

Martina Heyer

Funktionalisierung und ästhetische Strategien der Ideologievermittlung in Veit Harlans VERWEHTE SPUREN (D 1938)

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14605>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heyer, Martina: Funktionalisierung und ästhetische Strategien der Ideologievermittlung in Veit Harlans VERWEHTE SPUREN (D 1938). In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsichten*. Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 205–214. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14605>.

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.

Funktionalisierung und ästhetische Strategien der Ideologievermittlung in Veit Harlans VERWEHTE SPUREN (D 1938)

Zusammenfassung: Der etwa zeitgleich mit der Wiedervereinigung Österreichs an das Deutsche Reich von der Majestic-Film unter der Spielleitung Veit Harlans produzierte Abenteuerfilm VERWEHTE SPUREN (D 1938) zählt zu den teuersten und populärsten seiner Zeit. Die folgende mikroanalytische Untersuchung widmet sich basierend auf einem *struktural-semiotischen*¹ und *narratologischen*² Ansatz den filminternen Strukturen³ des als *künstlerisch wertvoll* prädikatisierten Films in Bezug auf den impliziten Bedeutungsgehalt und dessen Vermittlungsstrategien.

* * *

Paris 1867: Die junge Séraphine besucht gemeinsam mit ihrer Mutter die Weltausstellung. Plötzlich scheint die alte kanadische Dame wie vom Erdboden verschluckt und ihre Tochter begibt sich auf eine Suche, die sie an ihrer geistigen Gesundheit zweifeln lässt, denn niemand will Séraphines Mutter je in Paris gesehen haben. Dieses Szenario erinnert eher an Hitchcock als an Harlan. Doch der Regisseur, dessen Name heute beinahe stellvertretend für NS-Propaganda-Filme steht, drehte 1938 mit VERWEHTE SPUREN tatsächlich einen Abenteuerfilm. Dabei soll es sich um einen unbedenklichen Unterhaltungsfilm handeln, um ein «Meisterwerk aus den Glanzzeiten des deutschen

- 1 Ich beziehe mich grundlegend auf: Titzmann, Michael: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Fink 1993. Sowie: Kraß, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig 2006.
- 2 Siehe grundlegend: Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1993. Erweitert durch: Renner, Karl N.: *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München: Fink 1983, bes. Kap. II, S. 23–94. Siehe auch: Kraß, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig 2006.
- 3 Filmphilologisch von Relevanz: Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmbhetorik*. München: diskurs film 2001; Ders.: *Einführung in die Filmphilologie*. München: diskurs film 1997.

Films»⁴. Dem Film aufgrund seiner an der Textoberfläche nicht sichtbaren NS-Ideologeme diesen Status zuzuweisen, und ihn so aus seinem raum-zeitlichen Entstehungsfeld zu lösen, erscheint mir nicht haltbar. Deshalb soll unter Berücksichtigung des Kontextes die dem Film inhärente Ideologie sowie deren Vermittlungsstrategien rekonstruiert werden. Zu betrachten wird demnach sein, welche Paradigmen wie konstruiert werden, welche Konzepte funktionalisiert werden und welcher ästhetischer, narrativer und rhetorischer Strategien der Vermittlung sich der Film bedient. Dies soll anhand der zentralen, übergeordneten Strukturen Raum, Figur und Narration aufgezeigt werden.

