

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 15: Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm 1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/583>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 15: Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm* (1993). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/583>.

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.

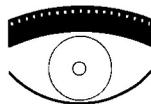
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

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.

AUGENBLICK



**Capriolen und Vexierbilder
Neue Studien
zum NS-Unterhaltungsfilm**

15

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft


SCHÜREN

Capriolen und Vexierbilder

Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 15

August 1993

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.-- (ÖS 72/SFr 8.60);
Jahresabonnement (3 Hefte) DM 21.-- (ÖS 189/SFr 28.30)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: J.A. Koch, Marburg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-015-8

Inhaltsverzeichnis

Günter Giesenfeld:	
Vorwort.....	5
Gudrun Marci-Boehncke, Wolfgang Gast:	
Vexierbilder im Lichtspielhaus. Eine Analyse von Wirkungspotentialen am Beispiel des NS-Unterhaltungsfilms <i>Der Blaufuchs</i>	9
Ute Bechdorf:	
Erwünschte Weiblichkeit? Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm.....	49
Andrea Lutz:	
Der "neue Diskurs" und die Ästhetik des Nationalsozialismus.....	65
Benutzte Literatur.....	78

Die Abbildungen zu dem Aufsatz von Marci-Boehncke/Gast sind per Computerdigitalisierung direkt vom Videoband einer Fernseh-Aufzeichnung des Films entnommen. Die Bilder aus *Capriolen* sind Original-Aushangphotos, die freundlicherweise von der Stiftung deutsche Kinemathek zur Verfügung gestellt wurden.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Hefts:

Ute Bechdorf, MA, Studium der Volkskunde. Mitarbeiterin am Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. Arbeiten zu "Weiblichkeitskonstruktionen im Nationalsozialismus".

Wolfgang Gast, geb. 1942, Dr. Phil., Professor für Medienwissenschaft und Medienpädagogik am Institut für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur der Universität Gießen. Forschungen zur Literatur und zu den audiovisuellen Medien; zur Inhalts- und Rezeptionsanalyse sowie zu medienpädagogischen Curricula.

Gudrun Marci-Boehncke, geb. 1963, MA, Mitarbeiterin am Institut für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur der Universität Gießen. Forschungen zur Rolle der Frau in Literatur und Medien, zur Medienpädagogik und zur interkulturellen Kommunikation.

Andrea Lutz, geb. 1962, Studium für das Lehramt an Grund- und Hauptschulen in Lüneburg, Arbeit als Medienpädagogin. Lehrbeauftragte für ästhetische Erziehung und Grundschulpädagogik in Lüneburg, freiberufliche Tätigkeit als Journalistin, Aufbaustudium Medienwissenschaft in Marburg.

Günter Giesenfeld

Vorwort

In bezug auf den NS-Unterhaltungsfilm gibt es zwei gängige und allgemein verbreitete Meinungen: Die eine sagt, er sei als "unpolitisch" anzusehen, die andere, er habe eine politisch-ideologische Funktion im Machterhaltungsapparat des deutschen Faschismus gehabt. Die erste These kann sich auf eine damals wie heute gleichermaßen spontan-positive Rezeption durch ein Massenpublikum berufen sowie auf das Selbstverständnis der Macher, die andere u.a. auf vielzitierte Goebbels-Worte. Beide schließen einander nicht aus, weshalb sie in der Regel in der "zwar - aber"-Form miteinander verbunden werden, wobei je nach (Forschungs- oder Rechtfertigungs-) Interesse entweder auf die Unterhaltungsfunktion verwiesen wird, die den NS-Film (es gab ja kaum andere als "Unterhaltungsfilme") in den Zusammenhang allgemeiner unterhaltend-narrativer Formen des Kinos stellt und deshalb nichts "besonderes" in ihnen zu erblicken vermag - oder es werden die Anklänge an NS-Ideen- oder Propagandagut im Handlungsaufbau und in der Figurenzeichnung herangezogen, um Anspielungen oder Übereinstimmungen zu entdecken, die den "Propaganda"-Charakter beweisen.

Auffallend ist zunächst die Kontinuität, die es nicht nur vom "vorfaschistischen" Ufa-Film der 20er und beginnenden 30er Jahre zum NS-Film gab, sondern auf bis hin zum größten Teil des Nachkriegsfilms der 50er Jahre gibt. Objektiv gesehen ist die Periode 1933-1945 in der Geschichte der deutschen Filmindustrie eine Zeit der Blüte: Eine technisch und künstlerisch-professionell hochstehende Produktion wurde von einem zustimmenden bis begeisterten Publikum massenhaft rezipiert. Das wenige an internationalem Renommee, welches das NS-Regime für sich in Anspruch nehmen konnte, beruhte zu einem nicht unbedeutenden Teil auf der deutschen Filmproduktion, die im Ausland auch ein gewisses Maß an Freiheit und Liberalität zu dokumentieren schien.

Dieser Eindruck wurde auch dadurch unterstützt, daß der größte Teil der in diesen Filmen vermittelten Welt-Sicht, der moralisch-gesellschaftlichen Wertungen und ideologischen Klischees Grundbestandteil trivialer Massenproduktion in Film (und Literatur) seit dem 19. Jahrhundert waren. Die Untersuchung dieser Gemeinsamkeiten und ihrer speziellen Erscheinungsformen (oder Zu-

spitzungen) im NS-Film, eine Geschichte also des deutschen Films zu schreiben, die das episodische des Faschismus in diesem Kontinuum herausarbeitete, wäre ein interessanter Beitrag zur Frage der historischen Wurzeln und Einordnung zumindest der "geistigen Grundlagen" des Faschismus in Deutschland.

Nicht dies können und wollen die Beiträge dieses Heftes leisten, aber vielleicht bescheidene Vorüberlegungen dazu. Bei ihnen geht es zunächst nur um die Frage, wie eine NS-spezifische Beschaffenheit und eine unterstellte politische Wirkung zu bestimmen wären. Dabei ist eine andere gängige Feststellung über die Funktion des NS-Unterhaltungsfilms der Ausgangspunkt: die nämlich, daß er, wenn überhaupt, politisch-ideologische Funktionen nur indirekt ausüben sollte (abgesehen von Filmen, die offen rassen- oder kriegspolitisch für die Nazis relevante Themen ansprachen wie *Jud Süß* oder *Kolberg*). Ein Aspekt dieser vermuteten Wirkung ist ebenfalls nicht Thema dieses Heftes: die "Ablenkungs"- oder eskapistische Funktion dieser Filme, die sie gemeinsam haben mit fast allen Produkten der unterhaltenden Massenkultur. In der Forschungsliteratur und vor allem in den fast unüberschaubaren populären Arbeiten über den NS-Film (deren berühmteste durch ein nostalgisches Motto, das einen zeitgenössischen Schlager zitiert, ihre gemeinsame Tendenz auf den Begriff bringt: "Das gab's nur einmal"¹) wird die "politische Funktion" dieser Filme auf ihre eskapistische Rezeption beschränkt und daraus eine "Schuldlosigkeit" der beteiligten Künstler abgeleitet, ja es wird für deren Arbeit zur Unterhaltung und Ablenkung des "Volkes" bis in die letzten Tage des Krieges hinein sogar die Qualifikation des "Widerstandes" beansprucht.

Das Interesse der Beiträge dieses Hefts ist demgegenüber, der immer wieder geäußerten, aber niemals exakt bewiesenen These von der "unterschweligen" ideologischen Wirkung nachzugehen, der positiven, spezifisch politischen Beeinflussung durch "Unterhaltung" im NS-Film; nicht also die Frage, inwiefern Zuschauer durch Ablenkung von der gesellschaftlichen Realität zur *passiven* Duldung der von den Nazis durchgeführten politischen Veränderungen bewegt worden sind, sondern der Nachweis, daß sie durch die Filme (und die gesamte Unterhaltungsindustrie) auch *aktiv* auf die Ideologeme und die mit ihnen verbundenen Veränderungen der gesellschaftlichen Spielregeln und Verhaltensnormen (Führerkult, soldatische Tugenden, Abhängigkeitsverinnerlichung, Kriegsbegeisterung usw.) eingestimmt wurden.

Ob und inwieweit dies wirklich geschah (die Absicht läßt sich leicht nachweisen), hätte natürlich exakt nur durch direkte Erhebungen, etwa durch Be-

¹ Curt Riess: *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*. Hamburg 1958. 1977 erschien eine siebenbändige Taschenbuchausgabe (Molden)

fragungen des damaligen Publikums ermittelt und bewiesen werden können. Aber auch eine solche Rezeptionsanalyse hätte, wäre sie denn noch möglich, ihre Grenzen, insofern sie jeweils nur Reaktionen auf einen einzelnen Film sammeln könnte. Im NS-Staat aber "wurde über den Film in größeren Zusammenhängen disponiert. Mit dem Ergebnis, daß viele sogenannte Unterhaltungsfilme" erst "in größeren Zusammenhängen eine einsehbare Funktion hatten"². *Einsehbar*, d.h. bewußt war die Funktion wohl auch dem Publikum damals nicht, schon gar nicht nach dem Kinobesuch, und wer sich dazu hätte äußern können (Filmkritiker haben es getan), wäre als "normaler" Rezipient schon wieder untypisch.

Und doch müßte sich das "Versteckte" auch im einzelnen Filmtext auffinden lassen. Die angedeutete Langzeitwirkung kann ja nur auf der Wiederholung ähnlicher Impulse beruhen. Solche Impulse aufzusuchen und zu beschreiben, ist das Anliegen der beiden in diesem Heft enthaltenen analytischen Studien. Die Arbeit von Gudrun Marci-Boehncke und Wolfgang Gast über den Film *Der Blaufuchs* ist in diesem Rahmen ein Versuch, konsequent und komplett einen ganzen Film mikroanalytisch zu erfassen und Sequenz für Sequenz nach den "Wirkungspotentialen" abzusuchen, aus denen sich in der Häufung und in der Wiederholung (in anderen Filmen) die gewollten und behaupteten Wirkungen ergeben haben könnten. Rollenfigurationen, Handlungs-dramaturgie und filmsprachliche Zeichen werden detailliert - auch da, wo sie sich wiederholen - registriert und dann noch einmal in thematische Einzelaspekte zusammengefaßt. Daraus ergeben sich Hypothesen für die damalige zeitgenössische Rezeption, die den Funktionszusammenhang zwischen Unterhaltung und Beeinflussung im Kontext gesellschaftlicher Vorgaben transparent werden lassen.

Denn das der Untersuchung zugrundeliegende wissenschaftliche Konzept ist einem konstruktivistischen Modell verpflichtet, dessen Wirkungsvorstellung sich an einer "dreistelligen Wirkungsstruktur" orientiert: Film, gesellschaftlich-politischer Kontext und Wahrnehmung der Zuschauer sind die Einflußkomponenten, die sich im Kopf des Rezipienten zu jener Einheit zusammenfügen, die als Filmwirkung angenommen werden kann.

Im Rahmen dieser Untersuchung wurde in Gießen auch versucht, wenigstens ansatzweise eine Bestätigung der Hypothesen durch die Befragung von Zeitzeugen zu gewinnen. Bei einer Vorführung des Films vor älteren Personen, die ihn schon damals gesehen haben (können), wurden die Reaktionen aufgezeichnet und anschließend mit den Versuchspersonen darüber ausführli-

² Theo Fürstenau: Propagandastrukturen im Film des Dritten Reichs, Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden, Begleitmaterial zu einer Filmreihe, u.a. in Oberhausen 1974, Mskr., [1974]

che Gespräche geführt. Die Ergebnisse dieses Experiments können aus Platzgründen hier nicht mitgeteilt werden - gelegentlich wird in Fußnoten auf sie verwiesen.

Daß gesellschaftliche Normen und ideologische Wertungen vor allem über Figuren und Rollenvorstellungen vermittelt werden, ist offensichtlich. Von dieser Prämisse geht Ute Bechdoffs Beitrag aus. An dem Film *Capriolen* arbeitet sie anhand einer globaleren Analyse heraus, wie sehr die speziellen Weiblichkeitskonstruktionen des NS-Unterhaltungsfilms nicht nur als Verhaltensnormen für die Zuschauerinnen, sondern mehr noch als Grundkomponenten einer Gesellschaftsauffassung mit autoritären Strukturen zentrale Rezeptionsvorgaben darstellen. Dabei hat in diesen Filmen neben der Ideologie die Utopie auch ihren Platz. Mehr noch: Viele Filme entwickeln bewußt aus diesem Spannungsfeld ihre Konflikte, und das Abweichende, Nicht-erwünschte kann sich oft bis kurz vor dem Happy-end behaupten. Das Starsystem, einer der Grundpfeiler der Massenattraktivität und des ökonomischen Erfolgs nicht nur der deutschen Filmindustrie, ist auf die Entfaltung von Persönlichkeitsbildern angewiesen, deren Hauptcharakteristika eben nicht Alltäglichkeit und Angepaßtheit sein dürfen. Diese systemimmanente Spannung ist ein sehr wichtiges Merkmal des NS-Unterhaltungsfilms, aus dem sich seine Widersprüchlichkeit ergibt.

