

Stephen Lowry

Der Ort meiner Träume?

Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms

Die Filme der Ufa zwischen 1933 und 1945: Nazi-Propaganda oder harmlose Unterhaltung? Manipulative Machwerke oder die "goldene Zeit des deutschen Films"? Lange hat sich die Diskussion in solchen Dichotomien bewegt, erst in letzter Zeit hat sie sich erweitert, um eine differenziertere Sicht auf die Filme im Nationalsozialismus zu gewinnen. Der historische Kontext der Filme führt dazu, daß man sie immer im Zusammenhang mit der Nazi-Politik betrachtet. Einerseits ist eine solche historische Einordnung unerläßlich, will man vermeiden, daß die Filme und ihre Rolle und Funktion im Nationalsozialismus verharmlosend und apologetisch als "unpolitische Unterhaltung" gehandelt werden. Andererseits können aber leicht Verkürzungen entstehen, wenn man die Filme ausschließlich nach politischen Inhalten absucht. Denn ein Begriff des Nazi-Films greift immer zu kurz: Er reduziert Ideologie auf inhaltliche Merkmale, er klammert die Teilhabe der Filme an längerfristigen ideologischen Strömungen aus – insbesondere der Modernisierungstendenzen in Deutschland (vgl. die Beiträge von Elsaesser und Kreimeier in diesem Heft) –, und er ignoriert die Dialektik von Ideologie und Utopie in jeder Form von Populärkultur.

Um einiges gleich vorwegzunehmen: die meisten Ufa-Filme waren *keine* Propagandafilme im engeren Sinne. Mit "Propaganda" meine ich hier die direkte Verbreitung bestimmter Ideen und Glaubenssätze, während "Ideologie" als umfassender Begriff *alle* kulturellen Prozesse bezeichnet, die zur Bestimmung der gesellschaftlichen Identität der Individuen beitragen. Es war bekanntlich eher die Ausnahme, daß Filme direkt zur Verbreitung der NS-Weltanschauung eingesetzt wurden. Nur etwa 14% der Spielfilme werden als manifest politisch eingeschätzt (Albrecht 1969, 110). Allerdings waren die anderen Filme nicht nur unschuldige Unterhaltung, wie die Gegenposition lautet (Wendtland 1986; Rabenalt 1978). Vielmehr müssen sie – wie alle Filme – in einem breiten Rahmen ideologischer Diskurse sowie im Kontext moderner und antimoderner Strömungen in der deutschen Kultur und Gesellschaft gesehen werden.

Weder der Nationalsozialismus als Gesellschaftssystem noch die "gleichgeschaltete" Filmindustrie waren tatsächlich so homogen, wie man sie sich oft vorgestellt hat. Auch die Lebenswelt der Zuschauer, die die Filmrezeption mit konstituierte, war weitaus differenzierter und widersprüchlicher, als es die Vorstellung eines totalitären Staates suggeriert. Die offizielle "Weltanschauung" der Nazis war stets nur ein Teil der Realität; mindestens so wichtig war die Orientierung am Konsum, die Illusion einer politikfreien Privatsphäre und die Weiterentwicklung der modernen Massenkultur (Peukert 1982; Broszat 1983; Schäfer 1982). So spricht Hans Dieter Schäfer gar von einem "gespaltenen Bewußtsein", das er als charakteristisch für die Deutschen im Nationalsozialismus ansieht. Dieser Kontext war natürlich auch mitbestimmend für die Filme, die in ihrer Konzipierung auf das Publikum und seine Wünsche ausgerichtet werden mußten, da in den Kinos die Filme – auch die Propagandafilme – dem marktwirtschaftlichen Prinzip der Konkurrenz unterworfen waren.

Wie sahen die Filme des sogenannten Dritten Reichs aus? Etwa 1100 deutsche Filme wurden in dieser Zeit produziert. Melodramen, historische Filme, Komödien und musikalische Filme gehörten zu den populärsten Genres. Besonders wichtig für die Popularität eines Films war seine Besetzung mit Stars wie Zarah Leander, Marika Rökk, Hans Albers, Kristina Söderbaum oder Heinrich George. Handlung und Dramaturgie spielten natürlich eine wichtige Rolle (vgl. Hippler 1943). Die Frage, ob ein Film einen politischen Inhalt hatte, war für das damalige Publikum dagegen offensichtlich weitaus weniger wichtig. Wenn man die Listen der erfolgreichsten Filme durchgeht, findet man Propaganda und "reine" Unterhaltung nebeneinander, wobei die Unterhaltungsfilme überwiegen. Bei den politischen Filmen waren diejenigen am erfolgreichsten, die auch Unterhaltung boten.

Als Massenmedium genoß der Film in der NS-Zeit eine hervorragende Stellung. Die Besucherzahlen stiegen kontinuierlich nach 1933 und erreichten Spitzenergebnisse in den Jahren 1943 und 1944. Auch die Einspielergebnisse einzelner Filme erreichten enorme Höhen. Die Filme scheinen also den Vorlieben des Massenpublikums entsprochen zu haben. Das Kino der NS-Zeit war eine sehr erfolgreiche Form der Massenunterhaltung, die dem Publikum offenbar das gab, was es wollte.

Allerdings kann man auch sicher sein, daß die Filme den Wünschen der Nazis entsprachen. Politische und wirtschaftliche Kontrollmechanismen wurden sehr früh eingeführt. Bereits 1933 sprachen die Nazis etwa 5000 Berufsverbote aus. Weitreichende Zensur- und Eingriffsmöglichkeiten garantierten, daß keine Filme gezeigt wurden, die dem Propagandaministerium nicht genehm waren. Mit der indirekten Verstaatlichung der Filmindustrie, die 1937 einsetzte, hatte das Regime faktisch Kontrolle über alle Aspekte der Filmbranche.