Pseudoentgrenzung und Referentialität

Die Raumkonstellation betreffend lässt sich konstatieren, dass sich die *dargestellte Welt* (Lotman) grundlegend durch eine binäre Strukturierung auszeichnet, wobei den jeweiligen topografischen Räumen «Paris» und «Welt» topologische Merkmale wie «Innen» vs. «Außen» und semantische Merkmale wie «Ordnung» vs. «Unordnung», «Gesundheit» vs. «Krankheit», «Heimat» vs. «Fremde» zugewiesen werden, über die ein Konflikt etabliert wird. Dadurch wird der Raum Paris zu einem Ort der ideologischen Aushandlung, der sich erst durch einen Prozess konstituiert. Über die Argumentation im *discours* lässt sich bereits am Film-anfang ausmachen, dass die Paris-Darstellung eine Binnendifferenzierung in «Oberfläche» vs. «Tiefe» zulässt und die Stadt somit als quasi-ambivalent gesetzt wird: «Internationalismus» vs. «Nationalismus», «Offen» vs. «Geschlossen», «Lustvolles Vergnügen» vs. «Domestizierte Erotik». Der Text setzt in einem ereignishaften Zustand der «Weltausstellung» ein, da das Weltkollektiv die Grenze zwischen Paris und Welt überschritten hat. Innerhalb der Diegese wird dies zunächst jedoch nicht explizit als konfliktrichtig artikuliert – im Gegenteil. So kommuniziert ein Mann über ein Megaphon explizit den Appell, dass man eintreten und hereinspazieren solle [00:01:48]. Im Laufe des Einzugs spricht er immer wieder eine Einladung aus, die als Zeigeakt auch visuell motiviert ist. Dabei deutet er mit dem Finger auf die geladenen Gäste, die die Kamera heranzoomt, wodurch sich eine Grenzaufhebung manifestiert.

Über den Gastgeberstatus wird Paris als international-freundlich gesinnt, und die Weltausstellung als eine Möglichkeit der Völkerverständigung inszeniert. Die Entgrenzung hin zum Außen ist es aber erst, die eine Grenzziehung

4 Die Äußerung wird im Promotionsvorspann auf der 2005 erschienenen DVD *Verwehte Spuren* artikuliert. Zudem verweist das Cover auf die Kollektionsbezeichnung «Deutsche Filmklassiker», denen folglich auch *Verwehte Spuren* zu zurechnen ist.

als solches evoziert und diese als zwingend notwendig begründet, weil dadurch die Konstitution von Gemeinschaft erfolgen kann. So erscheinen die eigentlich ideologisch konstruierten Grenzen als natürliche. Zunächst wird visuell und auditiv argumentiert, was ab- oder ausgegrenzt werden soll und wodurch sich die Pariser Gemeinschaft selbst definiert. Der Film differenziert hier zwischen einem kulturell, ethnisch Fremden und einem national, politisch Fremden. Das kulturell, ethnisch Fremde (Afrika, Amerika, Asien, Australien) wird in zweierlei Hinsicht reduziert: Zum einen durch eine stereotype Darstellung des jeweiligen Kontinents anhand einer Person, wobei nur abwertende Erkennungsmuster ausgewählt werden, beispielsweise ein Schwarzer im Bastrock, der durch seine Mimik und Gestik als Kannibale identifiziert werden kann. Das Fremde wird so nicht nur in seiner Merkmalsmenge reduziert und stigmatisiert, sondern darüber hinaus personifiziert und kann durch die Einblendung des jeweiligen Kontinentennamens eindeutig identifiziert werden. Zum anderen werden die vier Kontinente auf einem einzigen Umzugswagen vorgeführt, während Paris einen Wagen für sich allein beansprucht. Während der visuellen Präsentation der Kontinente erfolgt über den Einsatz extradiegetischer, gefährlich klingender Musik die unterschwellige Suggestion, dass das Vorgeführte als bedrohlich einzustufen sei. Um den Grenzstatus zu betonen, findet eine alternierende Darstellung von Fremdem, quasi Bösem, und Eigenem, quasi Gutem, statt, wobei auffällig ist, dass beide in einem wechselseitigen Steigerungsverhältnis stehen. Nach dem Einzug des kulturell, ethnisch Fremden, das ausgegrenzt werden muss, folgt der Einzug eines national, politisch Fremden, das sich selbst ausgrenzt, worauf nicht zuletzt durch den intradiegetischen Musikeinsatz geschlossen werden kann. Im Gegensatz zum kulturell-ethnisch Fremden führt der Wagen «national fremd» ausschließlich Personen vor, die durch das Singen heimischer Volkslieder und das Schwenken ihrer jeweiligen Landesflagge ihre Herkunft betonen und sich damit selbst abgrenzen.