Den Abschluß dieses Heftes bildet ein Hinweis auf die andauernde Präsenz bestimmter als "nationalsozialistisch" angesehener ästhetischer Darstellungsformen in Filmen, die diese eigentlich kritisch-antifaschistisch aufarbeiten wollen. Bei diesem Beitrag von Andrea Lutz geht es nicht um die ungebrochene Beliebtheit von NS-Unterhaltungsfilmen (z.B. im deutschen Fernsehen), sondern um die Faszination durch sehr spezifisch faschistische ästhetische Elemente, die sich in filmischen und literarischen Werken des "Neuen Diskurses" manifestiert. Der Versuch, sich von ihr durch Exorzismus zu befreien, muß mißlingen. Aber die Untersuchung der auslösenden Elemente dieser heutigen Faszination läßt bezeichnende Rückschlüsse auf die Gründe der damaligen zu.

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, Ccuttern, Beleuchtern und natürlich auch Schauspielerinnen und Schauspielern. Sie hatten - gerade weil sie in der Regel der Nazi-Ideologie keinen aktiven, dezidierten Widerstand entgegenseetzten - 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 junkerhaftes 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 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 Mädcl 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 Ding 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 stereotypes 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 zugehört 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

Ute Bechdorf

Erwünschte Weiblichkeit?

Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm

Man muß auch Unterhaltung können - aber mit Haltung
Gustaf Gründgens

In zahlreichen NS-Propagandafilmen sind Frauen lediglich als bereitwillige Dienerinnen des Mannes, liebevolle Mütter einer vielköpfigen Kinderschar oder heroische (da opferbringende) Leidensgenossinnen vorgesehen. Eigene Lebensentwürfe, eigene Wünsche und Bedürfnisse von Frauen, die nicht denen des Mannes oder des deutschen Volkes untergeordnet waren, gab es in den nationalsozialistischen Vorstellungen vom Wesen der Frau nicht - sie fanden daher auch keinen Eingang in die Propagandafilme. Den rigide eingeschränkten, ideologisch *erwünschten* Bildern von Weiblichkeit stehen jedoch die *gewünschten* Bilder der Filmzuschauerinnen selbst gegenüber. Deren Phantasien und Sehnsüchte in bezug auf Eigenständigkeit und Selbstbewußtsein im Alltagsleben wie auch im Film waren während der Weimarer Republik zunehmend zum Vorschein getreten, wurden jetzt jedoch beiseitegeschoben mit dem Hinweis auf die 'eigentlichen Bestimmung' der Frau. In einer Art Spurensuche soll nun im folgenden nach diesen Wunsch-Bildern geforscht werden: Wo bleiben sie weiterhin sichtbar? In welcher Form? Inwiefern werden sie von der dominanten Ideologie vereinnahmt? Und welche Brüche können ausgemacht werden, welche Reste bleiben den Zuschauerinnen erhalten?¹

Die Nationalsozialisten betrachteten das Medium Film von Anfang an als ein besonders wichtiges und effektives Propagandainstrument. Gleich nach der

¹ Dieser Beitrag beruht weitgehend auf den Ergebnissen meiner Magisterarbeit, die 1992 unter dem Titel "Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm" bei der Tübinger Vereinigung für Volkskunde erschienen ist. Einzelne Teile wurden unverändert daraus übernommen.

Machtübernahme bemächtigten sie sich dieses "nationalen Erziehungsmittels erster Klasse" (Goebbels 1941: 480), förderten es vorrangig und konnten dadurch schon nach kurzer Zeit die gesamte deutsche Filmproduktion überwachen und steuern (Courtade/Cadars 1975). Sowohl die ideologisch stark gefärbten Dokumentarfilme und Wochenschauen als auch die propagandistischen Spielfilme sollten und konnten die Bevölkerung indoktrinieren. Antijüdische Hetzfilme wie *Jud Süß* (Harlan, 1940) und gewaltverherrlichende Kriegsfilme (z.B. *Stukas: Ritter*, 1941) trugen zumindest indirekt dazu bei, daß die Menschen das verbrecherische System duldeten oder unterstützten.

In den Unterhaltungsfilmen des Dritten Reiches jedoch wurde der nationalsozialistische Alltag ausgeblendet, NS-Frauenschaft und BDM, Krieg und Hitlergruß blieben unsichtbar, sie waren den tendenziöseren Produkten vorbehalten. Zwar wurden zwischen 1933 und 1945 insgesamt 153 Propagandafilme hergestellt (Albrecht 1969: 109), die Zahl der Unterhaltungsfilme jedoch liegt mit 914 um ein Vielfaches höher: Abenteuerfilme, Komödien, Revuefilme und Melodramen faszinierten die KinogängerInnen der dreißiger und vierziger Jahre und erfreuen sich auch heute noch beim Fernsehpublikum großer Beliebtheit. Die Frage nach den Anteilen nationalsozialistischer Weltanschauung, gerade auch in bezug auf die Weiblichkeitsideologie, liegt hier zwar auf der Hand, sie wurde aber bisher kaum detailliert untersucht.

In der filmwissenschaftlichen Literatur lassen sich drei vorherrschende Interpretationsrichtungen bezüglich der allgemeinpolitischen und ideologischen Funktion der NS-Unterhaltungsfilme feststellen. Die erste schätzt sie insgesamt als völlig unpolitisch ein, was meist dazu führt, daß man sich mit ihnen nicht detailliert genug befaßt und das Feld den populärwissenschaftlichen Rehabilitierungsversuchen und Liebeserklärungen an den "großdeutschen Film" überläßt (z.B. Riess 1985 oder Beyer 1991). Die zweite, wohl bisher am weitesten verbreitete Annahme gesteht den Unterhaltungsfilmen zwar eine politische Funktion zu, aber nur insoweit, als sie zur Ablenkung dienen sollten, als subkutan wirkende Opiate für die von Terror und Krieg ausgezehrtc Bevölkerung (Leiser 1968, Courtade/Cadars 1975). Der dritte, ideologiekritische Ansatz, dem sich auch die wenigen feministischen Analysen (z.B. Ellwanger/Warh 1985, Schlüpmann 1988) zuordnen lassen, bemüht sich hingegen darum, einzelne Filme auf faschistische Elemente und nationalsozialistische Weltanschauung hin zu untersuchen. Beeinflußt von den theoretischen Entwicklungen im anglo-amerikanischen Raum analysieren die Wissenschaftlerinnen die inhaltlichen Aspekte und formalen Elemente, die auf nationalsozialistische Vorstellungen vom Wesen der Frau hindeuten.

Daß viele Unterhaltungsfilme tatsächlich als ein ideologisch durchsetztes,

heimlich wirkendes Amüsement gedacht waren, als eine Verbindung von Kunst, Politik und Unterhaltung, verdeutlichte der Propagandaminister in einer Rede vor der Reichsfilmkammer:

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. (Goebbels 1937: 456)

Allerdings kann von der erklärten Absicht der Einflußnahme noch nicht auf eine tatsächliche ideologische Wirkung auf die damaligen oder heutigen ZuschauerInnen geschlossen werden. In der Medienwirkungsforschung hat sich die Ansicht durchgesetzt, daß Filme - mehr noch als andere populäre Produkte - keineswegs eindeutig in ihrer Aussage sind, sondern mehreren Interpretationen offenstehen (z.B. Hall 1980). Sie lassen somit, auch entgegen den Absichten ihrer Urheber, in ihrer Polysemie verschiedene Bedeutungszuweisungen zu, können als Wunsch-Bilder fungieren, indem sie zur Identifikation einladen, zu internen 'Verhandlungen' mit einer Figur herausfordern, oder aber als Gegenbilder zu entschiedener Abgrenzung und Ablehnung führen. Wie bei Vexierbildern ergeben sich je nach Standpunkt der Betrachterin, je nach Prädisposition des Betrachters andere Motive und Wertungen. Die Bedeutung einer Szene ist somit nicht vollständig vorgegeben, nicht im Text selbst angelegt, sondern wird in den Köpfen der ZuschauerInnen jeweils neu produziert. Dieser kreative Prozeß ist von zahlreichen Bedingungen abhängig, beispielsweise von der augenblicklichen Stimmung, vom Kontext, in dem ein Film gesehen wird, vom sozialen und politischen Hintergrund sowie von Vorwissen und individuellen Vorlieben der einzelnen ZuschauerInnen. Daraus folgt, daß auch meine eigenen Analysen letztendlich nur subjektive, von den persönlichen Wahrnehmungs- und Empfindungsmustern beeinflusste Interpretationen sein können - andere Rezeptions- und Bewertungsmöglichkeiten bleiben bestehen.

Bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren gingen Frauen viel und gern ins Kino, eine der wenigen Vergnügungen, die sie auch allein, ohne männliche Begleitung, genießen konnten. Da sie schon früh einen großen Teil der Kinobesucher ausmachten, wurden zunehmend mehr Filme direkt auf ein weibliches Publikum hin konzipiert. Während des Krieges dann waren die Frauen im Kino fast unter sich, denn die Abende mußten jetzt ohne Männer verbracht werden, eine Entwicklung, auf die die Filmindustrie dadurch reagierte, daß sie immer mehr Filme mit weiblichen Hauptrollen produzierte (Hickethier 1980: 9f). Es kann also vermutet werden, daß zahlreiche nationalsozialistische Unterhaltungsfilme vor allem Zuschauerinnen angesprochen haben - indem sie

ihre Bedürfnisse und Probleme aufgriffen und innerhalb einer Fiktion bearbeiteten. Weibliche Wünsche, Ängste und Sehnsüchte wurden von den Filmen eingefangen und stellvertretend erfüllt.

Zentral ist hier die Frage nach dem Mechanismus dieses Zusammenhangs von Film und Zuschauerinnengratifikation. Mit welchen ästhetischen Mitteln, inhaltlichen und formalen, werden Frauen angesprochen? Welche Bilder von weiblichen Hauptfiguren werden vermittelt? Welche Probleme werden aufgeworfen, und wie werden sie fiktional gelöst? Was bleibt ausgeklammert? Welche Botschaften (messages), welche Weiblichkeitsvorstellungen und welche übergreifenden Ideologien werden letztendlich dadurch vermittelt? Diesen Fragen möchte ich im folgenden exemplarisch anhand einer damals erfolgreichen Komödie nachgehen.

Capriolen

Für den Film *Capriolen* von 1937 hatte Gustaf Gründgens nicht nur die Regie, sondern auch den Part des männlichen Protagonisten übernommen, die Hauptdarstellerin spielte seine damalige Ehefrau Marianne Hoppe. Der Inhalt der im zeitgenössischen New York angesiedelten Liebesgeschichte dreht sich um die Beziehung zwischen einer Pilotin, die soeben als erste Frau die Atlantikroute im Alleingang bewältigt hat, und einem erfolgreichen Journalisten, der sich hauptsächlich damit beschäftigt, Artikel und Vorträge über das 'Wesen der Frau' zum besten zu geben. Die beiden lernen sich durch Zufall kennen und mögen sich auf Anhieb, finden jedoch den Beruf des bzw. der jeweils anderen äußerst unattraktiv. Bei einem gemeinsamen Flug zeigt sie ihm ihre akrobatischen Kunststückchen in der Luft, wobei er ihr - obwohl er schreckliche Angst vor dem Fliegen hat - während des Fluges einen Heiratsantrag macht, was eine Bruchlandung zur Folge hat, die beide unverletzt überstehen. Sie heiraten, sind aber nicht glücklich miteinander, trennen sich nach einigen Turbulenzen und finden erst bei der Scheidung auf der Bank im Gerichtssaal wieder zueinander.

