



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Rot der Rose“

Farbe und Atmosphäre im nationalsozialistischen Melodram von Veit Harlan

Verfasserin

Katrin Rhein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

*„Natürlich ist sie [die Rose] unecht und so geschmacklos, dass,
wenn man auf guten Ton hielte, einem schlecht werden könnte.*

Jean Renoir würde sagen: sie ist ein Porträt. Vom Autor.“

(Frieda Grafe über Veit Harlans und Opfergang in Filmfarben)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung S.1
2. Politik des nationalsozialistischen Films S.5
 - 2.1. Strukturen und Systeme des Films im Nationalsozialismus S.6
 - 2.2. Bedeutung von Film, Kino und Stars im Dritten Reich S.12
 - 2.3. Agfa Color – Die Entwicklung des Farbfilm-Systems S.19
3. Kitsch und Tod – Veit Harlans Melodram S.24
 - 3.1. Das Melodram von Veit Harlan S.25
 - 3.2. Das Melodram als Genre im Dritten Reich S.30
 - 3.3. Kitsch und Tod als Motiv S.37
4. Die goldene Stadt und Immensee – eine Welt der Gefühle S.43
 - 4.1. Die goldene Stadt S.43
 - 4.2. Immensee S.47
 - 4.3. Der Aufbau der Atmosphäre S.50
 - 4.4. Farbenspiel der Gefühle S.56
 - 4.5. Spannung und Mitleid durch Kontraste S.65
5. Opfergang –Triumph eines Filmes S.70
 - 5.1. Sonnenlust und Sonnenglut – Die Atmosphäre S.73
 - 5.2. Das göttliche und himmlische Blau von Octavia S.81
 - 5.3. Das leidenschaftliche und irdische Rot von Aels S.87
6. Schlußwort S.93
7. Anhang S.96
 - 7.1. Filmbeschreibung S.96
 - 7.2. Filmprädikate im Dritten Reich S.103
 - 7.3. Abkürzungen S.104
 - 7.4. Personenverzeichnis S.105
8. Quellenverzeichnis S.106
 - 8.1. Quellenverzeichnis Print- und Onlinequellen S.106
 - 8.2. Bildnachweis S.109
 - 8.3. Filmverzeichnis S.110
9. Zusammenfassung/ Abstract S.112
10. Danksagung S.114
11. Lebenslauf S.115

1. Einleitung

Noch heute, über 60 Jahre nach Ende des Dritten Reiches, steht der Name Veit Harlan als ein Synonym für den Film im Dritten Reich, ins Besondere für einen ganz speziellen Umgang mit dem Medium Film, der Verwendung von Farbe und dem Spiel mit Gefühlen und der Atmosphäre.

Er gilt durchaus als einer der erfolgreichsten und produktivsten Regisseure dieser Zeit, zwischen 1935 und 1945 drehte er über 20 Filme¹ und aufgrund seiner besonderen Stellung im deutschen Filmwesen, als einer der bevorzugten Regisseure von Joseph Goebbels², hatte er mitunter die Möglichkeit, einige der teuersten und aufwendigsten Filme im Nationalsozialismus zu schaffen. Neben den beiden großen, bekannten Propagandafilmen JUD SÜSS³ und dem Durchhaltewerk KOLBERG⁴, aus deren „Schatten“⁵ er sich nach Kriegsende nie wirklich befreien konnte, drehte er während dieser Zeit auch sehr viele Melodramen und sogenannte nicht-propagandistische Filme. Einer dieser Filme war der in *Agfa-Color* gedrehte Film OPFERGANG, der zweite Farbfilm in Spielfilmlänge in Deutschland und gleichzeitig einer der erfolgreichsten Filme des Dritten Reiches⁶. Dieser Film gilt bis heute als ein herausragendes Beispiel für den frühen Farbfilm und für das nationalsozialistisch geprägte Melodram.