Zwischen den Einzügen des Fremden und am Ende des Umzugs positioniert man die Darstellung des Eigenen. Dabei zieht ein einziger großer Wagen durch die Menge. In dieser Szene wird Paris nicht nur durch das Zugeständnis, sich allein durch einen Wagen darzustellen, ein exzeptioneller Status eingeräumt, auch die Lichtverhältnisse werden semantisiert, die extradiegetische Musik wechselt in eine euphorisch-beindruckende Überwältigungsmusik und die Darstellung von Paris durch eine junge Frau verweist ikonografisch auf die Mutter Gottes, wodurch Paris eine Vergöttlichung erfährt. Paris erhält des Weiteren den Status, Herz zu sein. Das Herz, das Zentrale, Innerste des (Volks-) Körpers, wenn es nicht mehr schlägt, werden seine Terrassen veröden, wie der

Polizeipräfekt von Paris, eine der wichtigsten Norminstanzen im Film, später bemerkt [00:14:55]. Die Körpersemantik erweist sich als sinnstiftendes Prinzip; so wird dies auch gegen Ende des Films durch eine Tänzerin, die Paris symbolisiert, verdeutlicht. Der gesunde, junge (Menschen-)Körper steht zeichenhaft für den Volkskörper, welcher von einem oppositionellen Außen bedroht wird – wie beispielsweise durch die eingeschleppte Krankheit der Mutter (Pest) – und der mit allen Mitteln geschützt werden muss.

Insofern keine Ordnung geschaffen wird, herrscht für und in Paris folglich ein Zustand der Gefährdung und Bedrohung vor. Dies findet darin abgebildet seinen dramaturgischen Höhepunkt, dass die Welt in Form eines Luftballons herunterfällt und in der gesichtslosen Masse herumgeworfen wird. Dieser Unruhezustand, der mit dem Auftreten der Pest analogisiert wird, und der eine Behebung durch eine Ordnungsinstanz verlangt, stellt eine Prolepse für die folgenden Geschehnisse dar. Just trifft die Kamera – in diesem Zustand des Chaos – auf Dr. Morot, den einzigen Allgemeinmediziner in ganz Paris. Die Nahaufnahme und der Wechsel von bebender Masse zu extradiegetisch beruhigender Musik stellen ihn in ein oppositionelles Verhältnis zum Tohuwabohu und verleihen ihm dadurch den Status einer Ordnungsinstanz, was sich auch im Laufe der Erzählung mehrfach bestätigt. Bevor Ordnung geschaffen werden kann und die Ausgrenzung des Fremden den Höhepunkt findet, treffen sich alternierend die Blicke Dr. Morots und Séraphines, während romantisch-melodramatische Musik eingespielt wird. Durch die privilegierende Deixis und den Musikeinsatz, wirken die Figuren vom Toben der Masse entrückt, was explizit auf den Beginn einer Paarbildung verweist.

Das Aufeinandertreffen der Blicke ist auch insofern zentral, weil dadurch eine Verbindung von kollektiver und individueller Ebene markiert wird. Ebenso wie das Kollektiv durch Ab- und Ausgrenzung seine Identität bildet, bestätigt und festigt, so wird dieser Prozess äquivalent auf der Figurenebene durch die Protagonistin fortgesetzt. Die anschließende Fahrt zum Hotel, die vom französischen Volk begleitet wird, demonstriert eine Gemeinschaftskonstitution⁵, die einer nationalen Identitätskonstitution äquivalent ist und sich über die nationale Zugehörigkeit und gemeinsame Werteverbindlichkeit auszeichnet. Diese äußert sich beispielsweise über eine gemeinsam geteilte Geschichte, die im Monolog der Protagonistin rekapituliert wird:

5 Anzumerken ist, dass sich die Gemeinschaft nicht *ex nihilo* konstituiert, sondern dass sie vielmehr bereits da ist – angelegt im Inneren der Gemeinschaftsmitglieder, hervorgebracht durch die Musik – und sich festigt.