Goebbels hat in seinen programmatischen Äußerungen zur Filmpolitik über ein enges Verständnis von "Propaganda" weit hinausgewiesen. Direkte Propaganda hielt er für wenig effektiv. Goebbels' Filmpolitik zielte gerade auf eine subtile Einbindung der ideologischen Wirkung in die Unterhaltung. In einer Rede vor Vertretern der Filmindustrie erklärte er seine Ziele wie folgt:

Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Aufraffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt. Diese Probleme werden das Gefühlsleben der Deutschen und anderer Völker um so wirksamer durchdringen, je unauffälliger sie behandelt werden. [...] In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam (zit. nach Albrecht 1969, 456).

So habe die Kunst laut Goebbels eine "Erziehungsaufgabe", die sie am besten erfülle, wie er sagte, "ohne daß das Objekt der Erziehung überhaupt merkt, daß es erzogen wird". Am erfolgreichsten sei daher eine "unsichtbare" Propaganda. Nach meiner Definition wäre das eigentlich keine Propaganda, sondern die Forcierung der indirekten *ideologischen* Funktion der Filme. Die Unterhaltungsfilme konnten eine "erzieherische" Wirkung im Sinne der Nazis ausüben, indem sie an die Gefühle der Zuschauer appellierten. Goebbels definierte die Kunst als "Gestalter des Gefühls"; sie gehe vom Gefühl und nicht vom Verstand aus. Die Unterhaltung vermittele Haltungen wie Pflichtbewußtsein, Durchhaltewillen, Patriotismus und Opferbereitschaft, die nicht speziell nazistisch oder politisch waren. Solche Werte waren aber für den Erhalt des Systems wichtig. So hatten die meisten Spielfilme, im Gegensatz zu den Dokumentarfilmen, der Wochenschau und den relativ wenigen Propagandafilmen, nicht die Funktion, das Publikum zum Nationalsozialismus zu bekehren, sondern bereits bestehende, scheinbar unpolitische Werte und Haltungen zu bestätigen (Fledelius 1980). Solche Bestätigung ist unauffällig und schwierig zu lokalisieren, denn sie gehört mehr oder minder stark zur normalen Unterhaltung dazu und ist kein Spezifikum der NS-Zeit. Im folgenden werde ich versuchen, die Funktion der ideologischen Bestätigung im Unterhaltungsfilm näher zu bestimmen.

In einem erweiterten Sinne bezeichnet der Begriff "Ideologie" die Prozesse, wodurch eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe sich über sich verständigt, ihre Werte und Normen, möglichen Rollen, kollektive Identität, letztlich die gemeinsame Definition der Realität überhaupt. Die kulturelle Aushandlung

solcher Bereiche gehört zur kommunikativen Funktion der Kultur, speziell der Massenkultur. Die ideologische Konstruktion der Realität muß ständig an die dynamische Entwicklung der Gesellschaft angepaßt werden und, da die Gesellschaft nicht homogen und harmonisch ist, muß sie ständig versuchen, abweichende Vorstellungen zu integrieren. Mit Gramsci zu sprechen: Sie muß ständig um ihre Hegemonie kämpfen. Die diskursive Verhandlung von Werten und Identität ist insbesondere in Bereichen notwendig, wo solche Strukturen sich verändern, wo sie in Frage gestellt werden, wo es unterschiedliche Interessen gibt. In der modernen Gesellschaft häufen sich solche oft krisenhaften Veränderungen der kollektiven Identität; der Nationalsozialismus war nicht zuletzt eine Reaktion auf die soziale Verunsicherung, die aus Modernisierung resultierte. Nicht nur die Politik, sondern auch die Kultur, und gerade die Massenkultur, ist Schauplatz der Auseinandersetzung über Identität, Werte und Ziele der Gesellschaft.

Wichtig ist nicht nur, welche Ideen Filme vermitteln, sondern wie sie gesellschaftliche Widersprüche verarbeiten. Eine Erzählung ist – bewußt oder sehr oft unbewußt – eine Art, sich mit offenen Problemen auseinanderzusetzen. Die Erzählung spielt eine Situation durch, nimmt dazu eine Haltung ein und bietet auf irgendeine Art eine Lösung für die aufgeworfenen Probleme. Die ideologische Richtung der NS-Filme – ganz im Sinne von Goebbels' "unsichtbarer Propaganda" bestand daher oft darin, auf unscheinbare Weise auf die Gefühle, Verhaltensweisen und Selbstbilder der Menschen einzuwirken, um sie zur Konformität und Unterordnung zu erziehen. Ein solcher Effekt bezieht sich oft auf Geschlechterrollen und Vorstellungen der persönlichen Identität, die unpolitisch erscheinen, aber sehr wohl eine ideologische Funktion haben. Diese Art der Ideologie läßt sich nicht als Propaganda, "falsches Bewußtsein" oder eine einfache Manipulation der "falschen" Bedürfnisse des Publikums begreifen.

Meine These ist, daß Ideologie im Film nur dann funktionieren kann, wenn sie *wirkliche* Wünsche der Zuschauer aktiviert. Die ideologische Strategie im Film versucht, solche Impulse umzuarbeiten und auf konforme Ziele zu lenken (vgl. Lowry 1991). Dies kann jedoch nur effektiv sein, wenn der Film die Zuschauer zum Mitmachen motiviert. Der Film muß seine "Lehre" attraktiv gestalten. Das heißt, daß er an den Wünschen, Meinungen und Gefühlen der Zuschauer nicht vorbeigehen kann, wenn er Einfluß auf sie haben soll; er muß zumindest eine scheinbare Befriedigung bieten. Der ideologische Prozeß in einem Film kann z.B. darin bestehen, daß die Figuren und die Handlung Wünsche oder Probleme ansprechen, sie im Laufe der Erzählung so umformulieren, daß sie zur gegebenen Ideologie konform werden, und daß der Film den Zuschauern dabei das Gefühl vermittelt, mit diesem Ergebnis zufrieden zu sein.