In vielen Veröffentlichungen zum Thema Farbe im Film oder auch generell zu Film im Dritten Reich wird dieser Film immer wieder aufgrund seiner besonderen Farbgestaltung und der besonderen Atmosphäre, die Harlan diesem Film verliehen hat, angeführt. Deswegen wird ein Schwerpunkt meiner Diplomarbeit eine umfassende Farbanalyse, unter Berücksichtigung der dadurch entstehenden Atmosphäre, zu OPFERGANG darstellen.

¹ Siehe: Noack, Frank: Veit Harlan. „Des Teufels Regisseur“. München 2000, S. 436ff

² Joseph Goebbels gilt als einer der einflußreichsten Politiker während des dritten Reiches und war einer der engsten Vertrauten Adolf Hitlers. Er war ab 1930 Reichspropagandaleiter und hatte somit wesentlichen Anteil am Aufstieg der NSDAP. Von 1933 -1945 war er Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda und Leiter der Reichskulturkammer

³ Jud Süß. Film 1940. Regie Veit Harlan

⁴ Kolberg. Film 1945. Regie Veit Harlan

⁵ Harlan, Veit : Im Schatten meiner Filme : Selbstbiographie / Veit Harlan . - Gütersloh : Mohn , 1966 .

⁶ Drewniak, Bogusław : Der deutsche Film 1938 - 1945 : ein Gesamtüberblick / Bogusław Drewniak . - Düsseldorf : Droste , 1987 . S.632

Man darf hier jedoch auf keinen Fall darauf vergessen diese Filme immer in den historischen, kulturellen und sozialen Kontext zu setzen und zu betrachten, denn gerade der kulturelle Hintergrund der Entstehung und Rezeption ist für eine richtige Einordnung der Filme unumgänglich.

Daher möchte ich zuerst einen generellen Überblick über das Medium Film im Dritten Reich, seine Bedeutung, seine Strukturen und Methoden. Des weiteren eine kurze Zusammenfassung über das Kino als Massenmedium, sein Aufbau und Bedeutung während dieser Zeit, die Wirkung und Wertung von Stars und Namen. Abschließend, für den Farbfilm wichtig, die Entwicklung und Entstehung von *Agfa-Color*, womit das erste Kapitel endet.

Im zweiten Kapitel möchte ich auf das Genre des Melodrams, seine Methoden und Motive, sowie das Melodram als wichtiges Werkzeug und Stilmittel bei Veit Harlan eingehen. Nicht ohne Grund war es eines der beliebtesten Genres im Dritten Reich, weshalb, soll hier noch genauer betrachtet werden. Abschließend folgt eine kurze Betrachtung über die besondere Verwendung der Motive von Kitsch und Tod in Bezug auf das Melodram im Dritten Reich.

Basierend auf diesen beiden Kapiteln werden dann im Anschluß in Kapitel drei die ersten drei Farbfilme von Veit Harlan *DIE GOLDENE STADT*⁷ (1942), *IMMENSEE*⁸ (1943) und auch teilweise *OPFERGANG*⁹ (1944)¹⁰ in Hinblick auf Farbe und Atmosphäre untersucht. Wie wirken hier Kostüme, Mise-en-scène und Kameraeinstellungen? Wie werden Gegenstände verwendet, wie wird mit Raum und Räumlichkeiten gearbeitet? Welchen Sinn und welche Wirkung auf das Publikum hatten diese Methoden?

Es wird sich zeigen, daß sich die Sprache der Farbe, die Harlan verwendet und benutzt, mit seinem Filmschaffen weiterentwickelt. In *DIE GOLDENE STADT* ist, was farbliche Themen und Sprache angeht, nur relativ wenig zu finden, zu neu war das Medium des Farbfilms. In *IMMENSEE* sind erste farbliche und atmosphärische Strukturen und Themen zu erkennen, während Harlan dann bei *OPFERGANG* eine eigene Erzählebene durch die Farben einbaut.

⁷ Die goldene Stadt. Film 1942. Regie Veit Harlan

⁸ Immensee. Film 1943. Regie Veit Harlan

⁹ Opfergang. Film 1944. Regie Veit Harlan

¹⁰ Siehe Filmbeschreibung im Anhang 7.2.