Paris hat seinen Namen nach dem Wohnsitz der keltischen Parisi. Schon zu Caesars Zeiten war es eine große Handelsstadt. Nach dem Jahre 500 wurde es die Hauptstadt des Frankenreiches. Und nach Karl dem Großen für immer der Sitz der Könige [...] da die Straße, da hinten führt hinauf zur Bastille, erbaut 1369, zerstört, alles kaputt gemacht 1789 [...] und diese Straße führt hinauf zum Arc de Triomphe, erbaut zum Ruhm Napoleons des herrlichen, großen, unbesiegblichen und zum Ruhme der großen Armee [...]. [00:12:29]

Betont wird in der Aussage besonders die Glorifizierung von, und die Treue zu Reich und Führer sowie die ahistorische Beständigkeit und kontinuierliche Entwicklung und Ausdehnung des Reiches. Der Film arbeitet folglich mit einer Funktionalisierung der Raumreferentialität, indem er Daten des Paris vor und um 1867 auswählt und so kombiniert, dass diese im Sinne einer ideologisch favorisierten Aussage stehen. Negatives oder unbrauchbares Bedeutungspotenzial wird entsprechend ausgeblendet.

Darüber hinaus manifestiert sich die nationale Zugehörigkeit und Werteverbindlichkeit über das gemeinsame Singen der Nationalhymne. Klaus Kanzog merkt in seiner Studie *Staatspolitisch besonders wertvoll. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934–1945* an: «Gemeinschaften vergewissern sich in gemeinsamen Gesang ihrer Werte und Ziele.»⁶ Die hier dargestellte Gemeinschaft verständigt sich durch das ausgedehnte Singen der *Marseillaise* darüber, dass sie alle gemeinsam Kinder des Vaterlandes, Staatsbürger, sind, die sich gegen fremdes, unreines Blut wehren müssen. Besonders der Refrain, in welchem diese Haltung betont wird, wird mehrmals im Film wiederholt.

Individuation und Integration durch Initiation

Obwohl VERWEHTE SPUREN auf Grund seiner Oberflächenstruktur überwiegend den Genres Abenteuer- und Kriminalfilm⁷ zugeordnet wird, sind es doch vor allem melodramatische Strukturen, welche zugunsten der Paradigmenvermittlung in den Mittelpunkt gerückt werden. In diesem Sinn fokussiert der Text die Protagonistin bzw. ihre Bewegungen im Raum in ihrer chronologischen Abfolge, indem er an ihr die zu übermittelnde Ideologie vorführt. In VERWEHTE SPUREN ist dies der von Leiden und Aufopferung geprägte Reifeprozess. Dieser Prozess, der eigentlich zur Emanzipation und Selbstbestimmt-

6 Kanzog, Klaus: *Staatspolitisch besonders wertvoll. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934–1945*. München: diskurs film 1994, S. 45. Vgl. auch Krah, Hans; Wiesel, Jörg: «Volksmusik und (Volks-)Gemeinschaft eine unheimliche Beziehung». In: Krah, Hans (Hg.): *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig 2000, S. 123–173.

7 Vgl. Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Enke 1969, S. 102–105.

heit des Subjekts führt (vgl. Bildungsroman), mündet im Film in einer selbstgewählten Unterwerfung und Integration in die Gemeinschaft. Im Hinblick auf die *Initiation*⁸ Séraphines bietet sich zur Rekonstruktion der Ereignisstruktur eine funktionale Einteilung in Ausgangszustand, Transitionsphase und Endzustand an.

Welche Merkmale werden der Protagonistin zunächst zu Textbeginn zugeschrieben? Die 18-jährige Séraphine Lawrence ist integriert in ihre Herkunftsfamilie, hat also noch einen Kind-Status. Nie auf sich alleingestellt gewesen, verfügt sie über keine Kenntnis des eigenen Selbst. Sie ist jung, unreif und emotional. Wobei Jung-Sein mit Unreife korreliert ist und Unreife mit Gefahr und Verführbarkeit. Interessant ist, dass Séraphine bereits vor Eintreten der Transitionsphase die Bindung an ihren eigentlichen Herkunftsraum Kanada aufgegeben zu haben scheint, und folglich nicht an einen Ort gebunden ist. Im Gegenteil, der Figur werden Merkmalsmengen zugewiesen, über die sie schon zu Textbeginn eindeutig dem Raum Paris zugeordnet wird. So ist sie es doch, die über Reich und Führer ihre Kenntnis von Paris zum Ausdruck bringt, und damit ihr Nationalbewusstsein unter Beweis stellt; Kanada hingegen wird sie in der Erzählung mit keinem Wort erwähnen. Bei Séraphines Propagierung der «richtigen» Werte und Einstellung ist die Inszenierung von Sendungsbewusstsein herauszuheben, welches analog zu den von Kanzog illustrierten Beispielen zu sehen ist.

