Aufwand gescheut, das Image ihres neuen Stars durch eine entsprechende Garderobe wirkungsvoll auszugestalten. Dies war bei Zarah Leander wohl dringender nötig als bei Greta Garbo oder Marlene Dietrich, deren Figur betont, nicht kaschiert werden mußte. Andererseits geben gerade die weiten und langen Gewänder ihrer Figur etwas Majestätisches.

Doch es bleibt nicht bei diesen zwei Rollen der Leander innerhalb des

8 Schlüpmann, H.: a.a.O. S. 44.

9 Lowry, S.: a.a.O. S. 30.

10 Lueken, V.: a.a.O. S. 11.

11 Gerade was ihren Blick betrifft, brauchte Zarah Leander vermutlich weniger Schauspielkunst als vermutet, er war ganz prosaisch bedingt durch ihre starke Kurzsichtigkeit. Vgl. Zumkeller, C.: Zarah Leander. München (2) 1988, S. 72.

Blaufuchs. Neben der handlungsimmanent agierenden Ilona Paulus und der Filmdiva des Dritten Reiches "spielt" sie eine dritte Rolle: die einer durch den Star entworfenen Zuschauerrolle, welche die Plot-Interpretation des Zuschauers durch Mimik, Gestik und Kommentare lenkt.

Durch diese "interpretative Ebene", die über die eigentliche Handlung hinausweist, etabliert sich Ilona-Zarah als Zwitterwesen: Sie steht scheinbar zwischen Rolle, Star und Zuschauer.¹² Ilona-Zarah wird handlungsbezogen zum "Auge des Betrachters": sie lenkt die Betrachtungshaltung des Zuschauers, denn sie scheint - fast wie beim epischen Theater - noch eine Rolle außerhalb der "eigentlichen Rolle" zu spielen und damit den Illusionseffekt der Handlung abzumildern, was gerade dann sinnvoll erscheint, wenn über ihr Verhalten ein stereotypisches Geschlechterbild verändert werden soll.

Sie zeigt an manchen Stellen beispielsweise einen kritischen Umgang mit Rollentraditionen, das auch über die filmsprachliche Ebene gestützt wird (vgl. Mikroanalyse zu den Sequenzen 5, 6, 16, 21, 22). Sie spielt mit ihnen, um sie als überholt zu entlarven - nicht nur innerhalb der fiktionalen Filmwelt, sondern auch in der Alltagsgegenwart der Rezipientinnen und Rezipienten. Ihre Rolle als scheinbar den Zuschauer verkörpernde Bewertungsautorität besitzt eine quasi-didaktische Funktion für die Wahrnehmung der Wirklichkeit.

In der Rolle als "Bewertungsautorität" repräsentiert Zarah Leander einen anderen Frauentyp als den, der sich in der Handlung als Ilona Paulus vordergründig vom "echten Mann" umwerben, erobern und in eine angemessene Zukunft in die Lüfte erheben läßt. Die Diskrepanz zwischen den Betrachtungsebenen führte aber bei einem Großteil der Zuschauer vermutlich zu einer Verunsicherung, da die dritte Betrachtungsebene die rein handlungsimmanente vielfach ironisiert. Diese Ironie schien unangemessen, war doch das Geschlechter-Rollenbild des vordergründigen Plots das, was das Publikum als ein eigenes noch am ehesten wiedererkennen konnte. Die Rolle einer femme fatale brachte ohnedies Schwierigkeiten für eine breite Identifikation unter den weiblichen Zuschauern mit sich - das einer ironisierenden, intellektualisierten femme fatale fiel aus dem akzeptierten Verhaltensrepertoire einer normalen Frau vollends heraus.¹³

12 Friedemann Beyer (Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, München 1991) weist in seinem Zarah-Leander Kapitel auf die untypische Seite des "Blaufuchs" hin, jedoch meint er, Zarah ironisiere die sonst von ihr gewohnten Posen (S. 169). U. E. ironisiert sie nicht ihre eigenen Posen, sondern sie ironisiert die Posen ihrer männlichen Handlungspartner, die - wie auch Beyer bemerkt - ihr nicht mal annähernd das Wasser reichen können.