In der Rezeption konstruieren Zuschauer ihre eigenen Bedeutungen aus dem "Rohmaterial" des Films. Der Film dient als Grundlage für einen Prozeß der Sinnkonstruktion, der sich vom kognitiven Nachvollziehen der Handlung bis zum Einordnen in komplexere Sinn- und Lebenszusammenhänge erstreckt. Der Film strukturiert diesen Prozeß vor und versucht, ihn in bestimmte Bahnen zu lenken. Welchen Gebrauch die Zuschauer von dem vieldeutigen Sinnangebot im Film machen, wird aber nicht vom Film allein bestimmt. Faktoren wie die aktive Rezeptionsarbeit der Zuschauer, intertextuelle Kontexte, die jeweilige historische Situation und psychische Mechanismen spielen dabei eine Rolle. Die prinzipiell richtige, vor allem in der Diskussion des "active audience" in den *Cultural Studies* getroffene Feststellung, daß Zuschauer ihre eigenen Bedeutungen aus medialen Texten entwickeln, heißt natürlich nicht, daß diese Bedeutungen völlig beliebig sind (vgl. Allor 1988; Fiske 1987; Müller 1993; Seaman 1992). Bedeutungen werden entwickelt innerhalb historisch und gesellschaftlich bestimmter diskursiver Formationen und in der Interaktion mit Texten, in die narrative und pragmatische Strategien eingebaut sind, die die Bedeutungskonstruktion nicht unerheblich beeinflussen. Im Fall historischer Filme ist die Lage zusätzlich kompliziert: Welche Wirkungen die NS-Filme auf das damalige Publikum tatsächlich hatten, läßt sich nicht mehr feststellen. Man kann nur von den Filmen ausgehen und versuchen zu analysieren, welche beabsichtigte und mögliche Wirkungen in ihnen angelegt waren.

Nehmen wir nun den Film *DIE FRAU MEINER TRÄUME* (Regie Georg Jacoby), einen sehr populären Revuefilm aus dem Jahre 1944, als Beispiel für den NS-Unterhaltungsfilm. Ein explizit politischer Inhalt ist in diesem Film, wie in den meisten Revuefilmen, nicht auszumachen. Er ist ein typischer Marika-Rökk-Film: Eine belanglose Handlung um eine Revuetänzerin, ihre Karriere und vor allem um ihre Liebe führt durch einige Verwicklungen zum Happy-End. Musik und Tanznummern geben Marika Rökk Gelegenheit, ihre Gesangkunst und ihren akrobatischen Tanzstil zu demonstrieren, und stellen den Produktionsaufwand glanzvoll aus. Alles scheint ein Produkt der "Traumfabrik" zu sein, ohne daß ein politischer Inhalt konnotiert wäre. Darin spiegelt sich die allgemeine – nach Stalingrad stark gesteigerte – Tendenz zur Flucht aus der Wirklichkeit. Dennoch kann man den Film auch im Goebbelschen Sinne als einen "Erziehungsfilm" sehen.

DIE FRAU MEINER TRÄUME ist durchaus repräsentativ für die Strategien der NS-Unterhaltungsfilme. Als Revuefilm gehört er zu einem der populärsten Genres der Zeit. Der Filmstoff, der Star und die Art von Musik und Tanzdarbietung sind typisch für dieses Genre, das in seiner spezifisch deutschen

Ausprägung weitgehend durch die Röck-Filme geprägt war. Ein bereits in mehreren solchen Filmen erprobtes Produktionsteam drehte hier einen Film, in dem sich die gängigen Muster des Genres wiederfinden.

Der Film war eine der kommerziell erfolgreichsten Produktionen der Kriegszeit. Mehrere Bedingungen kamen zusammen: Die große Beliebtheit von Marika Röck war dabei sicherlich ein gewichtiger Faktor für seine Popularität. Daß gerade DIE FRAU MEINER TRÄUME und der Eisrevuefilm DER WEISSE TRAUM (1943, Géza von Cziffra) zu Kassenschlagern wurden, lag vielleicht auch an



aus: *DIE FRAU MEINER TRÄUME.*
 Unterlagen und Materialübersicht für
 den Einsatz. Berlin: Werbedienst der
 Deutschen Filmvertriebs-Ges., o.J.

ihrer eskapistischen Tendenz, die sich in den Filmtiteln ebenso ausdrückte wie in Liedertexten wie "Schau nicht hin, schau nicht her, schau nur geradeaus, und was auch noch kommt, mach dir nichts daraus" oder "[...] Kauf dir einen bunten Luftballon, nimm ihn fest in deine Hand; stell Dir vor, er fliegt mit dir davon, in ein fremdes Märchenland". Nicht wenige Menschen suchten in den Kinos die Flucht vor der Realität des Krieges in die Illusion einer "anderen Wirklichkeit". In beiden Filmen waren die Tanzsequenzen überdurchschnittlich gut, was für die Publikumswirksamkeit wichtig gewesen sein mag. Für DIE

FRAU MEINER TRÄUME war wohl auch wesentlich, daß der Film (als siebter deutscher Spielfilm) in Farbe gedreht wurde. Auf jeden Fall kann man davon ausgehen, daß der Film den Wünschen des Publikums entsprach. So kann man ihn als – zumindest indirektes – Dokument der Mentalität und Gefühlslage der Bevölkerung in der NS-Zeit interpretieren.