Darüber hinaus macht die Darstellung Séraphines als Figur die über ideologisches Sendungsbewusstsein verfügt, die Notwendigkeit einer Rehabilitation des Systems Paris deutlich, denn nicht einmal der französische Staatsbürger Dr. Morot kann in diesem Ausmaß über die französische Geschichte referieren. Überdies wird Paris explizit als Raum der Abweichung gesetzt. Für Morot als ein Element des Raumes ebenso wie für den Raum Paris nimmt Séraphine demgemäß die Rolle einer «opferbaren» Helferfigur ein, die zur Rehabilitation des Gesamtsystems herangezogen wird. Die Konzeption der Frau als Helferfigur und/oder Kameradin entspricht dem Großteil der im Zeitraum 1933–1945 produzierten NS-Filme.⁹

8 Ich beziehe mich auf das von Michael Titzmann konzipierte Modell der Initiationsgeschichte und untersuche im Hinblick auf die Funktionalisierung die Abweichungen von diesem Modell. Siehe deshalb grundlegend: Titzmann, Michael: «Die «Bildungs»-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche». In: Danneberg, Lutz; Vollhardt, Friedrich (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: De Gruyter 2002, S. 7–64.

9 Vgl. Nies, Martin: «Zur NS-ideologischen Funktionalisierung von «Literaturverfilmungen»: *Der Schimmelreiter*, Curt Oertel / Hans Deppe (D 1934). Mit einer Analyse zentraler Aspekte der

Durch die erwähnten Aspekte scheint die Eingliederung Séraphines in den Raum Paris als natürlich und evident, ja geradezu notwendig. Darin eine Analogie zum «Anschluss» Österreichs an das Deutsche Reich zu sehen, scheint mir in diesem Zusammenhang prinzipiell möglich. Bevor diese Eingliederung jedoch filmisch vollzogen werden kann, muss die Figur erkennen, was sie ist beziehungsweise was sie nicht ist. Ebenso wie sich außerhalb des Subjektes (fremde Nationen und Kulturen) an der Oberfläche abweichendes Potential manifestiert, ist ein solches auch innerhalb des Subjektes (Verführbarkeit, erotische und egoistische Interessen), hier jedoch noch in der Tiefe schlummernd, vorhanden. Um vollkommene Ordnung und Harmonie in der dargestellten Welt zu etablieren, muss dieses unbewusste, abweichende Potential der Protagonistin durch einen Katalysator, in diesem Fall Dr. Morot, hervorgebracht und endgültig eliminiert werden.

Das zentrale Ereignis, das eine Zustandsveränderung der Protagonistin hervorruft, ist der Tod der Mutter, mit dem eine soziale Desintegration der Tochter einhergeht. Durch eine Parallelmontage wird der Tod mit der Ordnungsverletzung der Tochter, ein geheimes Liebestreffen mit Dr. Morot, verbunden. Dadurch wird der Normverletzung Schwere verliehen und der Tochter Schuld zugewiesen. Eine Rehabilitierung, die nach einer qualvollen Transitionsphase (Suche nach der Mutter) in den Endzustand führt, erfährt die Protagonistin durch einen Unfall, welcher im filmischen *discours* als Höhepunkt markiert wird. Dieser bildet gleichsam einen, im Sinne Renners *Extrem- und Wendepunkt*¹⁰ der Protagonistin, der einer symbolischen Wiedergeburt äquivalent ist. Ebenso wie es beim Tod der Mutter nachtdunkel war, ist es auch beim metaphorischen Tod der Tochter dunkel. Folglich ist die Darstellung von Nacht, die im *discours* nur diese beiden Male abgebildet wird, mit Tod korreliert. Auch über die Textposition wird diese Annahme bestätigt, indem der Polizeipräfekt davon spricht, dass die von der Polizei zu Tode gemarterte Tochter in einer Pension liege [01:14:18].