Die etwas detailliertere Beschreibung zweier Szenen aus dem ersten Drittel des Films soll eine illustrative Grundlage für die darauffolgenden Interpretationen bilden. Zu Beginn des Films hält der Journalist Jack Warren vor einem überwiegend weiblichen Publikum einen Vortrag über "Die interessante Frau", in dem er seine Ansichten als Frauenkenner ausführlich darlegt:

Lassen Sie mich zusammenfassen. In diesem zauberhaften Kreis von Klugheit, Interessantheit und Schönheit scheint es mir eine Vermessenheit, zu glauben, daß die Frauen nur dazu da sind, um uns das Essen zu kochen oder - Verzeihung

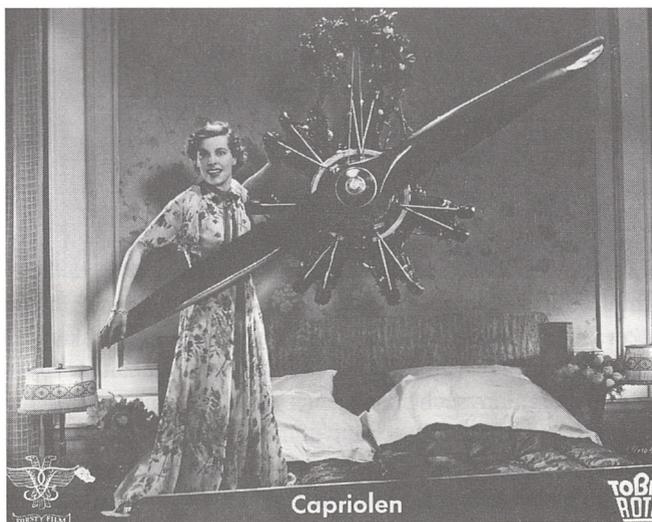
- die Strümpfe zu stopfen. [...] Aber das ist ja gerade das Interessante an Ihnen: Sie wollen höher hinaus, Sie fühlen sich unverstanden, und mit Recht. Sie sind uns über den Kopf gewachsen, wir können nicht mehr auf Sie hinabblicken, wir müssen zu Ihnen hinaufschauen und Sie bewundern. Und je weniger wir Sie verstehen, desto begehrenswerter erscheinen Sie uns. [...] Trotzdem, ich muß Ihnen sagen, Sie sind für mich das, was sie für alle Männer waren und immer bleiben werden: ein unlösbares Rätsel!



Daraufhin wird er von den begeisterten Frauen aus dem Publikum so bedrängt, daß er flüchten muß. Wütend über so viel Aufdringlichkeit offenbart er hinter der Bühne seine Privatmeinung, die dem eben gehaltenen Vortrag diametral entgegensteht - er sucht nach einer uninteressanten Frau, nach einem "schwachen, hilfsbedürftigen Geschöpf", einer "zarten Blume". Diese meint er in Mabel Atkinson gefunden zu haben, die er in einem schwachen Moment beim Zahnarzt kennengelernt hat, und deren Mut und Stärke er nicht wahrhaben will. Außergewöhnlich ist bei diesem Film, daß die Definitionsmacht des Mannes in Bezug auf das "Wesen einer richtigen Frau" nicht als solche akzeptiert wird, stellt sich doch seine Einschätzung von Frauen im Handlungsverlauf immer wieder als falsch heraus.

Weiterhin fällt an dieser Szene auf, daß Jack visuell explizit als Objekt der Begierde dargestellt wird. Zahlreiche Großaufnahmen, Weichzeichner, der Hintergrund aus Blumen und Rüschen und besonders sein schwärmerisch verklärter Gesichtsausdruck sollen die Blicke der Filmzuschauerinnen anziehen, bei einem männlichen Star ein eher ungewöhnlicher Vorgang, der auch inner-

halb der Filmhandlung selbst kommentiert wird. Bereits während seines Vortrags werden uns die bewundernden Blicke der weiblichen Zuhörschaft gezeigt, und als die Frauen am Ende der Veranstaltung nach vorne stürmen, gibt es sogar Übergriffe auf seinen Körper: sowohl seine Jackettknöpfe als auch die Krawatte werden gestohlen. Dieser sehr unüblichen Zurschaustellung eines männlichen Helden, die im patriarchalen Kino als bedrohlich empfunden wird (Mulvey 1980), muß im Film sofort auf zweifache Weise entgegengearbeitet werden. Erstens wird die ganze Szene durch zahlreiche parodistische Übertreibungen (man setzt ihm einen Lorbeerkranz auf) sowie durch Bild-Ton-Kontrastierungen mit einer komischen Wirkung versehen und dadurch entschärft. Die zweite Rücknahme erfolgt dadurch, daß sich Jack hinter der Tür gleich darauf lauthals über das Benehmen der Frauen beschwert und seine Wut ungehindert ablassen kann: "Es ist zum Kotzen! [...] Diese hysterischen Ziegen öden mich an!"



Die zweite ausgewählte Szene gibt einen Einblick in die Beziehung des ungleichen Paares und kündigt den Hauptkonflikt an, der sich im Verlauf des Films immer weiter zuspitzt, die Frage nach der Berufstätigkeit einer verheirateten Frau. Nachdem schon die Trauung von zahlreichen Hindernissen und schlechten Vorboten begleitet war, wird auch am Hochzeitsabend, als die beiden "endlich allein" sind, die romantische Stimmung immer wieder gestört. Mabel zeigt Jack deutlich, daß er mit ihr als ernsthafter Partnerin zu rechnen hat und fordert selbstsicher von ihm dasselbe, was er von ihr erwartet: den Be-

ruf aufzugeben. Durch Mabels Forderung, wenn sie nicht mehr fliegen darf, soll er nie wieder über Frauen schreiben, wird die Absurdität solcher Einschränkungen veranschaulicht. Indem sie den Spieß einfach umdreht und ihm mit denselben Worten wie er ihre Forderungen ins Gesicht sagt, spielt der Film hier in einem ironischen Unterton mit diesem Problem. Ein weiterer Bruch erfolgt in der nächsten Szene, als sie das gemeinsame Schlafzimmer betreten und das Hochzeitsgeschenk ihrer Fliegerkollegen entdecken, das symbolträchtig über dem Ehebett hängt: ein Flugzeugmotor! Mabels Begeisterung deutet darauf hin, daß sie sich wohl nicht auf Dauer vom Fliegen abhalten lassen wird, und schon die nächste Einstellung zeigt (statt der Hochzeitsnacht) ihre Maschine wieder am Himmel, läßt sie Schleifen und Loopings fliegen. Als sie nach ihren akrobatischen Flugkunststücken wieder gelandet ist, strahlt sie übers ganze Gesicht, doch Jack kann sie nicht verstehen: "Was macht sie denn bloß da oben, was sucht sie da?"



In *Capriolen* werden die traditionellen Geschlechtsrollenstereotypen regelrecht durcheinandergewirbelt und ganz dezidiert infragegestellt. Jack wird ständig im Irrtum gezeigt mit seiner Einschätzung von Mabel, deren Stärke und Mut er nicht akzeptieren kann. Am Ende des Films bleibt offen, ob sie ihren Beruf für das Glück ihrer Ehe aufgeben muß. Nationalsozialistische Vorstellungen von den Aufgaben oder vom Wesen einer Frau werden in diesem Film - wie auch in zahlreichen anderen Unterhaltungsfilmen - keineswegs direkt asugestellt. Wie läßt sich jedoch der auf zahlreichen Ebenen auftretende

Widerspruch zwischen beabsichtigter filmischer Indoktrinierung hinsichtlich eines traditionellen Frauenbilds und der medial vermittelten Darstellung einer relativ unabhängigen, selbstbewußten, karriereorientierten Protagonistin erklären?

Heide Schlüpmann weist in ihrem Aufsatz "Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie" darauf hin, daß die Bilder von kreativen, selbständigen und erfolgreichen Frauen in Filmen der dreißiger und vor allem der vierziger Jahre mehr sind als bloße propagandistische Vorbereitungen auf die Einbindung der Frauen in die Rüstungsproduktion. Das faschistische Kino bietet den Zuschauerinnen trägerische Wunsch-Bilder der Autonomie an, "eine filmische Strategie, die Frauen ihrer eigenen Interessen, Wünsche und Vorstellungen zu enteignen" (Schlüpmann 1988: 44). Sie analysiert diese scheinbare Widersprüchlichkeit der filmischen Frauenbilder, die mit den Widersprüchen innerhalb der nationalsozialistischen Frauenpolitik selbst korrespondiert, am Beispiel von Leni Riefenstahls Dokumentarfilmen sowie einigen "Heroinenfilmen", die eine heldenhafte Frau im Zentrum des Geschehens porträtieren, wie beispielsweise *Befreite Hände* (Schweikart, 1939) und *Die große Liebe* (Hansen, 1942). Die heroische Weiblichkeit, so Schlüpmann, entsteht durch die Negation weiblicher Geschlechtlichkeit mit gleichzeitiger Bestätigung von Männlichkeit, auch wenn diese im Film selbst unsichtbar ist und nur in Gestalt einer monumentalen Statue, an der die Künstlerin arbeitet, repräsentiert wird. Die Faszination der Zuschauerin an faschistischen Filmen läßt sich somit nicht auf Gegenbilder zur NS-Ideologie, sondern auf die (beabsichtigte) Verwechslung von heroischer Weiblichkeit und Autonomie zurückführen, auf die Projektion ihrer Phantasien auf die weiblichen Heldinnen, worüber eine Identifikation mit der patriarchalen Macht hergestellt wird.

In der untersuchten Komödie *Capriolen* lassen sich durchaus ähnliche Prozesse feststellen, auch sie knüpft über die Präsentation einer ungewöhnlichen Frau an Wünsche, Ängste und Hoffnungen von Frauen an. Allerdings weicht meine Interpretation in einem entscheidenden Punkt von der Schlüpmanns ab: Gegenbilder zur nationalsozialistischen Weiblichkeits- und Männlichkeitsideologie sind in dieser Komödie zumindest als Potential vorhanden. So bewegt sich Mabel mit Selbstverständlichkeit und großem Erfolg in der als 'männlich' definierten Fliegerwelt, während sich der Mann vor der Technik fürchtet und durch seine Vorliebe für "lyrische Gedichte" eher dem Gefühlsbereich zugeordnet wird.

Ideologie und Utopie

Der amerikanische Soziologe und Kulturkritiker Fredric Jameson bezieht sich in seinem einflußreichen Aufsatz "Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur" (Jameson 1982) auf die Ideologiekritik der Frankfurter Schule und geht in seiner Erweiterung dieses Ansatzes vor allem der Frage nach, wie Kunstwerke ihre Rezipienten überhaupt manipulieren können. Jameson greift hierbei auf Norman Hollands "The Dynamics of Literary Response" zurück, der Kunstwerke als Regulatoren des archaischen Phantasiematerials, der Wünsche und Ängste, betrachtet:

Nach Holland muß die psychische Funktion des Kunstwerks so beschrieben werden, daß die zwei inkonsequenten, ja unvereinbaren Aspekte ästhetischer Befriedigung - zum einen die wunscherfüllende Funktion, zum anderen aber die notwendige Schutzfunktion der Symbolstruktur, die Psyche gegen das erschreckende und potentiell zerstörerische Hervorbrechen archaischen Wunschematerials abzusichern - irgendwie harmonisiert werden und ihren Platz als verwandte Triebe einer einzigen Struktur zugewiesen bekommen. (Jameson 1982: 129)

Ein Kunstwerk ermöglicht also dadurch ästhetische Befriedigung, daß es innerhalb eines einzigen Mechanismus sowohl der Verdrängung als auch der Wunscherfüllung Raum gibt. Die RezipientInnen haben danach zunächst die Gelegenheit, ihren Phantasien freien Lauf zu lassen: sowohl die Ängste als auch die tiefstzenden Hoffnungen dürfen an die Oberfläche kommen. Doch da beide die gesellschaftliche Struktur bedrohen, darf dies nur innerhalb genau abgesteckter, kontrollierbarer Grenzen geschehen. Diese Eingrenzung entschärft die vorher erweckten Phantasien sofort wieder und befriedigt die nicht tolerierbaren aber "unzerstörbaren Wünsche nur in dem Maße [...], wie sie wieder zur Ruhe gebracht werden können" (129). Jedes erfolgreiche kulturelle Produkt muß zuerst echte gesellschaftliche und historische Inhalte anzapfen und ansatzweise ausdrücken, das heißt, es muß den kollektiven Phantasien, "in welcher verzerrter Art auch immer, die Stimme leihen" (135), um im Sinne der herrschenden Ideologie wirksam zu sein. Daraus leitet Jameson nun seine Grundthese ab, worin er behauptet, daß kulturelle Produkte neben der ideologischen Funktion gleichzeitig positive Elemente enthalten (müssen), ein "utopisches oder transzendentes Potential" (135). Alle Produkte der Massenkultur müssen also den gesellschaftskritischen Aspekten einen gewissen Spielraum gewähren, und sei er auch noch so klein:

"Hier ist daher die Hypothese aufzustellen, daß die Werke der Massenkultur nicht ideologisch sein können, ohne zugleich implizit oder explizit auch utopisch zu sein: sie können nicht manipulieren, wenn sie nicht einen echten Inhaltsrest - quasi als Bestechung der Phantasie - dem Publikum anbieten, das gerade mani-

puliert werden soll. Selbst das 'falsche Bewußtsein' eines so monströsen Phänomens wie des Nationalsozialismus wurde von kollektiven Phantasien utopischer Art genährt, in 'sozialistischem' wie auch nationalistischem Gewand." (135)

Die Anziehungskraft eines bestimmten populären Produkts beruht nach Jameson auf dessen Fähigkeit, sowohl seiner manipulatorischen Aufgabe gerecht zu werden als auch gleichzeitig als "Vehikel für ein verzweifelt utopisches Wunschbild" (140) zu fungieren. Indem ein Kunstwerk der Hoch- oder Massenkultur der herrschenden Ideologie auf eine bestimmte Art und Weise ästhetischen Ausdruck verleiht, kann es sie im extremsten Fall regelrecht demaskieren und sogar kritisieren. Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß kulturelle Produkte - und damit auch die nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm - nicht mehr eindimensional als kohärente Einheiten betrachtet werden können, die die Massen ausschließlich indoktrinieren oder narkotisieren. Vielmehr müssen die Filme als komplexe Produkte gesehen werden, in denen der dominante faschistische Ideologiegehalt immer auch in der Auseinandersetzung mit utopischen Aspekten, die an unbefriedigte Bedürfnisstrukturen des Publikums anknüpfen, entwickelt wird. Auch im Nationalsozialismus mußten sich Filme, um ein großes Publikum erfolgreich anzusprechen, auf die Realität der ZuschauerInnen beziehen, das heißt, die filmische Fiktion mußte an reale Erfahrungs- und Bedürfnismuster anknüpfen. Es kann daher vermutet werden, daß die Unterhaltungsfilm über kleine Zugeständnisse an die Phantasien, an Wünsche und Ängste der Menschen die breite Zustimmung des Volkes zum nationalsozialistischen System gewinnen konnten.