Daher folgt dann wie schon zuvor angedeutet eine genauere Analyse der unterschiedlichen Farbebenen und der dadurch erzeugten und konstruierten Atmosphäre des Filmes OPFERGANG. Hier hat Harlan zum ersten Mal mit den Farben eine zusätzliche Erzählebene eingefügt, was in der Analyse im Einzelnen noch aufgezeigt werden wird.

Bei der Analyse und Betrachtung seiner Filme stellt sich natürlich immer die Frage, von welchem Standpunkt aus man diese Werke betrachten soll. Bisher wurden seine Filme, basierend auf Ihrer Entstehungszeit, entweder ausschließlich vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Ideologien analysiert oder wie die letzte Veröffentlichung von Noack¹¹ zeigt, wird Harlan als willenlose Marionette des „Filmministers“¹² Goebbels angesehen, so wie es Veit Harlan selbst auch in seiner Autobiographie¹³ beschreibt. Im 1989 veröffentlichten Aufsatz über Harlan von Norbert Grob im *CineGraph*¹⁴ wird erstmals seit langem der künstlerische Aspekt von Harlans Melodramen in den Fokus der Kritiker und der Wissenschaftler¹⁵ gerückt und somit auch die Forderung nach einer vorurteilsfreien Beurteilung dieser besonderen und speziellen Ästhetik. Dies möchte ich in meiner Arbeit berücksichtigen und die Filme, soweit es der Kontext der Entstehung ermöglicht, rein aufgrund der jeweiligen Ästhetik, Farben und Atmosphäre analysieren.

Jedoch wird sich am Schluß die Frage stellen, gab es denn überhaupt einen nicht-politischen Film während des Dritten Reiches? Der Eindruck sollte jedenfalls durch die Regierung für den damaligen Alltag erweckt werden, dieser sollte von politischen Einflüssen nicht betroffen werden, daher kann man laut Stephen Lowry generell nicht

¹¹ Vgl. Noack, Frank : Veit Harlan : "Des Teufels Regisseur" / Frank Noack . München : Belville , 2000 .

¹² Begriff des Filmministers wurde von Felix Moeller geprägt in seinem Buch „Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich / Felix Moeller“ und soll dessen besondere Liebe zum Medium Film verdeutlichen.

¹³ Vgl. Harlan, Veit : Im Schatten meiner Filme : Selbstbiographie / Veit Harlan . - Gütersloh : Mohn , 1966 .

¹⁴ Siehe: Grob, Norbert: „Veit Harlan“. In: Bock, Hans-Michael [Hrsg.] : Cinegraph : Lexikon zum deutschsprachigen Film / hrsg. von Hans-Michael Bock . - München 1989, Lg.15

¹⁵ Siehe: Weber, Nicola Valeska : Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen / Nicola Valeska Weber. – in: Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte LIT Band 28. – Hrsg. Knut Hickethier . - Berlin : LIT Verlag, 2011. S.12

von einem nicht-politischen Film sprechen, nur weil politische Themen und Ideologien in diesem auf den ersten Blick nicht vorkamen¹⁶.

Ideologie ist nicht etwas was sich neutral verhält, sondern ist ein ganz bestimmtes und kodierte System aus Symbolen und Verhaltensmustern, welche „das Verhältnis der Menschen zur Gesellschaft regeln.“¹⁷ Somit muß man die Ideologien der Filme im Dritten Reich unbedingt in den damaligen sozio-historischen Kontext setzen, um die darin angelegten Ideologien überhaupt erkennen und analysieren zu können.

Zusammen mit der vorhandenen Sprache der Atmosphäre und Farben ist hier am Schluß die Frage zu klären, inwieweit ideologische Themen in den Filmen von Harlan zu finden sind, welche aufgezeigt werden und vor allem, in Hinblick auf seine Regiearbeit, inwieweit Harlan diese durch seine Umsetzung und Farbgestaltung gefördert und in Szene gesetzt hat. Auch genauer zu beleuchten gilt die Frage ob diese Ideologien für den Film an sich wichtig sind und ob man diese zur Farbanalyse mit berücksichtigen muß.

Die Arbeit wird basierend auf der alten Rechtschreibweise verfaßt und aufgrund der besseren Verständlichkeit wird auf Gender verzichtet.