Am Morgen nach dem Unfall erfolgt die Aufklärung der Protagonistin durch den Polizeipräfekten. Um die soziale Reintegration zu besiegeln, erbittet er die freiwillige Unterzeichnung eines Papiers, das bestätigt, dass Séraphine ohne ihre Mutter nach Paris gereist ist. Eine Detailaufnahme der Augen Séra-

Novelle von Theodor Storm.» In: Spedicato, Eugenio; Hanuschek, Sven (Hg.): *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 39–70.

10 Renner, Karl N.: «Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel». In: Bauer, Ludwig u.a. (Hg.): *Strategien der Filmanalyse*. München: diskurs film 1987, S.115–130.

phines, die eindeutig im Kontext einer Erkenntnismetaphorik zu sehen ist, mündet in einer Überblendung, welche die vergangenen Ereignisse rekapituliert. Séraphine sieht so gleichsam in sich selbst hinein und erkennt sich selbst und ihre Aufgabe: Die freiwillige Unterwerfung unter eine autoritäre Ordnung und den «Dienst am Vaterland ihrer Mutter». Sie ist eine «neue» Ortsbindung eingegangen, hat einen Lebenspartner gewählt, das abweichende Potential abgearbeitet und damit den Status Frau erreicht. Der Reifeprozess ist mit dem Aufgehen in der Gemeinschaft vollzogen.

Kriminalsujet¹¹ und mythisches Erzählen¹²

Wie bereits erwähnt ist *VERWEHTE SPUREN* nicht nur eine Initiationsgeschichte, sondern zunächst eine Kriminalgeschichte. An der Textoberfläche lassen sich die konventionalisierten Merkmalskomplexe wie die raumtopologische Einteilung in Tat, Detektion und Sanktionierung, die grundlegende Opposition Verbrechen vs. Aufklärung und die damit verbundene Figurenzuordnung in Täter vs. Nicht-Täter erkennen. Wie aber füllt der Film dieses, dem Rezipienten bekannte und erwartbare Gerüst auf? Welche Gesellschaft und Ordnung wird vorgeführt?

Besonders auffällig ist, dass die zentrale, die Detektion auslösende Tat, also die Vernichtung der Mutter, im Film als nicht kriminell gesetzt wird und somit keiner Sanktionierung bedarf. Im Gegenteil, so ist es die kranke Mutter, die gegen das herrschende Reinheitsgebot verstößt, wodurch ihre Verbrennung nötig und richtig erscheint. Wohingegen die Entwendung des Schmucks der Toten durch eine angestellte des Hotels als eindeutig kriminell klassifiziert und dementsprechend sanktioniert wird. Zu fragen ist folglich: Welches Verhalten wird in der dargestellten Welt als kriminell klassifiziert? Diesbezüglich argumentiert der Text, dass ausnahmslos jedes individuell egoistische Verhalten, sei es erotisch, materiell, beruflich oder sozial, einem Verbrechen gleichkommt und sanktioniert werden muss. Auch eine uneigennützig Tat, die primär auf eine Einzelperson ausgerichtet ist, ist kriminell, weil dem Einzelnen nur geholfen werden kann, indem das Handeln auf die Gemeinschaft ausgerichtet ist. Das einzig richtige Verhalten ist jenes, das zum Wohl und zur Sicherheit der

11 Kanzog: *Filmphilologie*, S. 59–67, 109f.

12 Als eine Strategie der Paradigmenvermittlung im NS-Film erweist sich die Form des *mythischen Erzählens*, welche hier mit *Krah* verstanden werden soll. Vgl. *Krah*, Hans: «Der Hitlerjunge Quex» – Erzählstrategien 1932/1933: vom Großstadttroman der Weimarer Republik zum «mythischen Erzählen» im NS-Film». In: Spedicato, Eugenio; Hanuschek, Sven (Hg.), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 14–16.