13 Dies zeigte sich auch in der von uns durchgeführten Befragung: Identifikationsfigur war eher die biedere Lisi ungeachtet der Tatsache, daß ihr Rollenverhalten im Vergleich mit dem der Ilona Paulus auf der Handlungsebene nicht als positive Zuschauerrolle entworfen war.

Unseres Erachtens ist es nun gerade diese Widersprüchlichkeit des vordergründigen Plots und der interpretierenden, stark an die Betrachtungsebene der Diva gebundenen, dennoch eigenständigen Rollenfunktion Zarah Leanders, welche die relative Ablehnung des *Blaufuchs* begründet. Gerade sie macht andererseits diesen Film heute wieder interessant, wo andere Geschlechtsrollenbilder etabliert sind und die intellektuelle, ironisierende Frau durchaus positiv sanktioniert wird - zumindest unter den Frauen selbst.

Rolleninszenierung und Dingsymbolik

Betrachtet man die Kleidung und die Accessoires von Ilona Paulus im *Blaufuchs*, so fällt auf, daß über sie die verschiedenen Rollen der Figur innerhalb des Plots ausgestaltet werden. Ihre Kleidung hat Symbolfunktion - nicht nur für den Zuschauer, sondern auch für die Handlungsakteure, die dies immer wieder innerhalb der Handlungsentwicklung thematisieren.

Ilona Paulus verkörpert im *Blaufuchs* zum einen die frustrierte, von ihrem Mann nur "entsexualisiert" als Hausfrau wahrgenommene Wissenschaftlergattin. Zu dieser Rolle gehört der Kirschkorb, ihr biederes, uniformartig geschnittenes Kleid (vgl. Sequenz 7) bei der Ankunft im Engelsweg und - gewissermaßen "negativ" - ihr Verzicht auf Lippenstift bei der Fahrt zum Golfplatz (vgl. Sequenz 11).

Andererseits ist sie die Verführende, die auch Männerphantasien herausfordert und Männer bewußt irritiert. Die Sonnenbrille (vgl. Sequenz 3), der Lippenstift (s.o.) an Tibors Taschentuch, die Ankündigung eines zweiteiligen roten Badeanzuges zum Treffen mit Trill im Gellert-Bad (vgl. Sequenz 16) und nicht zuletzt die Schuhe aus Schlangenleder (vgl. Sequenz 18) stellen Dingsymbole zur Ausgestaltung dieser Rolle der Ilona Paulus dar.

Ihre übrige Kleidung unterstreicht ihre Selbständigkeit und Autorität. Das Überlegene ihres Typs im Vergleich zur anderen weiblichen Protagonistin wird symbolisch vermittelt. Als Dingsymbol gehört vor allem der Handschuh zu dieser Rolle (vgl. Sequenz 2 u. 12).

Auffällig oft wird "Kleidung" innerhalb der Handlung von den Protagonisten thematisiert: Lisi ist Schneiderin, schlägt Ilona ein Modellkleid vor, das ursprünglich einer Königin zugeordnet war, Tibor stört die Sonnenbrille, Stefan prüft das Décolleté Lisis und bemerkte eine Frau mit Schuhen aus Schlangenleder in der Türkenstraße. Er besteht auf dem Abwischen des Lippenstiftes und er vergißt das Geschenk zum Hochzeitstag: den *Blaufuchs*.

Im Dingsymbol *Blaufuchs*, das dem Film den Titel gab, werden die drei

charakterlichen Merkmale der Ilona Paulus verknüpft: zunächst scheint er Liebespfand zu sein, Ausdruck des Standes ihres Gatten, also nichts weiter als ein Accessoire zur Ausgestaltung ihrer Rolle als gutsituierte Wissenschaftlergattin. Dann jedoch wird er vom Geschenk zum Alibi: Den Besuch beim Kürschner schiebt Ilona vor - tatsächlich hat sie Stimmprobe bei Trill. Diese Aussage schürt die Eifersucht Tibors. Hier ist Ilona wieder diejenige, die Männerphantasien bewußt reizt. Letztlich aber ist der Blaufuchs Ausdruck ihres Selbstbewußtseins. Er wird zum Arbeitsziel: Ilona will ihn sich selbst verdienen und befreit sich in der Konsequenz dadurch aus ihrer langweiligen Ehe. Aus der "Empfangenden" wird die "Erwerbende", Ilona Paulus entwickelt sich in ihrer Rolle aus der Passiven zur Aktiven.