Wie in den meisten Revuefilmen dreht sich die Handlung um einen Revuestar, gespielt von Marika Röck. Julia Köster, so heißt sie hier, will nach ihrem Erfolg in der Bühnenrevue "Die Frau ohne Herz" Urlaub machen. Um dem Theaterdirektor zu entkommen, der ihr sofort eine neue Revue aufschwätzen will, flüchtet sie, bekleidet nur mit Unterkleid und Pelzmantel, direkt vom Theater zum Bahnhof. Der Direktor verhindert aber, daß ihr Gepäck – mit ihrer Fahrkarte – mitkommt. Als der Zug wegen Bauarbeiten auf freier Strecke anhält, steigt sie aus. Mitten in den Bergen wird sie von zwei Ingenieuren aufgenommen, die die Bauarbeiten leiten. Ohne Gepäck, ohne Erklärung, wer sie ist, und mit solcher Kleidung ist sie für den einen – Peter Groll – eine suspekte Person, während der andere – Erwin Forster – ihren erotischen Reizen erliegt. Nach verschiedenen Verwicklungen und mit Hilfe einiger Koketterie schafft es Julia, als "anständiges Mädchen" das Herz von Peter zu gewinnen. Als dann jedoch der Theaterdirektor aufkreuzt und Julias wahre Identität bekannt wird, glaubt Peter, sie wollte nur mit seinen Gefühlen spielen, und es kommt zur Entzweiung. Sie geht zum Theater zurück, wo sie in der Revue "Die Frau meiner Träume" auftritt. Nach der Vorstellung kommt es doch noch zur gegenseitigen Liebeserklärung und zum Happy-End.

In verschiedenen Szenen finden sich eher unauffällige Bezüge zur damaligen Realität: In Julias Situation kann man Parallelen zur Lage der Flüchtlinge sehen; die Sprengungen, in die sie gerät, können an die Bedrohung durch den Bombenkrieg erinnern; Lebensmittelnappheit wird im Film immer wieder auf einen verharmlosenden Ausdruck gebracht (vgl. Ellwanger/Warth 1985, 67; Witte 1979b, 237f). Man kann den Film deshalb aber kaum als Propaganda bezeichnen. Unter der belanglosen Oberfläche finden sich jedoch einige Merkmale, die eine ideologische Richtung des Films andeuten. Es geht hier – wie in den meisten Revuefilmen – vor allem um das Durchexerzieren von verschiedenen Möglichkeiten der Frauenrolle. Vergleicht man die Revuesequenzen am Beginn und Ende des Films, wird die ikonographische (und musikalische) Repräsentation der Anfangs- und Endpunkte der Ausarbeitung des Frauenbilds im Film deutlich. Verkürzt gesagt: Es geht um die Transformation vom Vamp zur engelhaften Ehefrau.

In der ersten Tanzsequenz im Film tanzt Marika Röck als Julia Köster in der Bühnenrevue "Die Frau ohne Herz". In ihrem Tanzauftritt verkörpert sie zwei Varianten eines bestimmten Frauentypus: des Vamps oder der *femme fatale*. In



dieser Sequenz wird dieses Frauenbild nicht nur durch die Schauspielerei, sondern vor allem durch Konnotationen der filmischen Zeichen transportiert, also u.a. durch Farben, Dekoration, Choreographie, Kostüm, Musik und Liedtext. So deutet das Bühnenbild – eine Hafengegend – schon auf ein Milieu, in dem Frauen am ehesten als Huren auftreten. Diese Bedeutung wird durch die Kleidung Marika Rökk's unterstützt: ihr Kleid ist recht auffällig – knielang, aus glänzendem schwarzen Stoff, mit tiefem Dekolleté und einem weiten, locker fallenden Rock, der innen rot gefüttert ist, so daß er bei Drehungen aufblitzt –, eine rote Federboa komplementiert das Kleid. Insgesamt also ein Kostüm, das deutlich auf "Erotik" hinweist. Diese Thematik wird im Lied mit einer frivolen Melodie und dem Text "In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine" aufgegriffen und durch den Tanz weiter verdeutlicht. Eine Dreiecks- und Eifersuchtsgeschichte wird choreographiert, in der die Frau einerseits Objekt der männlichen Begierde ist, andererseits die Männer gegeneinander ausspielt und sichtlich ihre Macht über sie genießt. Hier wird nicht nur die spätere Handlung vorweggenommen, in der Julia mit der Eifersucht der beiden Ingenieure spielt, sondern auch das Stereotyp des Vamps ausdrücklich herbeizitiert. Der zweite Teil der Revuenummer bringt ähnliche Motive in anderer Kostümierung und Ausprägung. Die aktive, erotische Frau, die "Frau ohne Herz", wird als manipulierend und gefährlich für den Mann gezeigt. Das ist natürlich nichts Neues, sondern ein allgemeines Stereotyp der westlichen Kultur, das der Film schon



durch wenige konnotative Verweise aufrufen kann. Ähnliches findet man in sehr vielen Filmen der Zeit. In *DIE GROSSE LIEBE* (1942, Rolf Hansen) z.B. ist Zarah Leanders erster Auftritt mit dem Lied "Mein Leben für die Liebe" ähnlich codiert. In anderen Filmen wird die Rolle durch die Handlung gestaltet, indem beispielsweise eine Frau dem Verdacht der Promiskuität ausgesetzt wird und beweisen muß, daß sie doch "anständig" ist. Auch in *DIE FRAU MEINER TRÄUME* kommt dieses Motiv vor, denn die Handlung dreht sich immer wieder um die Frage, welche Sorte Frau Julia ist.