In seiner Diskussion der utopischen Aspekte in Kunstwerken bezieht sich Jameson auf die gesellschaftlichen und politischen Ängste und Hoffnungen der Menschen, ohne diese näher auszuführen. Vor allem angelsächsische KulturwissenschaftlerInnen haben gezeigt, daß diese Bedürfnisstrukturen nicht im Sinne einer kollektiven Phantasie als völlig einheitliche anzusehen sind, sondern je nach Geschlecht, Klasse und ethnischer Zugehörigkeit verschiedene Formen und Gewichtungen annehmen. Danach haben Frauen aufgrund ihrer speziellen psychischen und gesellschaftlichen Sozialisation eigene, von Männern verschiedene kollektive Phantasien und Sehnsüchte (Chodorow 1985). Im Bereich der populären Kultur zeigt sich dies zum Beispiel daran, daß Frauen andere Unterhaltungsformen bevorzugen, eine andere Art von Vergnügen an Texten oder Filmen suchen und in einigen 'weiblichen' Genres wie Melodramen oder Familienserien auch vermehrt zu finden scheinen.

Diesen speziell für ein weibliches Publikum konzipierten Unterhaltungsformen hat die Populärkulturforschung im Gegensatz zu den 'männlichen' Genres wie Detektivroman oder Gangsterfilm lange Zeit keine Beachtung ge-

schenkt. Die 'weibliche' Unterhaltungskultur bestand nach Ansicht vieler Wissenschaftler und zum Teil auch feministischer Forscherinnen aus eskapistischen Produkten, die den Frauen Ablenkung von der feindlichen Realität verschaffen und dadurch ihre Diskriminierung im Patriarchat zementieren. Die Entwicklung der feministischen Filmtheorie (z.B. Gottgetreu 1992) von einer anfänglichen Konzentration auf den "männlichen Blick" hin zu einer Theoretisierung der weiblichen Zuschauerschaft verweist auf einen großen Erklärungsbedarf hinsichtlich der Faszination von Frauen am Männerkino (Koch 1980).

Danach sind Zuschauerinnen weder notwendigerweise Masochistinnen, die im patriarchalen Kino über die Identifikation mit der weiblichen Darstellerin Freude an der Unterwerfung des eigenen Geschlechts haben, noch Narzißtinnen, die sich lediglich als begehrenswerte Objekte auf der Leinwand wiederfinden wollen. Auch die Einordnung als emotionale Transvestitinnen, die sich mit den männlichen Protagonisten identifizieren, muß als zu einseitig zurückgewiesen werden, und so liegt die Vermutung nahe, daß es andere, noch zu erforschende Möglichkeiten geben muß. Um diesen auf die Spur zu kommen, beschäftigen sich feministische Filmwissenschaftlerinnen in letzter Zeit vor allem mit den Widersprüchen innerhalb einzelner Filme oder Filmgenres. Unterhaltungsfilme scheinen zwar lediglich eskapistisch zu wirken, knüpfen jedoch an Bedürfnisstrukturen von Frauen an, die im patriarchalen System unbefriedigt bleiben und somit potentiell subversiv sind. Die Ideologien, die traditionellen Normen und Wertvorstellungen etablieren sich im Umgang des Films mit diesem utopischen Potential. Bei der Analyse der Widersprüche in bezug auf Weiblichkeit und Männlichkeit in *Capriolen* geht es also darum, sowohl die ideologischen Verzerrungen als auch die gesellschaftlichen Utopien aufzuzeigen und einer kritischen Interpretation zugänglich zu machen.

Repräsentationen von Weiblichkeit

Am Anfang des Films werden beide Protagonisten zunächst als vom normalen geschlechtsspezifischen Verhalten abweichend charakterisiert; sowohl die Frau als auch der Mann sind von Rollenunsicherheit geprägt, woraus sich nicht zuletzt auch die gegenseitige Anziehungskraft entwickelt. Doch da sich ihre Ehe vor allem auf die anderen, mit der sozialen Norm konform gehenden Seiten der Persönlichkeit stützen soll, müssen die davon abweichenden Aspekte verdrängt werden. Dies führt zwangsläufig zur Krise, die aufgrund mangelnder Kommunikationsfähigkeit auf beiden Seiten in eine Trennung mündet. Die gegenseitige "Abneigung" erweist sich letztendlich doch als überwindbar, und so ent-

scheiden sie sich am Ende des Films bewußt für eine gemeinsame Zukunft.

In der witzig erzählten Liebesgeschichte steht die Entscheidung im Mittelpunkt, die sich für viele Frauen auch heute noch stellt: die Qual der Wahl zwischen beruflichen Ambitionen und Glück im Privatleben. Durch verschiedene Mechanismen verdeutlicht der Film, wie schwierig und unangemessen diese Entscheidungssituation für Frauen sein kann. Mabels Beruf hat zwar nichts mit Geldverdienen zu tun, wird aber insgesamt als sehr positiver Bereich gekennzeichnet. In einer Männerwelt hat sich die Protagonistin durchgesetzt und bewährt, ja sogar Rekorde erzielt. Mabel wird als Frau mit zwei Seiten positiv charakterisiert, sie hat sowohl tiefe Gefühle zu Jack als auch den starken Wunsch, zu fliegen. Auch ihre Selbsteinschätzung ist von diesem Kontrast geprägt, so sieht sie sich einerseits als erfolgreiche Pilotin, die sich ihren Mut durch den Alleinflug endlich einmal selbst beweisen mußte. Andererseits gesteht sie sich durchaus ein, daß sie auf Jack sehr emotional reagiert hat: "Ich hab noch nie so sehr gefühlt wie grade heute, daß ich gar nichts anderes bin als nur eine Frau." Während die zentrale Frage des Films, "Was ist eine interessante Frau?", von mehreren Figuren in verschiedenen Konstellationen immer wieder aufs neue diskutiert wird, hält sich Mabel aus der Debatte heraus und beantwortet die Frage eher durch ihre konsequente Handlungsweise. Sie bemüht sich zwar, den aktuell geltenden Rollenanforderungen zu entsprechen, versucht aber dennoch, beide Seiten ihrer Persönlichkeit, die starke, rationale, 'männliche' wie auch die emotionale, eher 'weibliche', zu ihrem Recht kommen zu lassen und mit ihren Gefühlen in Einklang zu leben.

Diese inhaltliche Charakterisierung wird durch visuelle Strategien unterstützt, die den Kontrast zwischen ihren starken und schwachen Anteilen betonen. So wird uns die Fliegerin als spektakuläre Erscheinung auf dem Flugplatz gezeigt, einmal sogar während des Fluges als Pilotin ihrer Maschine, wo sie die ZuschauerInnen mit abenteuerlichen Flugkunststücken beeindruckt. In dieser 'männlichen' Umgebung trägt Mabel einen weiten Overall und eine eng anliegende Fliegerkappe; auch in ihrer Körpersprache und ihrem draufgängerischen Habitus erweist sie sich als eine den männlichen Kollegen angepaßte Frau. Ihre andere, 'weibliche' Seite wird im Film vor allem durch Blumen im Hintergrund sowie durch lange, festliche Kleider beziehungsweise eine Küchenschürze ins Bild gerückt.

Die visuellen Gestaltungsmittel zur Charakterisierung der Protagonistin sind zum großen Teil aus dem Theaterbereich übernommen: Kulissen, Kostüme und Requisiten. Speziell filmische Mittel wie Einstellungsgröße und Kamerabewegung spielen eine eher untergeordnete Rolle und gehen über die üblichen Konventionen wie beispielsweise Verwendung von Großaufnahmen

bei großer Emotionalität nicht hinaus. Lediglich in einer Szene wird Mabels Schwäche sehr effektiv visualisiert: die Kamera, die sich etwa in Bauchhöhe befindet, zeigt das Wohnzimmer des Ehepaars in einer Totale und vermittelt so den Eindruck von Weiträumigkeit. Als Mabel im Hintergrund mit einem riesigen Blumenstrauß in der Tür erscheint, wirkt sie für einen kurzen Moment wie ein kleines Mädchen.

Im Gegensatz zu vielen Protagonistinnen anderer Filme wird Mabel allerdings nicht als erotischer Anziehungspunkt, als visuell attraktives Objekt zur Schau gestellt, sondern eher auf andere Art und Weise begutachtet; ihr Fraussein, ihre Weiblichkeit wird hauptsächlich auf der verbalen Ebene von den anderen Figuren thematisiert und diskutiert. Durch den Verzicht auf eine voyeuristische Blicklenkung wird die Identifikation von Zuschauerinnen mit den Wünschen und Problemen der Hauptfigur erleichtert, weil die Darstellung des weiblichen Körpers als Objekt der Begierde hier nicht als Hürde wahrgenommen wird (vgl. Mulvey 1980).

Auch die Tatsache, daß sie ihre Leidenschaft, das Fliegen, für ihr Eheglück nicht aufgeben mag, lädt zur Projektion von eigenen Phantasien ein. Durch die Anwendung derselben Entscheidungsfrage auf den Mann wird diese Entweder-Oder-Situation als Problem aufgeworfen und in ihrer Grundsätzlichkeit kritisiert. Besonders Zuschauerinnen könnten den Film in dieser Hinsicht durchaus als Kritik an den gesellschaftlichen Zwängen interpretieren, die in den Jahren vor 1937 wieder verstärkt von Frauen verlangten, ihre eigenen Interessen und Fähigkeiten zugunsten von Ehe und Familie aufzugeben (Tröger 1981). Eingeschränkt wird dieses kritische Potential jedoch dadurch, daß wir über Mabels weitere berufliche Zukunft am Ende des Films im unklaren gelassen werden.

Wie Mabels Weiblichkeit steht auch Jacks Männlichkeit ausdrücklich zur Disposition. Zwar versucht er im Handlungsverlauf immer wieder, Kontrolle über Mabel zu gewinnen, doch er scheitert damit ebenso wie mit seiner Suche nach dem "kleinen Mädchen im Herzen der Fliegerin". Daß er sich beruflich intensiv mit Frauenthemen beschäftigt, veranlaßt den Fliegerkollegen Bill zu der Bemerkung: "Er ist überhaupt kein Mann!". Mabels Antwort: "Er ist *mein* Mann!" ist doppeldeutig.² Erstens gibt sie damit zu verstehen, daß er durch die Rolle des Ehemannes zwangsläufig ein "richtiger" Mann sein muß. Zweitens kann diese Erwiderung auch darauf hindeuten, warum sie ihn geheiratet hat: weil er im Gegensatz zu ihren rauhbeinigen Fliegerkollegen wesentlich ge-

2 Dies steht möglicherweise im Zusammenhang mit den Vermutungen und Gerüchten, die Gründgens (besonders vor seiner Ehe mit Hoppe) einen exzessiven und 'unmoralischen' Lebenswandel nachsagten und damit auf seine homosexuelle Orientierung anspielten. Vgl. Mühr 1981.

fühlvoller und insgesamt eher 'weiblich' auf sie wirkt. Damit ergänzt er gut ihren herben, oft 'männlich' wirkenden Habitus und bietet sich als (ambivalentes) Wunschbild eines sensiblen Mannes an.

In *Capriolen* stehen die Gegensätze der beiden Geschlechter und die daraus resultierende Rollenproblematik im Zentrum der Diskussion. Auffallend an diesem Film ist die Direktheit, mit der die Frage nach dem Wesen der Frau sowie der Gültigkeit von traditionellen Rollenzuschreibungen und Geschlechtscharakteren gestellt wird (vgl. Hausen 1976). Allerdings sind die Nebenfiguren nur verbal an der Diskussion beteiligt und bleiben den traditionellen Rollenzuschreibungen weitgehend verhaftet: die beiden Frauen sind als "falsche Freundinnen" negativ gezeichnet, damit Mabel als mutige und doch gefühlvolle Ausnahmefrau den Zuschauerinnen als Identifikationsfigur präsentiert werden kann. Abgeschwächt wird dieses subversive Potential auch durch das Ausweichen auf einen amerikanischen Handlungsort und die Komik, die vor allem mit der Figur Jack verknüpft ist.