Wie bereits für den 1943 produzierten Film *Die Frau meiner Träume* herausgestellt¹⁴, ist der Umgang mit Kleidung "als Instrument aktiver Selbstinszenierung der Frau (...) mit einer gewissen Stärke und Unabhängigkeit der Protagonistin" verbunden, jedoch ebenfalls wesentlicher Bestandteil der Propagierung eines neuen Frauenbildes. An Zahl und Variantenreichtum sind die Kostüme Ilonas die aufwendigsten im *Blaufuchs*. Natürlich ist dies zunächst "typisch weiblich" und dient außerdem dazu, einen bestimmten Status - der durch den Beruf und das Vermögen des Mannes bedingt ist - zu dokumentieren. Allerdings dient die Kleidung hier eben nicht nur dazu, männliche Hierarchien symbolisch abzubilden.¹⁵ Die Kleidung Ilonas ist deutlich mondäner als die der Professorengattinnen auf dem Golfplatz. Mit ihrem neuen Blaufuchs vertritt sie nur sich selbst, paßt sich mit ihm in keiner Weise dem Milieu des Trocaderos an, ebensowenig wie sie sich entsprechend der lüsternen Phantasie Trills im Freibad gekleidet hat. Statt des zweiteiligen roten Badeanzugs erschien sie dort im langen Badekleid. Die Frau geht selbstbewußt und variabel mit der Kleidung um, die Kleidung ist wiederum Ausdruck ihres Selbstbewußtseins. Sie läßt sich nicht durch Kleidungskonventionen auf ein Verhalten festlegen: genauso diametral gegensätzlich wie im *Blaufuchs* ihre Garderobe und Dingsymbolik wirken, schwankt der Typ Ilona Paulus zwischen den weiblichen Stereotypen der "Eva" und "Maria".

Was Schein ist, ihre Kleidung oder ihr Verhalten, das bestimmt Ilona. Durchgängig ist jedoch, daß gerade durch diese Diskrepanz zwischen Schein und Sein der Figur der Ilona vom Publikum besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Das, was sich für das Publikum nicht auflösen läßt, das, was als Widerspruch erfahren wird, hat dennoch in einem Bereich zwischen

14 Vgl. Ellwanger, Warth, a.a.O. S. 58; hier ist Zarah Leander nicht beteiligt.

15 Vgl. ebd., S. 64.

Handlung und Realität seine gezielt kalkulierte politische Funktion: Es ermöglicht fiktiv die Projektion eigener Rollenträume, verschafft Ersatzbefriedigung. Im Film werden somit Wunscherfüllungsphantasien ausgelebt ("Gegenweltthese"), gleichzeitig aber auch Verhaltensleitlinien für die Wirklichkeit gegeben. So scheint die Loslösung von traditionellen weiblichen Stereotypen gerade vor dem Hintergrund einer nicht mehr christlichen Staatsmoral intendiert: "Eva" und "Maria" zählen nicht mehr, es zählt, was den Erfordernissen der Zeit entspricht. Im konkreten Beispiel "Blaufuchs" meint das einen Frauentyp, der sein Leben an den Maßstäben und I(i)dealen (Männern) der Gegenwart orientiert und bereit ist, entsprechend souverän dem Althergebrachten eine Absage zu erteilen.

Erotik

Es kann in diesem Rahmen kein grundsätzlicher Beitrag zum 'erotischen Diskurs' geleistet werden, wie er kategorial von Klaus Kanzog eröffnet wurde.¹⁶ Wir verstehen mit Kanzog 'Erotik' nicht als von der Sexualität abgehobene, höherrangige Kategorie der "Gesamtheit der Erscheinungsformen der den körperlichen und den geistig-seelischen Bereich umfassenden Liebe" (so eine Lexikon-Definition bei Brockhaus-Wahrig), sondern als ein "kulturell manifestes und immer wieder aktualisiertes 'Gerichtetsein' des Interesses an sexuellen Handlungen."