Die Antwort wird in den Tanzsequenzen am Ende des Films geliefert. Hier werden mehrere Versionen der Frauenrolle inszeniert, bevor Julia zu ihrer "wahren" Bestimmung als Ehefrau findet. Zunächst werden Träume im Tanz realisiert. Ein Solotänzer bewegt sich in einem irrealen Raum aus Treppen und einer Arkade aus Säulen; dem Tanz ist das Lied "Ich warte auf dich!" unterlegt. Der Text handelt von der Sehnsucht eines Mannes nach seiner Traumfrau. Mittels einer Doppelbelichtung ins Bild eingeblendet tanzt Marika Röck mit einem Luftballon; der Tänzer versucht, sie zu fassen, worauf sie sich in Luft auflöst. Trickverfahren und ein *match cut* leiten auf die nächste Traumsequenz über. Hier wird etwas Exotik in Form einer stilisierten "japanischen" Tanzszene geboten. Die Musik ist ohne Text, aber gesummte "Engelschöre" geben die Stimmung an. Marika Röcks Kostüm und Tanzschritte passen zum Japan-Motiv, sind vielleicht darüber hinaus als Zeichen einer etwas mysteriösen, zugleich "puppenhaft-unterwürfigen" Frau zu deuten (Ellwanger/Warth 1985,

70). Wieder verschwindet die Frau, bevor der Tänzer sie erreichen kann. Die anschließende Tanzsequenz ist in Spanien lokalisiert, und in dieser Szene wird die erotische Tendenz voll entfaltet. Bei der Sichtung der ersten Version dieser Szene fand Goebbels: "Das ist frivol, so tanzt eine deutsche Frau nicht!" (Rökk 1974, 133). Ihr Kleid, eng, schwarz, tief dekolletiert, von unten bis zur Scham geschlitzt, den Bauch nur durch Netzstoff bedeckend, sollte zuerst sogar geändert werden. Die Szene wurde dann nachgedreht, trotz hoher zusätzlicher Kosten. Marika Rökk's Tanzbewegungen wurden etwas gedämpft; das Kleid blieb aber so, wie es war. Es stellt den Körper der Tänzerin deutlich zur Schau. Musik und Tanz nehmen Elemente des Flamenco auf, sie sollen eine erotische Stimmung signalisieren.

So führen die Tanzsequenzen verschiedene Frauenbilder in Form von getanzten Traumbildern vor. Diese Bilder sind aber flüchtig und transitorisch, bleiben nicht bestehen. Am Ende des spanischen Tanzes entkommt die Frau wieder, der Mann springt von einem Balkon und landet in der Szenerie des ersten Traumes. Jetzt erst erfolgt die Annäherung; es heißt, der Mann solle in Zukunft nicht allein träumen, vielmehr würden sie das gemeinsam tun. Choreographiert wird das als Steptanz, der Leichtigkeit, Beschwingtheit und einen eher kumpelhaften, gleichwertigen Umgang von Mann und Frau konnotiert. Vielleicht soll in diesem Tanz die "wirkliche", moderne Frau gezeigt werden. Es dauert allerdings nicht lange, bis der Film sich wieder in den Bereich der Träume bewegt, nun aber sowohl von Erotik als auch von aktuellen Bezügen "gereinigt". Eine Hochzeit wird inszeniert, die in einen neuen Traumtanz übergeht, ganz himmlisch, ein Walzer zwischen übergroßen Harfen, sehr hell ausgeleuchtet und – bis auf den schwarzen Frack des Bräutigams – in strahlenden Weißtönen gehalten. Hier sind die bisherigen Frauenbilder durch die höhere Liebe – eine Traumhochzeit – aufgehoben. Entsprechend sind alle bisherigen Merkmale der Bild- und Musikgestaltung in ihr Gegenteil gewandelt. Die Unschuldssfarbe Weiß nimmt die Stelle von Schwarz und Rot ein, ein gemäßigter Walzer ersetzt die bewegteren Melodien und Tanzschritte, das Bühnenbild ist in die Ikonographie des Himmels entrückt.

Die Handlung des Films, die zwischen diesen Revueeinlagen entwickelt wird, dreht sich um die Frage, was für eine Frau die Protagonistin ist. Der Film besteht aus verschiedenen Episoden, die unterschiedliche Facetten von Julias Persönlichkeit bzw. der Rollen, in die sie schlüpft, vorführen. So erscheint sie für die anderen Figuren und/oder die Zuschauer im Laufe des Films als:

- eine – durch ihre Bekleidung in Pelz und Negligé – verdächtige Frau, die entweder kriminell oder erotisch ausschweifend sein könnte,
- eine "spitzbübische" Komödiantin (Romani 1982), die im übergroßen Männeranzug und Hut an Chaplin erinnert,

- eine schreckliche "Person" (der erste Eindruck von Peter),
- eine "tolle Frau" (das ist die Ansicht des Ingenieurs Erwin),
- eine verwöhnte Diva,
- eine wirkliche Dame (behauptet sie),
- eine natürliche, herzliche Frau, die mit ihrem Gesang in der Kantine gute Laune ausstrahlt,
- eine taktierende, listige Frau, die ein "leichtes Mädchen" spielt und Erwin zum Verführungsversuch ermuntert, um dadurch Peters Eifersucht und Interesse zu erwecken,
- ein "anständiges Mädchen", das die Verführung abweist und ihre "Tugend" verteidigt,
- eine ordentliche, häusliche Frau, die den Hausputz erledigt und Mittagessen kocht,
- schließlich in der Revue und im Happy-End die Traumfrau und Braut für den Mann, die – das wurde schon vorher geklärt – seinetwegen auch ihren Beruf aufgeben wird.