Die positive Heldin Mabel hingegen ermöglicht es den Zuschauerinnen, sich in eine starke Frau hineinzufühlen, die in der Männerwelt Heldentaten vollbringt und dafür Ruhm erntet, jedoch nicht als unweibliches oder gefühlloses Wesen dargestellt wird. Durch dieses Identifikationsangebot knüpft der Film an reale Erlebnis- und Bedeutungsmuster von Frauen an. Er bezieht sich zwar nicht explizit, aber dennoch spürbar auf die in den zwanziger und dreißiger Jahren berühmten Fliegerinnen wie zum Beispiel Elly Beinhorn und thematisiert so den auch für Frauen realisierbaren Traum vom Fliegen und der damit verbundenen Freiheit. Darüberhinaus wird die mutige Fliegerin von einem schönen, gefühlvollen Mann begehrt, in dessen Armen sie schwach sein darf.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Geschlechtscharaktere in *Capriolen* tatsächlich Kapriolen schlagen. Dieser potentiell subversive Aspekt erklärt die Einschätzung, dieser deutsche Film habe "jenen Zug der Freiheitlichkeit, der ihn damals zu einem Labsal in der Öde ängstlichen, braunen Konformismus machte" (Rischbieter 1963: 36). Über die kritische Auseinandersetzung mit der Problematik der Geschlechtscharaktere und den damit verbundenen sozialen Rollen spricht der Film zwar spezifisch weibliche Wünsche und Ängste bezüglich Individuation und Autonomie an, läßt sich letztendlich aber doch in den Dienst nationalsozialistischer Ideologievermittlung stellen. Obwohl Frauen von den Nationalsozialisten in erster Linie als Gebärerinnen der Kinder, Gehilfinnen der Männer sowie als Bewahrerinnen der deutschen Familie betrachtet wurden, war der weibliche Idealtypus keine Rekonstruktion der zierlichen, schwächlichen Geschöpfe aus dem 19. Jahrhundert (Rupp 1977:

376). Die "neue Frau" sollte gesund und stark, sportlich und kräftig, zäh und tapfer sein; sich also in gewisser Hinsicht durchaus an 'männliche' Normen und Verhaltensweisen angleichen. Da die Nationalsozialisten das deutsche Volk zum größten und stärksten der Welt machen wollten, brauchten sie körperlich wie emotional starke Frauen - allerdings nur insofern, wie diese weibliche Stärke nicht auf Unabhängigkeit und Selbständigkeit ausgerichtet war, sondern sich nutzbringend in den Dienst des Staates stellen ließ.

Zieht man diese Überlegungen in Betracht, erweist sich das kritisch-subversive Potential des Films als ein ideologisch vereinnahmbarer Bestandteil: die starke, von der Film-Männerwelt geförderte Seite Mabels kann durchaus mit dem propagierten Frauenbild des Nationalsozialismus in Einklang gebracht werden. Der Protagonist Jack lernt im Film, was alle deutschen Männer lernen sollten: die starken Seiten von Frauen ergänzen sich gut mit den schwachen, die traditionell als die einzigen 'richtig' weiblichen angesehen wurden. Mut, Energie und - bedingt - Selbständigkeit sind mit Gefühl, Bescheidenheit und Liebensorientierung nicht unvereinbar, sondern als miteinander harmonisierbare Eigenschaften einer interessanten Frau durchaus zulässig und wünschenswert. Wichtig ist hier die Tatsache, daß selbst die mutige Fliegerin von Natur aus nichts anderes ist als "nur eine Frau".

Die Geschlechtergegensätze werden in *Capriolen* somit nicht aufgelöst, sondern im Verlauf des Films lediglich problematisiert, aufgeweicht und gelockert. *Erwünschte* und *gewünschte* Bilder erfahren eine Annäherung und können somit am Ende als feste Bestandteile in die faschistische Gesellschaftsordnung übertragen und dort zementiert werden. Zahlreiche im Verlauf der Filmhandlung entstandene kritisch-emanzipatorische Aspekte werden zurückgenommen, das subversive Potential des Films damit abgeschwächt. Für die Entstehungszeit progressiv anmutende Unterhaltungsfilme wie *Capriolen* weisen häufig eine Zurücknahme und Vereinnahmung weiblicher Autonomie-wünsche auf, können aber - zumindest aus dem heutigen Blickwinkel - auch als (eingeschränkte) Manifestationen eben dieser Autonomiebestrebungen interpretiert werden.

Das Vergnügen, das Frauen im nationalsozialistischen Kino offensichtlich gehabt haben, läßt sich aus dieser feministischen Perspektive durch die ästhetische Verknüpfung von Ideologie und Utopie weitaus besser erklären, als wenn von einer erfolgreichen Manipulation oder Verdummung der Zuschauerinnen ausgegangen wird. Weibliche Phantasien und Sehnsüchte, Wünsche und Ängste werden auch von den nationalsozialistischen Unterhaltungsfilmen angesprochen, damit als wichtige anerkannt und manchmal sogar bis ins Happy-End hinein transportiert. Auch wenn die subversiven Anteile in den wenigsten

Fällen Bestand haben, so wird doch die Utopie einer besseren Welt in diesen Wunsch-Bildern für die Dauer eines Films sichtbar und damit "erfüllbar" gemacht.

Capriolen

1937. Regie: Gustaf Gründgens; Buch: Jochen Huth, Willy Forst; Kamera: Franz Planer, Kurt Neubert; Musik: Peter Kreuder; Produktion: Deutsche Forst-Filmproduktion GmbH

DarstellerInnen: Marianne Hoppe, Gustaf Gründgens, Fita Benkhoff, Maria Bard, Volker von Collande, Hans Leibelt, Max Gülstorff, Paul Henkels, Elsa Wagner, Franz Weber, u.v.a.

86 min., schwarz-weiß

Andrea Lutz

Der "Neue Diskurs" und die Ästhetik des Nationalsozialismus

Der "Neue Diskurs" in der kritischen Reflexion¹

Als besonders ergiebig für eine Annäherung an die spezifische Ästhetik des Nationalsozialismus erscheint der sog. Neue Diskurs - der Versuch einer focussierenden, nach- und neugestaltenden "Rekonstruktion" von Erscheinungen des Nationalsozialismus als Methode der Auseinandersetzung in künstlerischen Werken vor allem der siebziger Jahre².

Den ästhetischen Hervorbringungen des Neuen Diskurses ist eines gemeinsam: Die erklärte Absicht ihrer Autoren, daß es antifaschistische Werke seien. In der Analyse dieser Produkte erkannten verschiedene WissenschaftlerInnen³ jedoch eine Diskrepanz zwischen der jeweils erklärten moralischen und ideologischen Position des Autors und der ästhetischen Aussage seines filmischen oder literarischen Werkes.

Innerhalb dieser Reflexion wird diesen Werken "Ästhetisierung" vorgeworfen, die als Ablenkung von und Verschleierung der politischen Bedeutung des

1-Diese Darstellung nimmt Bezug auf den Essay "Kitsch und Tod. - Widerschein des Nazismus" von Saul Friedländer. Saul Friedländer wurde 1932 in Prag geboren. Er lehrt Neuere Geschichte in Tel Aviv und Genf. In Deutschland wurde er durch seine Dokumentation "Pius XII. und das Dritte Reich" bekannt. 1979 erschien "Wenn die Erinnerung kommt...", eine autobiografische Erzählung über seine Flucht vor den Nazis. 1982 wurde die französische Fassung von "Kitsch und Tod - Widerschein des Nazismus" ("Reflets du nazisme") in Paris veröffentlicht, die deutsche Übersetzung erschien 1984.

2 Der Begriff "Neuer Diskurs" wird von Saul Friedländer verwendet und meint die seit Ende der 60er Jahre geführte kritische Auseinandersetzung über den Nationalsozialismus, wie sie in Romanen und Spielfilmen von Autoren und Filmemachern wie Joachim Fest, Rainer Werner Fassbinder, Hans Jürgen Syberberg, Erwin Leiser, Willy Tronk-Treibitsch, Wolfgang Reinhard, Edgar Reitz, Alexander Kluge, Albert Speer (S.F. bezieht ihn bewußt in diesen Zusammenhang ein), Michel Tournier, Louis Malle, Georg Steiner, Bob Fosse, Bernardo Bertolucci, Liliana Cavani, Tinto Brass, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini u.v.a. in Gang gebracht wurde.

3 H.C. Blumenberg, Susan Sontag, W. Bittendorf, V.Fischer, S. Friedländer u.a..

Faschismus wirke. So z.B. von Volker Fischer⁴, der in einer sehr pointierten Analyse der NS-Nostalgie in Filmen der siebziger Jahre zusammenfaßt:

Ob Personalisierung der Geschichte (Hitler-Welle), ob Ästhetisierung oder Erotisierung des Faschismus - letztlich hat beides die Schutzfunktion, von erkennbaren sozioökonomischen und politischen Entstehungs- und Bedingungsbeziehungen des Faschismus abzulenken. (...) Die Reduzierung auf Ästhetik aber ist nicht nur Rückzug, sondern gleichzeitig Vorbereitung der Unempfindlichkeit, ja der politischen Apathie.⁵

Der aufklärerischen Absicht der Filmemacher, die er darüber hinaus zum Teil bezweifelt, stehe aber insbesondere die Rezeptionshaltung des breiten Publikums entgegen:

In einer Form von selektiver Wahrnehmung wird von den Älteren in erinnerungsseltener Verklärung nur das rezipiert, was auch damals für den emotionalen Haushalt positive Bedeutung hatte (etwa das Gefühl des Eingebundenseins in eine Gemeinschaft wie HJ, BdM, SA, SS oder die angeblich größere Überschaubarkeit sozialer Strukturen im Faschismus); von den Jüngeren wird - ebenfalls selektiv - durch Vergleich mit heutigen Formen demokratischer Entfaltung gesellschaftlichen Seins und mit der ihr innewohnenden Verlusterfahrung und Orientierungslosigkeit - bei gleichzeitig bruchstück- und collagehafter Rezeption von ästhetisierten Oberflächenphänomenen, etwa der "schickien" Uniform, abgehoben von ihrem realen Kontext - dem Faschismus positiver Wert abgewonnen.⁶

So kritisiert Fischer z.B. an Joachim Fests Hitlerbiographie⁷, daß er seinen Protagonisten als eine der Führergestalten des Jahrhunderts begreift. Fest sei der Faszination seiner Lebensgeschichte erlegen und überzeichne seinen Helden. In der Verfilmung *Hitler - eine Karriere* haben Fest und Herrendörfer Originalaufnahmen aus dem Dritten Reich noch einmal dramaturgisch zusammengeschnitten, und zwar so, daß sich die ursprüngliche Propagandawirkung erhöht; Fischer spricht von einer Montage eines Idols, die statt der erklärten Demontage stattgefunden hat und erklärt den Widerspruch zwischen Absicht und Wirkung folgendermaßen:

Garant seiner (des Films allgemein, A.L.) Authentizität ist weniger seine verbale als seine visuelle Aussage. Aufgrund der Rezeptionsbedingungen fallen ästhetische Form und zu vermittelnder Inhalt auseinander bzw. die Form selbst wird als Inhalt rezipiert. Nur so ist es möglich, daß durch Darstellungsformen und durch ästhetische Mittel wie Lichtführung, Bauten, Accessoires und Anleihen bei histo-

4 vgl. Volker Fischer: Ästhetisierung des Faschismus. NS-Nostalgie im Spielfilm, in: Heinz, Berthold u.a.(Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.243ff.

5 Fischer 1979, S.255

6 Fischer 1979, S.244

7 Joachim Fest: Hitler. Eine Biographie, Frankfurt 1973

rischen Stilen parallel oder gegen die eigentliche Filmhandlung subjektiv in der je einzelnen Rezeption, i.e. objektiv in der Wirkung, Faschismus-Nostalgie entstehen kann.⁸

Deutlich sei auch an Syberbergs Film *Hitler* diese "widersprüchliche Botschaft" abzulesen. Während Syberberg selbst in der Einleitung zu seinem Textbuch *Hitler, ein Film aus Deutschland* seine Inszenierung mit der Frage legitimiert: "Wird man je wieder frei werden vom bedrückenden Fluch der Schuld, wenn man nicht ins Zentrum der bohrenden Krankheit kommt?"⁹ und somit - nach Friedländerischen Kategorien (s.u.) - mit dem "Bemühen um Verständnis" und/oder dem Versuch eines "Exorzismus" argumentiert, löste der Film beim Publikum - den kritischen Rezensionen zufolge - eher ein diffuses Unbehagen, eine Beklommenheit aus.