Cinzia Romani behauptet, das deutsche Kino der Hitlerzeit sei prude gewesen, habe gerade in der Vorkriegszeit nur "Ersatz" inszeniert, die wirkliche Erotik gemieden.¹⁷ Erst nach Stalingrad sei ein "Ausbrechen aus der Gewohnheit" gestattet gewesen. Solange sei Erotik eingefroren gewesen, was einen Verlust an filmischer Vitalität bedeutet habe.¹⁸ Alles wirklich Sündige habe gefehlt, habe nur nach "treudeutschem Ersatz" ausgesehen.¹⁹

Ein Zeitgenosse urteilt anders: Es sei falsch, die Erotik im Dritten Reich nur als Bauernerotik zu bezeichnen und sie einzig auf das Blut-und-Scholle-Schlagwort zu beziehen. Der erotische Scherz habe in vielen Filmen unwidersprochen sehr weit gehen können.²⁰ Auch Rabenalt sieht eine Änderung be-

16 Kanzog, Klaus (Hrsg.): Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente. (= diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie 3), München 1989, S. 12

17 Romani, C.: Die Filmdivas des Dritten Reiches, München 1982, S. 24.

18 ebd., S.27.

19 ebd., S.26.

20 Rabenalt, A.M.: Film im Zwielficht, Hildesheim New York 1978, S. 27.

dingt durch den Kriegsbeginn. Seiner Ansicht nach wurde nun die Moral strenger, da man den Ehebruch - der vormals seiner Ansicht nach durchaus inszeniert wurde - plötzlich als "wehrkraftzersetzendes Moment"²¹ fürchten mußte. Selbst der ungerechtfertigte Verdacht der weiblichen Untreue sei unerwünscht gewesen.

Der *Blaufuchs* scheint auch in dieser Frage ein Film zu sein, der sich einer Einordnung widersetzt. Natürlich kann heute niemand mehr verstehen, warum dieser Film erst die Volljährigkeit von seinem Publikum verlangte, um gesehen werden zu können. Hier liegt die Prüderie deutlicher als im Film selbst in der Interpretation des Films. Der Film scheint nicht den Anspruch zu haben, ein wirklich erotischer Streifen zu sein, aber es ergeben sich im Verlauf der Handlung über die Figur der Zarah-Diva immer wieder Szenen oder Sequenzen, die erotische Spannung enthalten.²²

Dabei ist es keinesfalls so, als seien Bilder von Frauen auf der Leinwand in diesem Film immer sexualisiert, unabhängig von ihren tatsächlichen Aktionen im Handlungsverlauf.²³ Man muß dabei nicht erst an die meist biedere Lisi denken, sondern findet unerotische Auftritte auch von Zarah-Ilona selbst: Als sie mit Kirschkorb das Labor ihres Gatten betritt, wirkt sie ausgesprochen hausbacken.

Meist jedoch scheint gerade Ilona-Zarah ihren Körper ganz bewußt erotisch einzusetzen, ihn für bestimmte Ziele zu gebrauchen. Sie wird zur *femme fatale*, die ihr Geschlecht ausspielt.

In der Rolle der *femme fatale* hat eine Frau - so Michèle Montrelay²⁴ - die Möglichkeit, sich Worten und Geschlechtsrollengesetzen zu entziehen. Sie untergräbt ein Gesetz oder ein Wort, das auf der herrschenden männlichen Struktur des Blicks beruht und bewirkt damit eine Verunsicherung der weiblichen Ikonographie. Das männliche Blicksystem gerät durcheinander.²⁵ Dies nun geschieht im *Blaufuchs*. Die Position der Männer bleibt nicht auf allen Betrachtungsebenen die dominante. Als *femme fatale* entzieht Ilona-Zarah sich selbst und auch ihre männlichen Handlungspartner den stereotypen Betrachtungshaltungen: Weder sie selbst fügt sich innerhalb der Handlung der stereo-

21 ebd., S.29.