Volksgemeinschaft oder zur Installierung und Aufrechterhaltung von Ordnung dient, ganz gleich ob es sich dabei um den Diebstahl des Schmucks, die arglistige Täuschung Séraphines durch den Polizeipräfekten oder die Urkundenfälschung durch die Unterschrift der Tochter handelt.

Die dargestellte Welt ist gekennzeichnet durch eine, durch die Oberfläche kaschierte, aber in der Tiefe verankerte Ordnung. So ist diese Ordnung immer schon da, muss jedoch erst in einem Prozess des Aufdeckens gefunden werden, wodurch die Handlung selbst natürlich bereits auf diese Ordnung bezogen ist und sich darüber erst etabliert. So beispielsweise das Übermaß an Ordnung und Harmonie am Textende oder die Hinnahme und Entschuldigung des Leidens Séraphines. Dieses Konzept einer *Théodicée* scheint dem Text in seiner Grundstruktur eingeschrieben, kann jedoch zunächst nicht von jeder Figur erkannt werden. Durch die tautologische Argumentation, dass alles bereits da ist, wie die in der Figur Séraphine angelegte Merkmalsmenge Paris, die Ordnung, usf., ist das Ende der Handlung nicht Ergebnis der Handlung, sondern bereits Vorbedingung. Insgesamt ist des Weiteren festzuhalten, dass sich die Erzählung auf eine einzige Geschichte (Initiation) und die Ausrichtung aller Textelemente auf diese konzentriert, wodurch die Kohärenz des Textes als solches funktionalisiert wird, fungiert sie doch als prinzipiell sinnstiftend.

In dem vorliegenden Text habe ich versucht anhand der zentralen, übergeordneten Strukturen Raum, Figur und Narration zu zeigen, welche Paradigmen – ‚Volksgemeinschaft‘, ‚Ordnung‘, ‚Heimat‘ – im Film angelegt sind und welche Werte und Normen – Leiden als Identitätsgewinn, Leiden als Rehabilitationsmaßnahme, Überwindung von Verführbarkeit, freiwillige Unterwerfung unter autoritäre Strukturen, Opferbereitschaft, Aufgehen in der Gemeinschaft, Abwertung, Ausgrenzung und Vernichtung des Fremden und Kranken zur Reinhaltung der Heimat – über diese vermittelt werden. Ich habe versucht aufzuzeigen, dass diese Ideologeme besonders über Inszenierungsstrategien vermittelt werden, die den Rezipienten durch implizite, nicht-rationale Argumentation zu überwältigen versuchen. Sei es durch rhetorische Strategien der Emotionslenkung wie dem Einsatz von Musik (Grenzziehung), die gezielt eingesetzten Normaussagen einer Norminstanz (Polizeipräfekt) oder einer über Sendungsbewusstsein verfügenden Figur (Séraphine). Sei es durch ästhetische Strategien wie der Entkopplung von der konkreten Rezeptionsgegenwart (Raumreferentialität) oder die Verlagerung der Argumentation auf die Narration (mythisches Erzählen). Die Auseinandersetzung mit dem Text hat gezeigt, dass eine zunächst vermeintlich unpolitische Geschichte durchaus mit ideologischen Bedeutungen aufgeladen sein kann, die für propagandistische Ziele

des NS-Systems funktionalisiert werden. In diesem Sinn trägt der Film vor allem zur ideologischen Stabilität der Gesellschaft bei, indem er erwünschte Werte und Verhaltensweisen fördert, unerwünschte hingegen sanktioniert. Die Titulierung als «Meisterwerk aus den Glanzzeiten des Deutschen Films» erscheint angesichts der propagierten Werte und der expliziten Ausweisung des Films durch Goebbels als «eine clever hingeworfene Leistung», als fragwürdig und zeugt davon, dass eine intensive Auseinandersetzung und Aufarbeitung sowohl mit den medialen Artefakten dieser Zeit als auch mit der Vergangenheit selbst noch nicht erschöpfend stattgefunden hat.