In ihrem Essay über Syberbergs Hitler-Film schreibt Susan Sontag:

Eben geht der Film zu Ende, aber Syberberg will noch schnell ein weiteres, hinreißendes Bild fabrizieren. Und selbst wenn der Film dann wirklich zu Ende ist, hat er uns immer noch etwas zu sagen und hängt Postskripte an: das Heine-Motto, den Hinweis auf Mogadischu und Stammheim, eine abschließende orakelhafte Syberberg-Sentenz, eine letzte Beschwörung des Gralsmotivs. Der Film ist selber die Schöpfung einer Welt, aus der ihr Schöpfer (man fühlt es) sich nur mit größter Mühe zurückziehen kann - genauso wie der hingerissene Zuschauer; diese Lektion in der Kunst der Einfühlung erregt wollüstige Beklammung, Angst vorm Aufhören...¹⁰

Nigel Andrews schlägt in seiner Rezension zu Syberbergs Hitler-Film gleich noch einen größeren Bogen und kommentiert die Art und Weise, wie Hitler zu einem Bestandteil der heutigen Unterhaltungsindustrie gemacht wird:

... ein erschreckendes Phänomen unserer Zeit. (...) Die Häufigkeit, mit der sich Hitler und die Nazizeit auf unseren Kinoleinwänden breitmachen, in diversen Erscheinungsformen, vom Kammerspielmelodram in Filmen wie "Hitler, die letzten zehn Tage" bis zum Nazi-Chic in Filmen wie "Cabaret" und "Madame Kitty", ist, um es gelinde zu sagen, auffällig. Sollen wir in der plötzlichen Popularität von Filmen über Hitler das heilsame Klappern von aus den Schränken geholten Skeletten vernehmen oder eher die dumpfen Töne der Sehnsucht nach einer Zeit, in der noch Prunk und Patriotismus und politische Sicherheit herrschten?¹¹

Auch Saul Friedländer, auf den ich mich im Folgenden insbesondere be-

⁸ Fischer 1979, S.20

⁹ Hans Jürgen Syberberg: *Hitler - ein Film aus Deutschland*, Reinbek bei Hamburg 1978

¹⁰ Susan Sontag: *Syberbergs Hitler*, in: Susan Sontag: *Im Zeichen des Saturn*, München 1981, S.172; zit. nach Friedländer 1984, S.17

¹¹ Nigel Andrews: *Hitler as Entertainment*, in: *Hollywood und die Nazis*, Hamburg 1977, S.5, zit. nach Friedländer 1984, S. 14

ziehe, ist in seinem Interesse an den Interpretationen der Hitlerzeit, wie sie in den Theaterstücken, Romanen, Biographien und Filmen innerhalb des Neuen Diskurses zum Ausdruck kommen, zunächst von einer "tiefen Beunruhigung" geleitet.

Der Nazismus ist ein Phänomen der Vergangenheit, aber die Obsession, die er für die gegenwärtige Phantasie besitzt, und das Hervortreten eines Diskurses, der nicht aufhört, ihn nachzugestalten und neu zu interpretieren, stellen uns schließlich vor die Grundfrage, wie dieses Starren auf die deutsche Vergangenheit zu bewerten ist: als nostalgische Träumerei, als Gier nach Spektakulärem, als notwendiger Exorzismus und/oder als anhaltendes Bemühen um Verständnis? Oder aber, immer noch und schon wieder, als Ausdruck tiefer Ängste und bei manchen auch dumpfer Hoffnungen?¹²

Friedländer erkennt in den Inszenierungen ein Moment der ungebrochenen und unmittelbaren Faszination am deutschen Faschismus (Friedländer spricht von Nazismus). Auch er betont die immer wieder auftretende Kluft zwischen der Verurteilung des Nazismus durch den Autor bzw. dessen Bemühen um Verständnis und der dazu widersprüchlichen ästhetischen Wirkung seines Werkes. Er sieht im Nazismus ein "unbegrenzttes Experimentierfeld für entfesselte Phantasien, für breiten Einsatz von ästhetischen Effekten, für eine Vorführung der eigenen literarischen Brillanz und intellektuellen Kraft."¹³

Diese wiederholt zum Ausdruck gebrachte Ablehnung oder das Gefühl von Unbehagen entsteht wohl aus der irritierenden Erkenntnis, daß ein "empathisches" Nachempfinden der Faszination am Faschismus überhaupt möglich ist. Empathie als Form der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus muß entweder zynisch wirken oder skeptisch machen. Und doch stellt dies womöglich in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus den Zugang dar, der am ehrlichsten ist und in den Erkenntnissen am weitesten führt. Es sind die Autoren des Neuen Diskurses, die zumindest den Mut hatten, sich in das, was als Faschismus bezeichnet wird, hineinzubegeben, die sichere Position des Außenstehenden und des Verurteilenden zu verlassen, welches die bevorzugte Haltung in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus von Kriegsende an zweieinhalb Jahrzehnte lang war, sofern sie überhaupt geführt wurde.

Nicht zufällig waren während des Krieges und in den 50er Jahren in "antifaschistischen" Filmen Hitler, Goebbels und Göring als "Psychopathen", "Monster" oder dann auch als "Hanswurst" dargestellt worden¹⁴. Friedländer

¹² Friedländer 1984, S. 16f./Klappentext

¹³ Friedländer 1984, S. 17

¹⁴ vgl. H.C. Blumenberg: Hollywood und Hakenkreuz in: Hollywood und die Nazis, Hamburg

sieht diese vom Subjekt abgespaltene Form der Auseinandersetzung im Kontext ihrer Zeit:

Bei Kriegsende war der Nazismus die fluchbeladene Seite der abendländischen Zivilisation, der Inbegriff alles Bösen. Was immer die Nazis getan hatten, wurde verdammt, was sie berührt hatten, war besudelt. (...) Bedeutende Gruppen, ein beträchtlicher Teil der europäischen Eliten, die noch zwei oder drei Jahre vor dem "Zusammenbruch" kaum einen Hehl aus ihrer Sympathie für die "neue Ordnung" gemacht hatten, fielen auf einmal in völlige Sprachlosigkeit und erlitten totalen Gedächtnisverlust. (...) Von einem Tag auf den anderen wurde mit der Vergangenheit tabula rasa gemacht,¹⁵

Der "Neue Diskurs" als Ansatzpunkt zur Entwicklung von Kriterien für die Ästhetik des Nationalsozialismus

Aus der beschwörenden Nachgestaltung und den Neuinterpretationen innerhalb des Neuen Diskurses erhofft Friedländer trotzdem, Wesentliches über den deutschen Faschismus zu erfahren und so Kriterien für dessen Ästhetik zu entwickeln. Er konstatiert eine "neue Sensibilität für die Magie der Hitlerbewegung", die deutlicher als viele historische Werke, die "kleinbürgerlichen Sehnsüchte nach Reinheit und Schönheit einhergehend mit einem kalten, zwanghaften Todeskult" zum Ausdruck zu bringen vermag¹⁶. In seinen Analysen enthüllt er eine Tiefenstruktur, die die Grundlagen der psychologischen Faszination des Nazismus aufdecken könnten, die "Koexistenz von Machtanbetung und Sehnsucht nach apokalyptischer Auslöschung aller Macht", "eine besondere Art von Entmündigung, die sich sowohl am Verlangen nach restloser Unterwerfung als auch an dem nach totaler Entfesselung nährt"¹⁷.

Als Beleg seiner These verweist er u.a. auf die Symbolisierung des Führers als gleißendes Licht in Fassbinders *Lili Marleen*, auf die Meditation über Hitlers "Größe" bei Fest, auf Tourniers faszinierte Schilderung der SS-Schule "Kaltenborn" oder auch auf die beschwörende Schilderung jener nächtlichen Szene des 21. August 1939, in welcher sich die Natur sozusagen auf die historische Stunde einstimmt, in Speers Memoiren :

In der Nacht standen wir mit Hitler auf der Terasse des Berghofes und bestaunten ein seltsames Naturschauspiel. Ein überaus starkes Polarlicht überflutete den gegenüberliegenden, sagenumwobenen Untersberg für eine lange Stunde mit ro-

1977, S.5; zit. nach Fischer 1979, S.245

¹⁵ Friedländer 1984, S.9

¹⁶ Friedländer 1984, S.2

¹⁷ Friedländer 1984, S.16

tem Licht, während der Himmel darüber in den verschiedenen Regenbogenfarben spielte. Der Schlußakt der Götterdämmerung hätte nicht effektvoller inszeniert werden können. Gesichter und Hände eines jeden von uns waren unnatürlich rot gefärbt. Das Schauspiel rief eine eigentümlich nachdenkliche Stimmung hervor. Unvermittelt sagte Hitler zu einem seiner militärischen Adjutanten gewandt: "Das sieht nach viel Blut aus. Dieses Mal wird es nicht ohne Gewalt abgehen."¹⁸

Friedländer kommentiert:

Das ist Kitsch in höchster Vollendung: Der Mann, der sich anschickt, die Welt zu erobern (und sein gerade abgeschlossener Pakt mit der Sowjetunion ist ein großer Schritt in diese Richtung), steht da hoch oben in seiner Felsenburg, umgeben von einer grandiosen Gipfellandschaft. Er hat das Gesicht dem Nachthimmel zugewandt, den ein seltsames Rotlicht in die Farbe des Blutes taucht - er ist der Dichter am See, kurz vor dem Ausbruch des Sturmes, er ist der Mörder auf der Flucht unter einem fahlen, von Blitzen durchzucktem Himmel. Zu allem Überfluß erwähnt der Autor auch noch den "sagenumwobenen" Untersberg. Und plötzlich sagt Hitler zu einem seiner Getreuen: "Das sieht nach viel Blut aus. Dieses Mal wird es nicht ohne Gewalt abgehen..." - Tod und Vernichtung kündigen sich an, nicht nur in der geschilderten Szene, sondern auch in der rückblickenden Phantasie des Lesers.¹⁹

In den Themen und der Ästhetik von Filmen des Neuen Diskurses werde, so Friedländer, eine gewisse Faszination des Nazismus begreiflich. Elemente, die ein rational-analytischer Zugriff bisher nicht zu fassen bekam, werden in der Nachgestaltung dadurch erkennbar, daß die Nachgestaltung der Imagination eine gewisse Freiheit läßt, also eben "nicht so sehr durch das, was der Nachgestaltende ausdrücken wollte, als vielmehr durch das, was ungewollt und ohne sein Zutun zum Ausdruck kommt."²⁰

Die Verunsicherung der Rezipienten entsteht nach Friedländer durch die nicht eindeutig erfaßbare Struktur der psychologischen Dimension, die eben nicht auf präzisen Argumenten oder klaren ideologischen Positionen beruht. Solche mögen zwar an der Oberfläche vorhanden sein, aber dahinter verbirgt sich etwas anderes, nämlich

Eine Aktivität der Imagination, die sich den gewohnten Links-Rechts-Schemata entzieht. Die Attraktivität des Nazismus lag keineswegs nur in seiner explizit propagierten Doktrin, sondern mindestens ebenso auch in der Kraft seiner Emotionen, in den von ihm geweckten Bildern und Phantasmen, für welche Linke

18 Albert Speer: *Erinnerungen*, Frankfurt-Berlin-Wien 1969, S.177; zitiert nach Friedländer 1984, S.23

19 Friedländer 1984, S.23f.

20 Friedländer 1984, S.15

wie Rechte empfänglich waren,²¹

Die ästhetischen Komponenten, die das Aufkommen dieser schwer definierbaren, (neuen) Faszination am Nazismus bewirken, sind in verschiedenen Werken stets die gleichen, welches Friedländer zu der Annahme führt, daß es sich nicht nur um Elaborate des jeweiligen Autors handelt, sondern diese Strukturen genau so im Nazismus selbst zu finden sind.