22 Vielleicht trifft die von Kanzog (a.a.O. S. 32) zitierte Formel Susan Sontags zu, wonach im national-sozialistischen Film das Erotische immer "nur als Versuchung gegenwärtig" sei.

23 Kaplan, E.A.: Ist der Blick männlich? in: *Frauen und Film*, H. 36, Frankfurt am Main 1984, S. 46.

24 Motrelay, M.: Inquiry into Femininity, in: *m/f*, no. 1 (1978), S. 91-92, zitiert nach: Doane, M.A.: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, in: *Frauen und Film*, H. 38, Frankfurt am Main 1985, S.4-19.

25 Doane, a.a.O. S. 12.

typen Betrachtungshaltung ihrer männlichen Mitakteure, noch ermöglicht sie dem Publikum die Befriedigung von geschlechtsrollenstereotyper Erwartungshaltung.

Diese - häufig ironisch auftretende - Selbständigkeit und Dominanz scheint in der Tat beim Publikum - und durchaus auch beim weiblichen - eine Verunsicherung bei gleichzeitiger Faszination zu verursachen. Zarah Leander wurde als erotischer Star wahrgenommen, der jedoch eher angstausslösend als besitzergreifend oder identifikatorisch wirkte. Eine femme fatale ließ sich innerhalb eines Plots nur unzureichend in die Rollen der Ehefrau und Mutter, die das Frauenbild der NS-Zeit beherrschten, dirigieren. Und eben deshalb darf in ihrer Rolle die Erotik ausgespielt werden, die für die Rollen der Ehefrau und Mutter tabu war. (Auf die erotische Dingsymbolik ist schon hingewiesen worden.)

Zarah Leander läßt sich als Typ nicht vergleichen mit Marika Röck, Kristina Söderbaum, Marianne Hoppe, Julia Köster und den meisten anderen weiblichen Filmstars des Dritten Reiches. Ihre Dominanz gegenüber den männlichen Handlungspartnern bleibt durchgängig. Sie begehrt den Mann selbstbewußt und aktiv - und nicht in erster Linie in seiner Rolle als Ehemann oder Familienvater.²⁶ Zarah-Ilona ignoriert das Selbstverständnis der männlichen Filmrolle. Sie bestimmt, in welcher Weise ein Mann, der sie interessiert, auch vom Publikum betrachtet wird. So ist Willy Birgel tatsächlich in der Rolle des Tibor Vary der sportliche, aufrichtige und loyale Mann, der letztlich nur in geordneten Verhältnissen seine Liebe zu Ilona ausleben möchte, doch ihr ist eine moralische Zurückhaltung, nachdem sie vom Scheitern ihrer Ehe überzeugt ist, fremd. Also nimmt auch das Publikum Tibor als den Charmeur wahr, den Mann, der erotische Ausstrahlung besitzt. An eine vermeintliche Zukunft als Ehemann oder gar Familienvater denkt dabei noch niemand. Nicht durch sein eigenes Verhalten, sondern vielmehr durch die dem Publikum erkennbare Resonanz dieses Verhaltens bei Ilona wird Tibor als erotischer Mann inszeniert.

Der *Blaufuchs* ist kein Film, der sich dazu geeignet hätte, eine neue Moral zu etablieren. Der Typ der femme fatale ist dazu gänzlich ungeeignet. Die femmes fatales sind im Verständnis der Zeit "Sonderlinge", "Exoten" selbst in den Reihen ihrer Geschlechtsgenossinnen. Das Fatale an ihnen - ihr Selbstbewußtsein und ihre Handlungssouveränität auch im Bereich der Liebe - waren gesellschaftlich kaum mehrheitsfähig. Dennoch bot es dem Zuschauer eine

26 vs. Romani, S. 28, die den Beaux der NS-Unterhaltungsfilme jegliche Erotik abspricht. Alle männlichen Stars - und sie nennt auch Willy Birgel - entsprächen nur dem Typ des sportlichen, aufrichtigen und unsagbar loyalen Mannes, der nur als Ehemann und Familienvater begehrt sein will.

provozierende Perspektive, die ihn zwischen Faszination und Ablehnung hin- und herwarf und - zumindest für die Kinostunden - Entlastung bedeutete.²⁷