Diese Anhäufung der Rollen ist sicherlich nicht zufällig. Sie bringt viele kulturellen Stereotypen zusammen und arbeitet sie durch. Zusätzlich verkörpert gerade diese Vielfalt ein weiteres Klischee: daß die Frau keine feste Identität habe, sondern daß ihr Wesen in der "Maskerade" bestehe (vgl. Riviere 1986; Heath 1986). In der Erzählung ist eine systematische Entwicklung zu erkennen.



Man kann den Film als Lernprozeß für die Protagonistin (und die Zuschauer und Zuschauerinnen) auffassen, in dem die verschiedenen Rollen ausprobiert und nach und nach abgelehnt werden, bis die "richtige" Rolle am Ende bestätigt wird. Diese Rollen scheitern an der Realität, an Julias eigenen Grenzen oder an den Männern. Ihre Versuche, irgendetwas zu unternehmen – sei es mit der Bahn zu fahren, mit dem Motorrad wegzukommen oder ihre Zofe zu benachrichtigen –, mißlingen. Ihre Aktionen werden zudem durch Lächerlichkeit "bestraft", so z.B., als sie vom gescheiterten nächtlichen Fluchtversuch zurückschleicht, durchs Fenster klettert und, von Peter erschreckt, mit dem Hintern im Aquarium landet. Ihr Versuch, durch die Behauptung, eine Dame zu sein, die eigene Identität zu bestimmen, wird jäh beendet, als Peter ihren Kopf ins Badewasser taucht. In der Serie von komischen Demütigungen, die Julia über sich ergehen lassen muß, kann man eine Domestizierung der Frau nach dem Muster der "Widerspenstigen Zähmung" sehen, ein durchaus häufiger Topos in den Filmen der NS-Zeit. So wird sie – und mit ihr vielleicht auch die Zuschauerinnen – "erzogen".

Wenn man den Film so versteht, kann man das ideologische Ziel des Films darin sehen, die Ehe als das höchste Glück anzupreisen. Dabei werden Wünsche der Frauen nach Eigenständigkeit neutralisiert. Daß die Nazi-Ideologie die Frauen auf Ehe, Haushalt und Kinder verwies, gilt allgemein, und in der Kriegszeit wurde die Ehe hochgehalten als stabilisierendes und motivierendes Element. Für die Bevölkerungspolitik der Nazis war es wichtig, die traditionelle Frauenrolle zu fördern. So führt der Film eine unabhängige Frau vor, die ihr eigenes Leben bestimmen will, die aber durch das Zusammentreffen mit einem Mann lernt, in ihm ihr höchstes Glück zu sehen.

Den Film so zu interpretieren ist sicherlich nicht falsch. Allerdings reicht diese Interpretation noch nicht aus. Sie erklärt nicht, wie der Film die Zuschauerinnen motivieren kann, diese Ideologie zu akzeptieren, und sie erfaßt nicht die ganze Komplexität des Films und seines Kontextes. Will man Ideologie nicht als einfache Manipulation auffassen, muß man fragen, welche Gratifikation sie den Rezipienten bietet. In diesem Film werden viele Elemente angesprochen, die später durch die Entwicklung der Erzählung wieder aus dem Frauenbild getilgt werden sollen. So bietet Marika Röck das Bild einer energischen, schlagfertigen Frau, woraus ein guter Teil ihrer Attraktivität als Star zu erklären ist. Auch ihre Darstellung als aktive erotische Frau, die im Bild der Braut in Weiß sublimiert wird, wird zuerst recht breit entfaltet. Soll der Film ideologisch wirksam sein, muß er zuerst das zeigen, was er neutralisieren will, die Wünsche erwecken, die es umzuleiten oder zu domestizieren gilt. Die Frage bleibt aber offen, ob die Strategien der Wiedereingrenzung solcher Momente erfolgreich sind, ob sie den ersten Eindruck überlagern und neutralisieren oder ob nicht vielleicht beide Bilder in Erinnerung bleiben. Dies ließe sich nur durch eine Untersuchung der konkreten historischen Rezeption klären, die nicht mehr durchführbar ist. Es bleibt zumindest die Möglichkeit, wie Adorno in einem späten Aufsatz zum Thema "Kulturindustrie" bemerkte, daß die Ideologie "in sich so antagonistisch wie die Gesellschaft" sei und auf diese Weise "das Gegengift ihrer eigenen Lüge" enthalte (Adorno 1981, 85).

Der historische Kontext kann einige Hinweise auf mögliche Rezeptionsweisen geben. In der Kriegszeit änderte sich die reale Situation vieler Frauen, die in der Arbeitswelt und im Privatleben eine neue Unabhängigkeit und Freizügigkeit gewannen. Zugleich aber behielt das an Heim und Mutterschaft orientierte NS-Frauenbild offizielle Geltung, und die herkömmliche moralische Regulierung vor allem der weiblichen Sexualität verschwand nicht sofort. So entsteht ein Feld von Widersprüchen, die im Film mitspielen und ein historisches Stückchen Geschlechterrollendiskurs repräsentieren. Die Erzählung gibt deutlich konservative Antworten auf die Frage, wie weibliche Sexualität und Familie integriert werden könnten. Doch entsteht keineswegs ein homogenes und vollständig geschlossenes Bild. Einige andere Elemente des Films – wie Karen