¹⁶ Siehe Lowry, Stephen : Pathos und Politik : Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus / Stephen Lowry . - Tübingen : Niemeyer , 1991 . - S.27

¹⁷ Lowry, Stephen , 1991 S.46

2. Politik des nationalsozialistischen Films

Vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten und der Gründung des Dritten Reiches waren Unterhaltungsmedien, wie Film und Radio, einzig und alleine für die Unterhaltung des Volkes gedacht. Diese Bedeutung und Wertung änderte sich jedoch recht schnell nach der Reichsgründung und durch die Verwendung dieser Medien als Propagandainstrumente während des Nationalsozialismus.

Die Medien, insbesondere die Medien Radio und Film, hatten von nun an eine wichtige politische Funktion zu erfüllen. Aufgrund dessen wurden auch ihr wirtschaftlicher Ausbau und deren Weiterentwicklung stark gefördert und voran getrieben¹⁸. Um die Wirkung und Bedeutung der Filme zu verstehen und korrekt analysieren zu können, muß man diese in den sozio-historischen Kontext setzen. Daher ist es als Grundlage für die bessere Einordnung erst einmal unumgänglich sich die damaligen vorherrschenden Entstehungsbedingungen und Strukturen der Filmwirtschaft genauer anzusehen. Dies bezieht sich ebenso darauf, die Sprache und Symbole dieser Zeit genauer definieren und analysieren zu können.

Ein Film kann nie ohne entsprechende Zeichenkodierungen und Verknüpfungen verstanden werden. Laut Gerd Albrecht¹⁹ lassen sich die wesentlichen strukturellen Maßnahmen, die für die Filmpolitik im Dritten Reich entscheidend waren, in fünf grundlegenden Punkten klassifizieren:

1. Die Gleichschaltung des deutschen Filmwesens ab 1933
2. Die Änderungen des Lichtspielgesetzes ab 1934
3. Die Gründung der Reichsfilmkammer (RFK) 1933
4. Die Gründung der Filmkreditbank 1933
5. Einsetzung des Propagandaministerium als oberste Entscheidungsinstanz unter der Leitung von Goebbels 1933

Diese Strukturen und Instanzen sollen im Folgenden nun genauer betrachtet werden.

¹⁸ Siehe Hake, Sabine : Film in Deutschland : Geschichte und Geschichten seit 1895 / Sabine Hake. Aus dem Engl. von Roger Thiel . - Dt. Erstausg. . - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl. , 2004 . S. 109

¹⁹ Vgl. Albrecht, Gerd : Nationalsozialistische Filmpolitik : eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs ; mit 116 Tabellen / von Gerd Albrecht . - Stuttgart : Enke , 1969.

2.1. Strukturen und Systeme des Films im Nationalsozialismus

Die Geschichte der Machtübernahme und Verstaatlichung der Filmwirtschaft in Deutschland durch die Nationalsozialisten ist eng mit der Entwicklung und Entstehung der *Ufa*, der *Universum-Film AG*, verbunden. Aufgrund Ihrer speziellen Entstehungsgeschichte war diese bereits stark an den Staat und die *Deutsche Bank* gebunden, denn man wollte bereits im Jahre 1917 einen eigenen Filmkonzern entwickeln, welcher durch den Staat gut beeinflußt und gelenkt werden konnte. Somit setzte man gleich bei Gründung der *Ufa* Emil Georg von Strauß²⁰ als Vorsitzenden ein.²¹ 1927 wurde die *Ufa* dann von Alfred Hugenberg²² übernommen, zu diesem Zeitpunkt steckte der Konzern bereits in einigen finanziellen Schwierigkeiten, da zu dieser Zeit die Filmwirtschaft in Deutschland generell in einer Krise steckte und auch einige der Monumentalverfilmungen²³ von Fritz Lang²⁴ finanziell nicht korrekt kalkuliert worden waren. Jedoch konnte, dank Hugenbergs Position und Einfluß, die Übernahme recht reibungslos abgewickelt werden. Aufgrund seiner politischen Ambitionen konnte dann die *Ufa* in den 1933er Jahren bereits einige politische Produktionen ermöglichen, veröffentliche bereits ein paar sogenannte, zu dieser Zeit überaus beliebte, Preußenfilme²⁵ und war an der Produktion der ersten Wochenschauen beteiligt, welche später dann durch Goebbels als Propagandawerkzeug weiter intensiviert und forciert wurden²⁶.