Die Erotik im *Blaufuchs* ist keine bloße Sexualität, sie ist keine Körperfaszination und keine flüchtige Frivolität. Wenn man dem Film eine erotische Dimension zuspricht, so liegt diese gerade in der unkonventionellen Betrachterperspektive, die über die dominante Figur von Ilona-Zarah aufgebaut wird. Die besondere Erotik dieses Filmes ist u.E. - so harmlos sie aus heutiger Sicht scheint - mit Grund dafür, daß der Film insgesamt kein durchschlagender Erfolg wurde. Sie fügt sich nicht ein in das allgemein vermittelte Geschlechtsrollenbild, sondern geht entschieden darüber hinaus. Selbständigkeit einer Frau war erwünscht - aber keine selbstbewußte Dominanz. Die Frau durfte stark sein - aber sie mußte es nicht unbedingt auch wissen. Genau dieses Bewußtsein jedoch besitzt Ilona Paulus und spielt es gegenüber Tibor Vary auch aus - was Zarah Leander, glaubt man dem Porträt, das sie von sich selbst entwirft, auch nur in diesem Punkt - nicht schwer gefallen sein dürfte, denn sie empfand ihn wohl im Film als Katastrophe. Jeder menschliche und männliche Charme sei ihm völlig fremd gewesen, ihr sei selten ein Mann begegnet, der etwas so Tötendes hatte wie Willy Birgel, schreibt sie in ihrer Biographie.²⁸

Zarah Leander war für die Rolle der Ilona Paulus u. E. keinesfalls eine Fehlbesetzung, wie Zumkeller aus der Retrospektive meint.²⁹

Der Mißerfolg des Film beruht nicht unbedingt auf mangelndem Geschick bei der Darstellerauswahl. Nur erlaubte die Rolle Zarah Leander zu große Souveränität. Es war weder dem Plot noch dem männlichen Helden Vary/Birgel gegeben, der Stärke der Frau Ilona-Zarah Schranken zu setzen - und die Absicht der Ufa, Zarah Leander als Star, wo immer es möglich war, auszubauen, leistete dem sehr souveränen und damit in diesem Fall auch geschlechtsrollenuntypischen Verhalten von Zarah-Ilona noch Vorschub.

27 Ulrike Sanders weist - im Zusammenhang einer Interpretation der frivolen Schlager der Leander - zu Recht darauf hin, daß diese Lieder, und damit das durch sie ausgelöste "Ausleben verbotener Gefühle", meistens im exotischen Rahmen präsentiert und somit gettoisiert wird. (vgl. Ulrike Sanders: a.a.O., S. 57).

28 Leander, Z.: Es war so wunderbar! Mein Leben, Hamburg 1973, zitiert nach: Zumkeller, C.: Zarah Leander. Ihre Filme - ihr Leben, München (2) 1988, S. 76.

29 Zumkeller, S. 104.

3. Zeitgenössische Rezeption

PR-Arbeit der UFA

Die Pressearbeit der Ufa im Vorfeld des Filmbeginns ist scheinbar unpolitisch. Die PR-Arbeit verläuft immer nach demselben Konzept: geliefert werden "Schlagworte", als werbewirksam vermutete Einzeiler, bei denen auf unterschiedliche Aspekte des Films verwiesen wird. Inhalt, Form, Regisseur, Stars und die vermutete Publikumswirkung werden darin aufgegriffen. Ausführlicher, aber nach dem gleichen Muster gestaltet sind verschiedene vorformulierte Trailertexte für die lokale Kino-Zeitung oder Tagespresse. Vorschläge zur direkten Kinowerbung des Films werden ebenfalls mitgeliefert.

Zu diesem Zweck werden auch Bildvorschläge/Poster gemacht. Hier betreibt die Ufa einen aufwendigen Star-Kult. Gerade Zarah Leander wird zur Diva hochstilisiert. Damit scheint versucht zu werden, der Aura einer Marlene Dietrich oder der "göttlichen" Garbo nachzueifern. Zarah Leander rückte diesem Frauentyp näher, den - obwohl rollentypisch gar nicht im Sinne der NS-Linie - die Ufa als Zugpferd nicht entbehren konnte. Portrait-Aufnahmen, zum Teil ungewöhnlich lasziv mit entblößter Schulter und weitem Decolleté, zeigen die Diva meist mit elegischem Blick im Plakat.