Ellwanger und Eva-Maria Warth an Hand der Kostüme gezeigt haben – sind längst nicht so eindeutig wie die Geschichte, die der Film erzählt. So kann man am Beispiel der Kostüme, die die Protagonistin trägt, und an der Tatsache, daß sie sich immer wieder unterschiedlich kleidet, eine selbstbewußte, kreative und



eigenständige Gestaltung ihres Images sehen. Darin deutet sich eine Stärke der Protagonistin an, und es zeigen sich Elemente eines neuen, an den veränderten Umständen der Kriegszeit orientierten Frauenbildes, das Karrierebewußtsein, eine bedingte Selbständigkeit und eine aktive Selbstinszenierung einschließt (Ellwanger/Warth 1985) und deutlich gegen Verlauf und Ende der Geschichte gerichtet ist. Auch Julias Interaktion mit dem Mann ist nicht völlig einseitig. Ein gewisser Kompromiß wird erreicht: Auch Peter muß lernen, daß sie, wie sie sagt, "kein Engel", aber auch "kein Teufel" sei, sondern "einfach eine Frau". So wird, zumindest stellenweise, eine Aufweichung alter Stereotypen und moralischer Kategorien angedeutet. Peters Verurteilung ihrer Person und seine Vorurteile über eine als Revuetänzerin arbeitende Frau werden zurechtgerückt. Nochmals der innere Widerspruch des Films: Solche Elemente, die für das weibliche Publikum von besonderem Interesse gewesen sein können, werden zwar im weiteren Verlauf der Erzählung weitgehend zurückgenommen, ihnen kommt aber im gesamten Film ein breiter Raum zu. So gesehen geht es nicht um eine einfache Propagierung der Nazi-Ideologie, insbesondere des NS-Frauenbildes, sondern um die komplexe kulturelle Verhandlung verschiedener,

widersprüchlicher Versionen der weiblichen Identität, die einen Teil eines komplexen ideologischen Spannungsfeldes ausmachten, in dem die rapide fortschreitende gesellschaftliche Modernisierung neben virulentem Antimodernismus existierte.

Was die Zuschauerinnen und Zuschauer daraus gemacht haben, ist unklar. Verschiedene Arten der Rezeption wären denkbar. Viele Frauen und Männer, die ohnehin in ihrer Lebensweise und Denkart mit der dominanten Ideologie übereinstimmten, werden den Film als weitere Bestätigung genommen haben. Andere, die selbst eher von Veränderungen im Rollenverständnis betroffen waren, können den Film und den Star anders verstanden haben: entweder als bedingte Modifikation und Anpassung der tradierten Rolle, die aber vorwiegend gefestigt wird, oder – indem sie einige Teilaspekte stärker bewerten und andere ignorieren – als Beispiel für eine veränderte, unabhängigere Frauenrolle. Das wäre noch keine Opposition zur dominanten Ideologie, aber immerhin – in der Terminologie der *British Cultural Studies* – eine "ausgehandelte" ("negotiated") Lesart des Textes (Hall 1980; vgl. auch Müller 1993; Turner 1990; Fiske 1987).

Was ich als einen Grundmechanismus der Ideologie definiert habe – offene Fragen anzusprechen, umzuleiten und in einen bereits bestehenden ideologischen Diskurs einzubinden –, läßt sich in anderen Genres oft noch deutlicher finden. In Melodramen und historischen Filmen, Geniefilmen und sonstigen Heldenfilmen werden Männer- und Frauenrollen direkt thematisiert und häufig zur Grundlage weiterer ideologischer Bedeutungen gemacht (vgl. Lowry 1991), zum Beispiel, indem ein Melodram wie *DIE GOLDENE STADT* (1942, Veit Harlan) den Ausbruch einer Frau aus patriarchalen Verhältnissen vorführt, diesen Ausbruch aber für sie tödlich enden läßt. Zugleich, durch Verknüpfung dieser Handlung mit dem Gegensatz Stadt/Land und mit Motiven der Modernisierung, wird die gefühlsbetonte Geschichte mit zusätzlichen ideologischen Bedeutungen aufgeladen. Solche Filme nutzen die Form und die emotionale Effektivität des Unterhaltungsfilms, um Modelle der Einordnung und Unterwerfung zu vermitteln.

Das kann wie im Heldenfilm durch das Vorbild eines Mannes erreicht werden, der durch Treue zu einer Idee oder durch Standfestigkeit, Disziplin und Opferbereitschaft ein Modell der Männlichkeit und der persönlichen Identität bietet (die Filme über Friedrich den Großen, Kriegsfilme und Filme wie *BISMARCK* [1940, Wolfgang Liebeneiner] wären Beispiele). Solche Filme greifen bereits bestehende Werte auf – z.B. militärische Tugenden und Pflichtgefühl –, um sie zu bestätigen. Auch Komödien, die frei von politischen Bezügen sind, waren

nicht ohne ideologische Tendenz und Richtung. Der Heinz-Rühmann-Film *DIE FEUERZANGENBOWLE* (1944, Helmut Weiß) z.B., immer noch eine der populärsten deutschen Filmkomödien, führt eine harmlose und lustige Art der Rebellion in Form von Schülerstreichen vor; bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, daß hinter dieser scheinbaren Aufmüpfigkeit eine rigide Festigung althergebrachter Autoritätsstrukturen steckt (Witte 1976; Lowry 1994).