Er gliedert sein analytisches Vorgehen zur Erfassung der ästhetischen Komponenten in die drei Kategorien: "Auslöser eines Reizes", "Vorhandensein eines Verlangens" und "Manöver eines Exorzismus":

Der ästhetische Reiz wird ausgelöst durch den Gegensatz zwischen Kitsch-Harmonie und permanenter Beschwörung der Themen Tod und Zerstörung; das Verlangen wird durch Erotisierung der Macht, der Gewalt und der Herrschaft geweckt, aber gleichzeitig auch durch Darstellung des Nazismus als des Zentrums aller Entfesselung der unterdrückten Affekte; Der Exorzismus schließlich setzt - heute wie damals - sein ganzes Bestreben darein, durch die Sprache Distanz zu halten gegenüber der Realität des Verbrechens und der Vernichtungspolitik, durch Verkehrung der Vorzeichen eine andere Realität zu behaupten - und letztlich uns zu beschwichtigen durch den Beweis, daß die elementaren Moralgesetze immer befolgt worden seien, weshalb es auch dort noch eine Erklärung und Logik gebe, wo man bisher nur Chaos und Grauen sah.²²

Zur ästhetischen Qualität der Verbindung von Kitsch und Tod

Die Verbindung von Kitsch-Ästhetik mit den Themen des Todes ist als Bild des Nazismus häufig und typisch. Die ästhetische Kategorie Kitsch bezeichnet einen Widerspruch zwischen Kunstanspruch und künstlerischem Unvermögen. Kitsch, das ist

die Spur von gutem Geschmack in der Geschmacklosigkeit, von Kunst in der Häßlichkeit, der kleine Mistelzweig unter der Wartesaallampe im Bahnhof, der schmiedeeisern gerahmte Spiegel im Flur, die einsame Plastik auf dem Fernsehgerät, der Werkzeugkasten mit Schwarzwaldtanne, Gemütlichkeit in der Alltagswelt, Kunst in Anpassung an das Leben, wobei die Anpassung das Innovative überwiegt, - Kitsch als das heimliche Laster, das zarte, süße Laster, und wer kann schon ganz ohne Laster leben? Daher seine Suggestionskraft und seine Universalität.²³

21 Friedländer 1984, S.12

22 Friedländer 1984, S.16

23 Abraham Moles: Psychologie des Kitsches, München 1972, S.26; zit. nach Friedländer 1984, S.21; Ergänzend dazu ein Auszug aus der Definition des Begriffs "Kitsch" aus "Meyers Großes Taschenlexikon", Mannheim 1987:

Die Verbindung von Kitsch und Tod bildet das Fundament einer religiösen Ästhetik und, wie Friedländer meint, auch der Nazi-Ästhetik²⁴. Friedländer zeigt auf, daß die Kitschdarstellung des Todes gegenüber gewöhnlichem Kitsch (s.o.) eine besondere Qualität aufweist: Der Widerspruch ist zur Unvereinbarkeit gesteigert. Gewöhnlicher Kitsch charakterisiert sich durch die Harmonisierung von Sachverhalten, enthält aber dennoch in der dargestellten Realität eine mögliche Realität:

Liebende können sich wie zwei Täubchen unter dem Tannenbaum Herzen, in einer Hütte mit lustig qualmendem Schornstein können glückliche Menschen leben, eine Schweizer Landschaft kann wie ihr eigenes Postkartenfoto aussehen. Aber angesichts einer Kitschdarstellung des Todes weiß jeder im Innersten, daß hier zwei unvereinbare Elemente vermischt worden sind: einerseits ein Aufruf zur Harmonie, zur emotionalen Anteilnahme auf der flachsten und unmittelbarsten Ebene, andererseits Einsamkeit und Entsetzen.²⁵

Friedländer verweist auf eine Szene in Syberbergs *Hitler*-Film, in der die Verwobenheit von Kitsch und Tod deutlich wird. Es handelt sich um die lange Sequenz mit dem Monolog des Hitlerschen Kammerdieners Krause:

Während der Kammerdiener mit größter Aufmerksamkeit für das Detail berichtet, wie Hitler sich kleidete und welche Alltagsgewohnheiten er besaß ("seine Wäsche wechselte Hitler nach Bedarf. Es kam vor, daß er tagtäglich zweimal, ja dreimal wechselte, wiederum aber auch zwei bis drei Tage nicht wechselte. er trug nur dünne Socken, auch in den Schafstiefeln..."), hört man zugleich, den Worten Krauses unterlegt oder mit ihnen alternierend, ein historisches Tondokument, die Weihnachtssendung des deutschen Rundfunks am Heiligabend 1942, eine Ringschaltung zu allen Fronten: "Achtung, an alle, Achtung, ich rufe noch einmal Stalingrad (...) die Biskaya, Leningrad, die Kaukasusfront, die U-Bootsfahrer im Atlantik, Catania...", und die ausgerufenen Stationen melden sich. Unterdessen berichtet Krause weiter, während Schnee zu fallen beginnt: "Am Heiligabend des Jahres 1937 setzte mich Hitler sehr in Erstaunen. Er war in sei-

"Erscheinungsform des pseudokünstlerischen; massenhaft fabrizierter Kunstersatz; im weitesten Sinne charakterisiert durch ästhetische, unbegründete, unangemessene (formale) Bewältigung eines (Schein-)Gehalts, Mangel an Originalität, billige Imitation, scheinbare Volkstümlichkeit. Die Definition von K. sollte jedoch nicht einfach von der formalen Beschaffenheit der Objekte her bestimmt sein, sondern auch von der Einstellung und Beziehung des Benutzers zu ihm, demnach sind K.Objekte Fetisch unreflektierter Idealität bzw. Sentimentalität von Scheinwirklichkeit (z.B. der privaten Idylle einer heilen Welt, der raffinierten Märchenwelt der Illustrierten) und häufig eines atavistischen Fühlens (Erinnerung an Urzustände). K.Objekte haben Ritualwert (u.a. Abzeichen, Kleidungsstücke, Maskottchen, Gartenzwerge) bzw.einen mehr oder weniger praktischen oder auch ausgefallenen Gebrauchswert, jedoch in einer Gestaltung oder mit Zutaten, die mit ihrer eigentlichen Funktion nichts zu tun haben (u.a. Kerze in Milchflaschenform, Kaffeetasse mit Papstbild)."

24 Im Gegensatz dazu das sozialistische Ideal, in dessen Ikonographie die Themen von Tod und Vernichtung gemieden werden.

25 Friedländer 1984, S.22f.

ner Privatwohnung, München, Prinzregentenplatz 16. Ich selbst war zu einer Familienfeier eingeladen und erwartete schon mit Sehnsucht den Augenblick, da Hitler sich zurückziehen und ich damit frei sein würde. Aber da ging er noch durch den Raum, in dem sich die restlichen Geschenke befanden, die nicht zur Verteilung gelangt waren, um noch ein Geschenk auszusuchen. Wir verpackten es dann beide, langliegend auf dem Teppich, und bei dieser Gelegenheit band ich ihm, als er den Knoten niederdrückte, den Daumen aus Spaß ein, und er verabreichte mir lachend einen scherzhaften Schlag ins Genick.

Während der Weihnachtssender allmählich die Ringschaltung zu allen Fronten herstellt, vom Nordkap bis nach Tunis und vom Atlantik bis zum Kaukasus, erzählt der Kammerdiener, wie Hitler ihn an jenem Heiligabend zu einer verrückten Taxifahrt kreuz und quer durch das weihnachtlich leere München mitnahm, die erst nach langer Zeit beim Luitpoldcafé endete. Derweil hörte man den Weihnachtssender:

"Wir bitten euch, Kameraden, noch einmal in das schöne, alte Weihnachtslied 'Stille Nacht, heilige Nacht' einzustimmen. (...) Diesem spontanen Wunsch der Kameraden fern drunten im Süden, am Schwarzmeer, schließen sich nun alle Stationen an. Jetzt singen sie schon am Eismeer in Finnland, und jetzt schalten wir dazu all die anderen Stationen, Leningrad, Stalingrad, und jetzt kommt dazu Frankreich, kommt dazu Catania, kommt dazu Afrika, und nun singen alle mit uns gemeinsam in dieser Minute: 'Schlaf in himmlischer Ruh...'"

Hitler und Krause betreten indessen nicht das Café, sondern machen sich, unerkannt durch die einsamen Straßen, zu Fuß auf den Rückweg.

"Und so sind wir wirklich von niemandem erkannt bis zu unserer Wohnung in der Prinzregentenstraße, Prinzregentenplatz gelangt."

Toneinblendung: NS-Gedenkfeier für die Toten des 9. November 1923.

Toneinblendung: Ansage von Radio Belgrad: "Hier ist der Wehrmachtssender Lili Marleen, wir grüßen unsere Hörer."

"Unterwegs, da überraschte uns noch ein Glatteisregen, so daß wir, nachdem er sich vorher nur auf meine Schulter gestützt hatte, die letzte Strecke wirklich Arm in Arm gehen mußten, da Adolf Hitler neue Lackschuhe anhatte..."²⁶

Bei der geschilderten Sequenz empfindet Friedländer Faszination und zugleich Erschrecken, ausgelöst durch die spezifische Verbindung von Kitsch und Tod. Er kommentiert:

"Hier haben wir die Welt der Jungenfreundschaften, der Cliques mit ihren tollen Streichen (Herr und Knecht inkognito unterwegs bei Nacht), aber auch ihre Nostalgie und vor allem ihr verschworenes Zusammenhalten, ihre Treue zu den besonderen Normen der Clique und zu ihrem Anführer, dem man folgen muß bis in den Tod. Hitler wird dargestellt als der ewig Halbwüchsige: linksisch, aus bescheidenem Milieu, immer ein bißchen unbehaglich in seinen Lackschuhen, aber ganz unkompliziert im Umgang mit Krause, der zwar sein Diener ist, aber vor allem sein Kumpel, mit dem er sich lang auf den Teppich legt, dem er einen freundschaftlichen Klaps auf den Nacken gibt, mit dem er lacht und verrückte Sachen macht... Und dazu im Hintergrund, als Kontrapunkt, die Kameradschaft der jungen Helden, die sterben müssen: "Wir bitten euch Kameraden, noch ein-

mal in das schöne, alte Weihnachtslied einzustimmen" - nicht in das Deutschlandlied, nicht in das Horst-Wessel-Lied, sondern genau in das fromme, wehmutsvolle und heimelige 'Stille Nacht, heilige Nacht!'"²⁷

Elemente der Kitsch-Ästhetik im Nazismus

Friedländer arbeitet unter Hinweis auf zahlreiche, verdeutlichende Beispiele konkrete Elemente der Kitsch-Ästhetik im Nazismus heraus:

Der Held

Zentral in der Begegnung von Kitsch und Tod in ihrer Variation ist das Thema des Helden. Wobei der Held immer der ist, der sterben muß. Friedländer verweist auf die Werke von Maguerite Yourcenar: *Der Fangschuß* (1968), Michel Tournier: *Der Erlkönig* (1972), Christian de La Mazière: *Ein Traum aus Blut und Dreck* (1972). Den Helden ist eines gemeinsam: In jedem Fall sind sie jung und rein, in jedem Fall sind sie todgeweiht. Ein klassisches Beispiel stellt *Hitlerjunge Quex* dar, einer der berühmtesten Filme aus der Anfangszeit des Regimes. Sämtliche Kriterien werden erfüllt:

Der junge Arbeiter Herbert Norkus verläßt voller Ekel das sittenverderbte Milieu der Roten (die Schnaps trinken und Zigarren rauchen, mit Mädchen pussieren und Schlager grölen), um sich dem zuchtvollen Leben der jungen Nazis anzuschließen, der sauberen Hitlerjugend, bei der man patriotische Lieder am Lagerfeuer singt, morgens früh aufsteht und in klaren Flüssen badet. Doch Norkus, der Reine, der junge Held, muß für die Sache, der er sein Leben geweiht hat, sterben: 1932 wird er beim Flugblattverteilen von ruchlosen Kommunisten ermordet.²⁸

Die Reinheit

symbolisiert durch blaue Augen und blonde Haare (arische Reinheit...), sowie durch ein sanftes Lächeln, stellt die Reinheit den erschütternden Gegensatz zur Grausamkeit und Ungerechtigkeit des todbringenden Schicksals dar. Unterschwellig immer enthalten ist die Thematik der christlichen Tradition: Gott ruft die vollkommen Reinen zu sich, die gewissermaßen zu rein sind, um lange auf

²⁷ Friedländer 1984, S.32

²⁸ vgl. Cadars/Courtade: Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975, S.46

dieser Erde verweilen zu können, ein Bild, welches man aus den Überlieferungen der Leben von Heiligen kennt.

Die Jugend

Jugend, oft fast noch Kindlichkeit, als symbolische Darstellung der absoluten Unschuld. Ebenfalls als Thematik der christlichen Tradition bekannt.

Die Treue

Im Rahmen einer Männergesellschaft bedeutet Treue das bedingungslose Aus-harren und Durchhalten in der kameradschaftlichen und ideologischen "Treue bis in den Tod".

So lesen wir bei Jean Mabire, daß die letzten französischen Waffen-SSler sich töten ließen "an einem der beiden Orte, wo Adolf Hitler beschlossen hatte, inmitten seiner letzten getreuen Soldaten zu sterben, wenn es soweit sein würde: in der preußischen Hauptstadt oder in seinem bayerischen Refugium."²⁹

Antimoderne oder Prämoderne

Im Gegensatz zu seiner tatsächlichen Realität stellt sich der Faschismus, insbesondere der Nazismus, in der von ihm hervorgebrachten Kunst als Rebellion gegen die Moderne dar, zum Ausdruck gebracht in einer bewußt archaischen Utopie: Keine Städte im Umkreis der Protagonisten, keine Fabriken, keine Mähdrescher, keine Staudämme oder Hochspannungsmasten. Man befindet sich in der jungfräulichen Natur der Märchenwelten, deren Held zerbricht, sobald er ins Zeitalter der Moderne eintritt. Im Gegensatz zum Marxismus und auch zum Liberalismus, die nach Vorne schauen auf eine Gesellschaft der Zukunft, sieht der Nazismus die Zukunftsgesellschaft nur als einen Abglanz der vergangenen.