Als Geschenk zum Amtsantritt von Adolf Hitler führte die *Ufa* den Film *MORGENROT*²⁷ auf, welcher als einer der ersten Propagandafilme des Dritten Reiches gilt.

²⁰ Emil Georg von Stauß war Generaldirektor der Deutschen Bank und für seine engen Beziehungen zur NSDAP bekannt.

²¹ Siehe Orou, Marc: *Filmpolitik und Propagandafilme im Nationalsozialismus : die Selbstdarstellung der NSDAP und die Konstruktion des zentralen Feindbildes in den nationalsozialistischen Spielfilmen* / Verf. Marc Orou . - Wien , 2012 . – S.13

²² Alfred Hugenberg war ein Unternehmer und Politiker zugehörig zur DNVP. Im dritten Reich Minister für Wirtschaft, Landwirtschaft und Ernährung. Sein Hugenberg-Konzern, welcher einen Großteil der Printmedien kontrollierte, trug mit nationalistischer und antisemitischer Propaganda maßgeblich zum Aufstieg der rechten Parteien bei.

²³ Vgl. Orou, Marc, 2012, . – S.15

²⁴ Fritz Lang war ein österreichischer Filmregisseur, Drehbuchautor und Schauspieler. Bekannt vor allem für seine Stummfilmwerke *Die Spinnen* und *Dr. Mabuse, der Spieler*

²⁵ Verfilmungen von preußischen Nationalepen, welche den Erfolg der preußischen Armee glorifizierten.

²⁶ Siehe Orou, Marc, 2012, . – S.19

²⁷ *Morgenrot*, Film 1933, Regie: Gustav Ucicky

Am 11. März 1933 wurde das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) gegründet und Joseph Goebbels wurde zum Minister für dieses neue Ministerium einberufen. Nur wenige Tage später am 28. März 1933 hielt er seine bekannte Rede vor Filmschaffenden und Schauspielern im Berliner Hotel Kaiserhof, in welcher er bereits wichtige Ziele und Pläne für den Film in Deutschland, die Verwendung des Medium Films zum Ziele der Propaganda und der generellen Filmpolitik im Dritten Reich, darlegte:

„Jetzt sind wir da. Und selbst der ungläubigste Thomas wird davon überzeugt sein, daß wir mindestens vier Jahre an der Macht sind. Das, was ist, bleibt; wir gehen nicht mehr! Die Filmproduktion hätte also auf Grund dieser Tatsache alle Veranlassung, sicher zu sein. Aber ebenso kann nirgendwo ein Zweifel bestehen, daß die nationalsozialistische Bewegung in die Wirtschaft und die allgemeinen kulturellen Fragen, also auch in den Film, eingreift. [...] Die Kunst ist frei und die Kunst soll frei bleiben, allerdings muß sie sich an bestimmte Normen gewöhnen.“²⁸

Bereits direkt nach der Machtübernahme und Amtseinsetzung Goebbels als Minister für Volksaufklärung und Propaganda begannen die Nationalsozialisten damit, die grundlegenden Organisationen und Ämter, sei es auf Staats-, Partei- oder Gewerkschaftsebene, unter die Führung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) zu stellen. Das Ministerium unter Goebbels sorgte nun dadurch für eine Gleichschaltung im deutschen Filmwesen. Man führte das sogenannte „Führerprinzip“ ein, wodurch die Gleichschaltung erst ermöglicht wurde. Diese beinhaltete laut Gerd Albrecht fünf wichtige Bausteine²⁹:

- 1) Die Entscheidungen Hitlers galten für alle Behörden und Ämter
- 2) Die Möglichkeit, die bereits beschlossenen Entscheidungen durch den Führer zu widerrufen
- 3) Die Möglichkeit bei bereits bestehenden Vorschriften und Anordnungen durchzuführen
- 4) Die Möglichkeit bestehende Verfahrensweisen im Hinblick auf neue Regelungen zu ändern
- 5) Die Bindung der entsprechenden Entscheidungen an die Entscheidungen des Führers nach inhaltlichen und ideologischen Punkten

²⁸ Albrecht, Gerd, 1969, - S.439ff

²⁹ Siehe Gerd Albrecht bei Orou, Marc: Filmpolitik und Propagandafilme im Nationalsozialismus : die Selbstdarstellung der NSDAP und die Konstruktion des zentralen Feindbildes in den nationalsozialistischen Spielfilmen / Verf. Marc Orou . - Wien , 2012 . – S.34

In Zuge dessen wurde im Juli 1933 die Reichsfilmkammer (RFK) als ein wesentlicher Bestandteil der nationalsozialistischen Filmpolitik gegründet, diese unterstand dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und die Gestaltung der Reichsfilmkammer legte Hitler in Goebbels Hände. Ab September desselben Jahres gehörte die Reichsfilmkammer als Abteilung zur Reichskulturkammer (RKK), deren Führung ebenfalls von Goebbels übernommen wurde. Die Aufgaben der Reichsfilmkammer beinhalteten unter anderem die Erfassung aller Daten der deutschen Filmschaffenden und sie ermöglichte es somit, eine Vereinheitlichung des Filmwesens im Dritten Reich zu ebneten.

Eine Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer stellte von nun an eine der wesentlichen Bedingungen für jegliche Mitarbeit in einer deutschen Filmproduktion dar. Somit war der Regierung die Möglichkeit gegeben, unerwünschte Mitglieder aus der Branche auszugliedern, was eine große Auswirkung auf das Filmschaffen in Deutschland hatte, denn viele bekannte Schauspieler konnten aufgrund der neuen Richtlinien nicht mehr in Deutschland arbeiten, woraufhin viele versuchten das Land zu verlassen³⁰. Die Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer war generell obligatorisch, als Voraussetzung für die Mitgliedschaft galt jedoch die „nötige Zuverlässigkeit“³¹. Dies bedeutete das Arbeitsverbot in Deutschland für etwa 3000 jüdische Filmschaffende³², darunter nicht nur viele Schauspieler, sondern auch Produzenten, Kameramänner, Regisseure, Musiker, Drehbuchautoren aber auch Komponisten und Künstler im Allgemeinen.

Auch Ausländern und politischen Dissidenten wurde die Mitgliedschaft verweigert, was zur Folge hatte, daß eine starke Arisierung des nationalsozialistischen Filmwesens in der darauf folgenden Zeit³³ vor sich ging.

Den Grund hierfür hatte Goebbels bereits in seiner Kaiserhof-Rede klar formuliert:

„Allerdings ist der Publikumsgeschmack nicht so, wie er sich im Inneren eines jüdischen Regisseurs abspielt. Man kann kein Bild vom deutschen Volk im luftleeren Raum gewinnen. Man muß dem Volke aufs Maul schauen und selbst im deutschen Erdreich seine Wurzeln eingesetzt haben. Man muß ein Kind dieses Volkes sein.“³⁴

³⁰ Vgl. Lowry, Stephen, 1991 . - S.9

³¹ Beyer, Friedemann : UFA in Farbe : Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945 / Friedemann Beyer ; Gert Koshofer ; Michael Krüger . - München : Collection Rolf Heyne , 2010 – S.13

³² Siehe Beyer, Friedemann, 2010 – S.13

³³ Siehe Weber, Nicola, 2011, - S.20

³⁴ Albrecht, Gerd, 1969, - S.439ff

Die Filmkreditbank GmbH wurde im Juni 1933 gegründet und war als Steuerungselement dafür geplant, daß die Filmschaffenden Subventionen und Förderungen zur Schaffung neuer Filme erhielten, um dem deutschen Film wieder zu mehr Aufschwung und Produktivität zu verhelfen.