Wenn die Ufa-Werbung der NS-Jahre politische Tendenz zeigt, so geschieht dies sehr indirekt: deutlich wird sie beispielsweise in Hinweisen auf den Filmregisseur Victor Tourjanski. Der Passus der Ufa-Werbung zum *Blau-fuchs*, der scheinbar den Regisseur in den Mittelpunkt stellt - überschrieben: "Der Regisseur läßt nicht locker" - bringt tatsächlich, neben der eingedeutschten Formulierung des "Spielleiters", keine Information über Tourjanski. Stattdessen werden pseudo-atmosphärische Momentaufnahmen aus den Dreharbeiten präsentiert, häufig im Dialog aufgeführt, ergänzt durch inhaltslosen Klatsch im Stil der Boulevard-Blätter ("Er liebt 'Aal mit Klößchen"). Ansonsten verliert sich die Aussage des Abschnitts im Inhaltlichen des Films und stellt die Stars vor - über den Regisseur wird nichts berichtet. Sei Kurzportrait in "Jeder kennt sie, jeder liebt sie" läßt ahnen, warum: Obwohl an erster Stelle vorgestellt, hat Tourjanski keine besonders "germanische" Vergangenheit: Er ist geborener Russe. Es wird versucht, seine Abstammung (aus einer alten Künstlerfamilie) und seine internationale Ausbildung (Hollywood und Paris), sowie seinen "vaterländischen Sinn", - wenn auch für den falschen "Boden" - seine Biographie zum einen zu exotisieren, zum anderen in ein

"vaterländisches" Klischee zu pressen.

Über die Lexik erfolgen versteckt bestimmte Anspielungen. Politisch wichtige Worte und Begriffsfelder werden übernommen (Vaterland, Ewigkeit, Kampf, Volk, Blut). Andererseits werden auch moralisierende, emotionale Dimensionen angeboten, die die Politik vielleicht nur unzureichend erreichen konnte. So wird die Seele betont, die Menschlichkeit und Liebe, und damit genau den Sehnsüchten der Kinobesucher entsprochen, die im Film den "grauen Alltag" vergessen wollten. Politisch werden diese Gefühlsreferenzen dann, wenn sie als "Wahrheit und Wirklichkeit" als "Leben von heute" verkauft werden. Der Zuschauer soll nicht mehr nur allein Betrachter einer fiktiven heilen Welt aus Zelluloid sein, er soll sich selbst als einen Teil dieser heilen Welt verstehen lernen.

Um in dieser heilen Welt seinen Platz zu finden, sind "Kurskorrekturen" des eigenen Weges ab und zu erforderlich. Der Film versteht sich damit auch als Erziehungsmedium, erhebt didaktischen Anspruch. Verhaltensmuster für Männer und Frauen werden im Rahmen der Filmvorankündigung präsentiert. So wird im "Blaufuchs" versucht, sowohl die Ehe als Institution zu festigen als auch ihre Unauflöslichkeit in Frage zu stellen. Dabei scheut die Ufa nicht davor zurück, ganz manifeste Rollenstereotype zu propagieren: "Für die Frau gilt es, ihre Ansprüche an Umhertgehen, Aufmerksamkeiten und Ausschließlichkeit den charakterlichen und beruflichen Eigenheiten ihres Mannes anzupassen, für den Mann: sich einzufühlen in Wesensart und Interessenkreis einer Frau". Gerade weil genau dieser Anspruch filmisch im "Blaufuchs" in keiner der drei Partnerschaften ernsthaft umgesetzt wird, muß die Bemerkung als ideologische eingestuft werden. Genauso stellt sich das entsprechende Geschlechterrollenverständnis dieser Zeit dar: Es bereitet die Frau auf mögliche Entbehrungen vor, ihr Mann ist derjenige, an dessen Rolle eine Frau sich auszurichten hat. Nur für sie wird eine direkte Verhaltenskonsequenz gefordert: Sie soll sich *anpassen*, der Mann soll sich lediglich *einfühlen*.