²⁹ Mabire: *La Division Charlemagne*, 1974

Das Archaische

Das Thema uralter Kulte und legendärer Völker (Sonnenwendfeier bei Tournier; Die Wikinger bei La Mazière)

Der Tod

Das ganze Gewicht der romantischen Tradition, die sich am Thema des Todes entlangbewegt, vor allem die deutsche Romantik, kommt hier zum Tragen. Nur gewinnt das romantische Todesmotiv bei den Nazis eine besondere Dimension, eine essentielle, fast religiöse und mythische Qualität. Ein Hang zum Tod an sich tritt hervor, zum Tod als einer elementaren, dunklen Kraft, die sich der Analyse entzieht: zum Tod als Offenbarung und Kommunion.

Fest hat in seiner Hitler-Biografie darauf hingewiesen, daß Hitlers "Regietalent" sich erst richtig entfaltete, wenn es um Totenfeiern ging:

Das Leben schien seine Einfallskraft zu paralisieren (...) Dagegen gewann sein pessimistisches Temperament der Zeremonie des Todes unermüdlich neue Blendwirkungen ab, und es waren wirklich Höhepunkte der von ihm erstmals planvoll entwickelten künstlerischen Demagogie, wenn er auf dem Königsplatz in München oder auf dem Nürnberger Parteitagsgelände bei düsterer Hintergrundmusik die breite Gasse zwischen Hunderttausenden zur Totenehrung schritt: in solchen Szenerien eines politisierten Karfreitagszaubers, in denen, ganz wie man von der Musik Wagners gesagt hat, "der Glanz für den Tod Reklame" machte, kam Hitlers Vorstellung ästhetischer Politik zur Deckung mit dem Begriff. In den gleichen Zusammenhang ästhetischer Todesverklärung gehörte die Vorliebe für nächtliche Kulissen. Unentwegt wurden Fackeln, Scheiterhaufen oder Flammenräder entzündet, die den Behauptungen der totalitären Stimmungstechniker zufolge zwar das Leben zu feiern vorgaben, es tatsächlich aber pathetisch entwerteten, indem sie es an apokalyptische Vorstellungen banden und den Schauer von Weltbränden erklärten oder Untergänge beschworen, den eigenen nicht ausgenommen.³⁰

Der Tod als Offenbarung und Kommunion

Nach christlicher Tradition bedeutet der Tod die Offenbarung eines geheimnisvollen und doch konkreten, eines unbestimmten und doch gesicherten Anderswo. Im nazistischen Bild des Todes wandelt sich das Phänomen der Offenbarung zu einer Negativ-Transzendenz: der Mensch und die Welt sind be-

30 Joachim C. Fest: Hitler - Eine Biographie, Frankfurt 1973, Bd.2, S.699f.

herrscht von einem blinden Schicksal, das unabwendbar in die Zerstörung führt. Daher auch die Beharrlichkeit des Helden- und des Treuemotivs. Der Held ist derjenige, der seinem Schicksal treu bleibt, auch wenn er klar sieht, daß es nur Tod und Vernichtung bringt; der Tod fungiert als aus eigenem Entschluß erbrachtes, notwendiges Opfer, im Dienste einer höheren Ordnung.

Die Ewigkeit

Kernstück der nazistischen Liturgie ist die jährlich wiederholte Gedenkfeier für die Toten des 9. November mit dem Thema der "Ewigen Wache". Im NS-Parteizeremoniell sollte das Horst-Wessel-Lied eine zentrale Rolle. In dem Film *Hans Westmar* (1932), der das "Martyrium" des SA-Mannes und Parteihelden Horst Wessel zum Thema hat, gibt es eine zentrale Tiodesszene, die von Cadars/Courtade so beschrieben wird:

Die Beisetzung des Ermordeten beginnt in bedrohlicher Atmosphäre, der Katafalk mit dem fahngeschmückten Sarg bewegt sich durch eine aufgebrachte Menge, die mühsam von der Polizei zurückgehalten wird und schließlich die Absperungen durchbricht, um sich auf den Trauerzug zu stürzen. Großes Getümmel, dann die Beerdigung im Kreis von Westmars Kampfgenossen, und während Musik aufrauscht, erscheint Hans Westmar als Überblendung mit einer Fahne in der Hand vor Sturmwolken. Das Bild wird zur hehren Vision. Als am gleichen Abend die SA zum Horst-Wessel-Lied paradiert, erscheint der Held von neuem in Überblendung und marschiert im Gleichschritt mit seinen Kameraden.³¹

Die genannten Elemente "Heldentum", "Reinheit", "Jugend", "Treue" usw. sind entscheidende Stützpfeiler des von den Nationalsozialisten entworfenen Menschen- bzw. Gesellschaftsbildes als Basis ihrer politischen Ideologie. In dem Nebeneinander von Harmonie (Kitsch) und Tod, von Rührung und Entsetzen, in der beschwörenden Anrufung, die immer wieder auf sich selbst zurückverweist und durch ständige Wiederholung wird eine Art Hypnose erzeugt. Diese Wirkung der oben isoliert aufgelisteten Elemente entsteht nach Friedländer letztlich erst durch die "Sprache der Häufung", dem "massiven Einsatz von Synonymen", der "Überfrachtung mit ähnlichen Attributen", dem "schillernden Spiel von Bildern", in der Art und Weise, wie sich die einzelnen Elemente verknüpfen und unentwegt aufeinander beziehen.³²

31 vgl. Cadars/Courtade 1975, S.50

32 vgl. Friedländer 1984, S.45

Benutzte Bücher:

- ALBRECHT, Gerd (Hrsg.): Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Karlsruhe: Doku-Verl., 1979.
- ALBRECHT, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart: Enke, 1969.
- ANDREWS, Nigel: "Hitler as Entertainment", in: *American Film*, April 1978
- ARNOLD, F.: Berlinale-Retro beweist: Nazi Revuefilm war nicht unpolitisch, S. 9, in: *FILM-Korrespondenz*, Nr. 3, Jg. 25, Köln, 13.3.1979
- BEYER, Friedemann: Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland. München: Heyne, 1991.
- BOCK, Gisela: "Frauen und ihre Arbeit im Nationalsozialismus." In: Annette Kuhn und Gerhard Schneider (Hrsg.): *Frauen in der Geschichte*. Düsseldorf: Schwann, 1979, S. 113-149.
- CADARS, Pierre/COURTADE, Francis: "Geschichte des Films im Dritten Reich", München 1975
- CHODOROW, Nancy: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: Univ. of California Press, 1978.
- COURTADE, Francis und Pierre CADARS: *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München: Hanser, 1975.
- DOANE, M.A.: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, S.12f., in: *Frauen und Film*, H.38, Frankfurt am Main 1985
- DREWNIAK, B.: *Der Deutsche Film 1938-45*, Düsseldorf 1987
- ELLWANGER, Karen und Eva-Maria WARTH: "DIE FRAU MEINER TRÄUME. Weiblichkeit und Maskerade: eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film." In: *Frauen und Film*, 38 (Mai 1985), S. 58-71.
- FEST, Joachim C.: "Hitler. Eine Biographie", Frankfurt 1973
- FRIEDLÄNDER, Saul: "Kitsch und Tod" - Der Widerschein des Nazismus", München 1984
- GOEBBELS, Joseph: *Das eiserne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43*. München, 1943.
- GOTTGETREU, Sabine: *Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*. Frankfurt/M.: Lang, 1992.
- HALL, Stuart: "Encoding/Decoding." In: Stuart Hall et al. (eds.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Hutchinson, 1980, p. 128-138.
- HAUSEN, Karin: "Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere': eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben." In: Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. Stuttgart: Klett, 1976, S. 363-393.
- HICKETHIER, Knut: "Kino und Fernsehen in der Erinnerung ihrer Zuschauer." In: *Ästhetik und Kommunikation*, 42 (Dez. 1980), S. 53-73.
- HOFFMANN Hilmar: "Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit" - Propaganda im NS-Film. Ffm. 1988,
- JAMESON, Fredric: "Reification and Utopia in Mass Culture." In: *Social Text*, 1 (Winter 1979), p. 130-148. - Übersetzt als: "Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur." In: Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, S. 108-141.
- KAPLAN, E. Ann: "Ist der Blick männlich?" In: *Frauen und Film* 36 (Feb. 1984), S. 45-60.
- KOCH, Gertrud: "Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen." In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und

- Peter Gorsen (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 15-29.
- KRACAUER Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Ffm. 1979
- LA MAZIÈRE, Christian: "Ein Traum aus Blut und Dreck", Wien 1972
- LEANDER, Zarah: Es war so wunderbar! Mein Leben, Hamburg 1973
- LEISER, Erwin: 'Deutschland, erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek: Rowohlt, 1978, (1968).
- LOWRY, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- LUEKEN Verena: Zur Erzählstruktur des nationalsozialistischen Films. Siegen 1981 (= MuK, Bd. 13)
- MABIRE, Jean: "La Division Charlemagne", Paris 1974
- MERTEN Klaus: "Wirken sie wirklich, die Wirkungen der Massenkommunikation?" In: Funkkolleg 'Medien und Kommunikation', Einführungsbrief. Weinheim/Basel 1990,
- MOLES, Abraham: "Psychologie des Kitsches", München 1972
- MOTRELAY, M.: Inquiry into Femininity, in: m/f, no. 1 (1978), S. 91-92
- MÜHR, Alfred: Mephisto ohne Maske. Gustaf Gründgens. Legende und Wahrheit. München: Langen Müller, 1981.
- MULVEY, Laura: "Visuelle Lust und narratives Kino." In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 30-46.
- RABENALT, A.M.: Film im Zwielficht, Hildesheim New York 1978
- REICHEL, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München: Hanser, 1991.
- RIESS, Curt: Das gab's nur einmal. Das große Buch der schönsten Filme unseres Lebens. Hamburg: Verl. der Sternbücher, 1956.
- RISCHBIETER, Henning: (Hrsg.): Gründgens. Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter. Velber: Friedrich, 1963.
- ROMANI, Cinzia: Die Filmdiven des Dritten Reiches. München: Bahia, 1982.
- RUPP, Leila J.: "Mother of the 'Volk'. The Image of Women in Nazi Ideology." In: Signs, 2 (Winter 1977), p. 362-379.
- SANDERS Ulrike: Zarah Leander - Kann denn Schlager Sünde sein? Köln 1981
- SCHLÜPMANN, Heide: "Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie." In: Frauen und Film, 44/45 (Okt. 1988), S. 44-66.
- SPEER, Albert: "Erinnerungen", Frankfurt 1969
- STEINER, Georg: "The Portage to San christobal of A.H."
- STÖCKL, Ulla: "Appell an Wünsche und Traumbilder." In: Helga Belach (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945. München: Hanser, 1979, S. 94-118.
- SYBERBERG, Hans Joachim: "Hitler - ein Film aus Deutschland", Reinbek bei Hamburg 1978
- TOURNIER, Michel: "Der Erlkönig", Hamburg 1972
- TRÖGER, Annemarie: "Die Frau im wesensgemäßen Einsatz." In: Frauengruppe Faschismusforschung (Hrsg.): Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuchverl., 1981, S. 246-291.
- WITTE, Karsten: "Die Filmkomödie im Dritten Reich." In: Horst Denkler und Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen - Traditionen - Wirkungen. Stuttgart: Reclam, 1976, S. 346-365.
- YOURCENAR, Marguerite: "Der Fangschuß", Köln 1968
- ZUMKELLER, C.: Zarah Leander. München (2) 1988

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1/2 Der neueste deutsche Film - Zum Autorenfilm.

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse.

Ingmar Bergman:

"Das Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

mit einem Überblick der Frauenfilmgruppe Marburg: Zum Stand der feministischen Filmtheorie, und Beiträgen von Annette Brauerhoch, Ursula Simeth und Martina Wiemers
1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähm und Ulrich Rügner
1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notaten zu *Tatort*-Filmen
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Stephanie Ruhfaß, Birgit Thiemann, Thomas Tode und Guntram Vogt
1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görisch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Leder, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann
1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika? Bilder aus der neuen Welt - Bilder der neuen Welt

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Guntram Vogt, Hartmut Winkler und Peter Zimmermann
1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR

mit Beiträgen von Igor Gelejn, Leonid Gurewitsch, Wladilen Kusin, Sergej Muratow, Leonid Shuchowizki u.a.
1992, 90 S., DM 8.--

Heft 14 Der DEFA-Film - Erbe oder Episode?

mit Beiträgen von Bärbel Dalichow, Andrea Lutz, Thomas Kühnel, Sabine Preisler sowie Dokumenten aus der DEFA-Geschichte

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die Redaktion. Nachbestellungen ab Heft 12 und Abonnements an den Verlag (Anschriften siehe Impressum).