Wenn solche ideologischen Strukturen in Filmen anderer Genres zu finden sind, gilt doch die gleiche Einschränkung wie im Fall des Revuefilms: Der Film kann die Rezeption vorstrukturieren, durch Zeichenbildung und Erzählstruktur eine mögliche Lesart im Sinne der Ideologie vorschlagen, die tatsächliche Rezeption kann aber anders verlaufen (vgl. den Beitrag von Irmbert Schenk in diesem Heft). Es gab allerdings auch im Nationalsozialismus einige Filme, die in sich auf Lesarten hinwiesen, die von der dominanten Ideologie abwichen. Einige wenige Regisseure schafften es, die Möglichkeiten der strukturellen Mehrdeutigkeit des Films auszuweiten, so daß mehr Raum für andere Interpretationen entstand. Die Filme von Helmut Käutner z.B. schufen durch ihre Gestaltungsweise und ihre nuanciertere Behandlung der Themen gewisse Freiräume für abweichende Gedanken, Gefühle und ästhetische Sensibilitäten. Durch die ambivalente, facettenreiche Darstellung der Figuren, durch die feinfühligke Erzählweise, durch die Betonung der Form und durch Bilder, die sich nicht eindeutig entschlüsseln lassen, kann ein Film wie *ROMANZE IN MOLL* (1943, Helmut Käutner) die Stereotypen des Melodrams umfunktionieren. Am Ende bleiben Widersprüche unversöhnt; die aktivierten Wünsche werden den gesellschaftlichen Normen nicht untergeordnet. Dieses Prinzip läßt sich bis in die Feinheiten der Kamera und des Lichts hinein verfolgen, die die Bedeutsamkeit der Details betonen, das "Recht" eines Gefühls gegenüber der Moral behaupten und auf einen – damals durchaus angebrachten – melancholischen Realismus gegen Goebbels' offiziell erwünschten Optimismus beharren. Diese Art "ästhetischer Opposition", die Karsten Witte in Käutners Filmen feststellt (1979a), ist zwar kein Widerstand, aber sie zeigte vielleicht eine gewisse Resistenz gegen die ideologische Einordnung. Mehr konnte es im kontrollierten Film des Nationalsozialismus nicht geben. Solche Filme blieben in den Kinos des "Dritten Reiches" jedoch die Ausnahme.

Den Regelfall bildeten Filme wie *DIE FRAU MEINER TRÄUME*. Obwohl sie keine direkt politischen Inhalte hatten und ihnen keine garantierte Wirkung zukam, haben solche Filme – mit ihrer konventionellen Form und mit dem darin angelegten Mechanismus der ideologischen Verarbeitung von Widersprüchen – tendenziell auf Konformität mit der gegebenen Gesellschaft gezielt und auf diese Weise wohl ihren Beitrag zur Stabilisierung des Nationalsozialismus geleistet. Nicht als Propaganda, sondern als Unterhaltungsfilme, die – wie jede Unterhaltung – auch Teil der ideologischen Diskurse der Gesellschaft waren.

DIE FRAU MEINER TRÄUME

Produktion: Ufa-Filmkunst GmbH, Kamera: Konstantin Irmen-Tschet, Musik: Franz Grothe, Liedertexte: Willy Dehmel, Bauten: Erich Kettelhut, Darsteller: Marika Rökk, Wolfgang Lukschy, Walter Müller, Georg Alexander, Grethe Weiser, Valentin Frommann u. a., Zensur: 2.8.1944, Jugendverbot, Uraufführung: 25.8.1944 im Marmorhaus, Berlin.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1981) Filmtransparente. In: Ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 79-88.
- Albrecht, Gerd (1969) *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.
- Allor, Martin (1988) Relocating the Site of the Audience. In: *Critical Studies in Mass Communication* 5,3, pp. 217-233.
- Broszat, Martin (1983) Zur Struktur der NS-Massenbewegung. In: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte* 31,1, pp. 52-76.
- Burgin, Victor / Donald, James / Kaplan, Cora (eds.) (1986) *Formations of Fantasy*. London/New York: Methuen.
- Eiltwanger, Karen / Warth, Eva-Maria (1985) Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade: Eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. In: *Frauen und Film*, 38, pp. 58-71.
- Fiske, John (1987) British Cultural Studies and Television. In: *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*. Ed. by Robert C. Allen. London: Methuen, pp. 254-289.
- Fledelius, Karsten (1980) Bekehrung und Bestätigung im Spielfilm des Dritten Reichs. In: *Text und Kontext* 8,2, pp. 395-410.
- Heath, Stephen (1986) Joan Riviere and the Masquerade. In: Burgin/Donald/Kaplan 1986, pp. 45-61.
- Hippler, Fritz (1943) *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin: Max Hesse.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Max Niemeyer.
- (1994) Politik und Unterhaltung: Zum Beispiel DIE FEUERZANGENBOWLE. In: *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. Hrsg. v. Louis Bosshart & Wolfgang Hoffmann-Riem. München: Ölschläger, pp. 447-457.
- Müller, Eggo (1993) "Pleasure and Resistance". John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie. In: *Montage/AV* 2,1, pp. 52-66.
- Peukert, Detlev (1982) *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*. Köln: Bund-Verlag.
- Rabenalt, Arthur Maria (1978) *Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reichs und die Begrenzung des totalitären Anspruches*. Hildesheim/New York: Olms.
- Riviere, Joan (1986) Womanliness as a Masquerade. In: Burgin/Donald/Kaplan 1986, pp. 35-44.
- Rökk, Marika (1974) *Herz mit Paprika*. Berlin: Universitas.
- Romani, Cinzia (1982) *Die Filmdivas des Dritten Reiches*. München: Bahia Verlag.

- Schäfer, Hans-Dieter (1982) *Das gesplittete Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. München/Wien: Hanser.
- Seaman, William R (1992) Active Audience Theory: Pointless Populism. In: *Media, Culture and Society* 14,2, pp. 301-311.
- Turner, Graeme (1990) *British Cultural Studies. An Introduction*. Boston: Unwin Hyman.
- Wendtland, Karlheinz (1986) *Deutsche Spielfilmproduktion 1933-1945. Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?* Berlin: Selbstvlg.
- Witte, Karsten (1976) Wie faschistisch ist die "Feuerzangenbowle"? Bemerkungen zur Filmkomödie im "Dritten Reich". In: *Kirche und Film* 29,7, pp. 1-4.
- (1979a) Ästhetische Opposition. Käutners Filme im Faschismus. In: *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst* 2, pp. 113-123.
- (1979b) Revue als montierte Handlung. Versuch, die Filme zu beschreiben. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. Hrsg. v. Helga Belach. München/Wien: Hanser, pp. 208-239.