Pressekritiken zum "Blaufuchs"

So eindeutig wie die Ufa-PR-Arbeit als Teil des umfassenden Propagandakonzepts eingestuft werden muß, kann das bei der Einschätzung der Pressekritik nicht geschehen. Zwar war die Presse gleichgeschaltet und unterlag einer strengen Zensur, in der Filmkritik zeigt sich jedoch ein gewisser Spielraum für Kritik, den einige Kritiker auch (zum Teil listig) nutzten. Daher können die Kritiken (wenn auch eingeschränkt) als Dokumente bewertet werden, die zu-

mindest einige Einblicke in die Rezeption des Films bei Kritikern erlauben.

Wir müssen uns hier mit einigen Hinweisen begnügen. Insgesamt überraschend ist das Vorkommen negativer Kritik überhaupt. Neben Pressekritiken, welche die Ufa-PR-Texte lediglich redaktionell bearbeiten, finden sich auch einige wenige Kritiken, die vor allem den Stoff, die Wahl der literarischen Vorlage von Herczeg kritisieren: "Eine belanglose Handlung inmitten eines abgeklapperten Milieus" heißt es etwa in *Der Deutsche Film*³⁰.

Es gibt auch Kritiken, deren Kritik eher implizit mit leichter Ironie zwischen den Zeilen zu lesen ist: So schreibt etwa ein Hans Spielhofen eine Kritik zum Blaufuchs, die unter der doppeldeutigen Auftaktwendung "Gefährlich unbefriedigt" eine subtile Ironisierung der Figur des "draufgängerischen Fliegers" und seiner Rolle im Film vornimmt. Auch die Rolle Zarah - Ilonas wird durch systemkonforme Hyperbolik ("Diese wertvollste aller Frauen") im Kontext salopp-abschätziger Handlungsparaphrase verdeckt ironisiert. Der überwiegende Teil der Kritiken jedoch schwört das Publikum auf eine Sehweise ein, die auf Starkult (Zarah Leander als "Naturgeschenk") und Genreerwartung ("Bezaubernde Komödie") ausgerichtet ist. Häufig - wie etwa im *Steglitzer Anzeiger*³¹ - wird ein hochgespannter Ton angeschlagen, der die Rollen der Protagonisten jeglicher Kritik von vornherein entrückt (Zarah Leander als "aufrecht-nordische Gestalt", die "stolz-königlich schreitet", deren Augen "sieghaft leuchten, wenn das Glück über sie kommt").

Auch die drei männlichen Protagonisten werden aus bewertender Diskussion ausgeklammert: "Alle drei sympathisch und irgendwie liebenswert".

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Im wesentlichen funktioniert das Zusammenspiel von PR-Vorarbeit und Presse-Nachkritik als weitgehend geschlossenes System. Von hier aus finden sich für die durchschnittlichen Zuschauer im Dritten Reich keine Impulse und keine Kategorien zu kritischer Beurteilung des Unterhaltungsfilms. Im Gegenteil: Es wird viel dafür getan, potentiell gefährlichen Themen, Motiven und Rollen durch Überhöhung und Genrezuordnungen jede Brisanz zu nehmen und die einzuhaltende Zuschauerrolle schon in Vor- und Nachkritik vorwegzunehmen und in die Köpfe einzuschleusen. Durch ständige Wiederholungen ist das nach unserer Ansicht bei den Befragten so gut gelungen, daß es noch heute fort wirkt - sowohl in der Retrospektive auf die Rezeption damals als auch in der aktuellen Rezeption des alten Films heute.

30 Nr. 8, 1939, S. 228

31 13.01.1939

Der Blaufuchs

1938. Regie: Viktor Tourjansky; Buch: K.G. Külb, nach dem Bühnenstück von F. Herczeg; Kamera: Franz Weihmayr; Musik: Lothar Brühne; Produktion: Ufa

DarstellerInnen: Zarah Leander, Willy Birgel, Paul Hörbiger, Jane Tilden, Karl Schönböck u.v.a.

101 min., schwarz-weiß