Hierbei wurden bis zu zweidrittel der Herstellungskosten finanziert, natürlich betraf dies ausschließlich Produktionen, welche die Zustimmung der Regierung erhielten, wodurch die Möglichkeit einer weiteren Kontrollinstanz geschaffen worden war.

Bereits vorgelegte Drehbücher wurden von der Filmkammer und durch den jeweiligen Reichsfilmdramaturgen, oftmals von übernahm dies Goebbels selbst, auf ihre Tauglichkeit und Eignung überprüft. Nicht selten hatte Goebbels persönlich Anmerkungen und Ideen zu bereits bestehenden oder geplanten Drehbüchern und Besetzungen und wollte diese auch verwirklicht haben.

Auch Harlan hatte diese Einmischung des Öfteren zu spüren bekommen, so schreibt Goebbels in seinem Tagebuch am 11. Mai 1942 über Harlan und den Film DIE GOLDENE STADT folgendes:

„Leider hat der Film keinen befriedigenden Schluß. [...]. Ich verlange, daß der Schluß noch umgearbeitet wird. Das ist mit kleinen Hilfsmitteln zu machen. Dann wird der Film wieder ein Meisterwerk der deutschen Filmkunst sein.“³⁵

Nur diejenigen Drehbücher, welche hier als geeignet befunden wurden, bekamen eine Finanzierung durch die Filmkreditbank und somit konnten eigentlich auch nur Projekte realisiert werden, welche im Sinne der Regierung waren, denn wie Goebbels es formulierte:

„Man sagt, es fehlt dem Film an Geld! [...] Wenn eine Regierung, die in tiefstem Herzen filmfreundlich ist, die Hand bietet, dann soll man dieser Regierung dankbar sein, denn wir wollen den Film nicht einengen und dem Filmschaffen Grenzen ziehen. [...] Aber Vorbedingung ist immer wieder der engste Zusammenhang mit dem neuen Wollen.“³⁶

Mit der Änderung, der bereits aus der Weimarer Republik³⁷ stammenden, Reichslichtspielgesetzte am 16. Februar 1934 folgten weitere maßgebliche Eingriffe in die Filmwirtschaft.

³⁵ Die Tagebücher von Joseph Goebbels : im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands / hrsg. von Elke Fröhlich . - [Neuausg.] . - München : Saur . – Band 4. April - Juni 1942 / bearb. von Elke Fröhlich , 1995 . S.274

³⁶ Albrecht, Gerd, 1969, - S.439ff

³⁷ Weimarer Republik - 1918 bis 1933 – Regierungszeitraum in Deutschland, während welcher erstmals eine parlamentarische Demokratie regierte. Sie begann nach Ende des Ersten Weltkrieges am 9.11.1918 und endete mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten am 30.01.1933

Die bestehenden Lichtspielgesetze aus dem Jahre 1920 wurden überwiegend übernommen, nur Weniges wurde geändert oder ergänzt, aber diese wenigen und kleinen Korrekturen hatten jedoch teilweise weitreichende Auswirkungen³⁸:

- 1) Die Vorzensur von Filmen durch den Reichsfilmdramaturgen wurde als Pflicht eingeführt
- 2) Ein Film konnte nun auch verboten werden, wenn er entweder gegen die ideologische oder künstlerische Auffassung der Regierung verstieß
- 3) Die Filmwertungen wurden nun direkt vom Staat durchgeführt
- 4) Das Filmprädikat „*staatspolitisch wertvoll*“ wurde neu angelegt
- 5) Es gab nur noch eine zentrale Filmprüfstelle in Berlin
- 6) Das „Führerprinzip“ galt nun auch für Entscheidungen der Filmprüfstelle, meistens direkt durch Goebbels selbst als Minister für Volksaufklärung und Propaganda

Somit hatte die Regierung durch die Filmkreditbank und Reichsfilmkammer maßgeblichen Einfluß auf die Realisierbarkeit von Filmprojekten, durch Finanzierung- und Personalpolitik, und durch die Reichslichtspielgesetze sowie der Gleichschaltung und dem „Führerprinzip“ auch über die Filmherstellung und das generelle Filmangebot im Dritten Reich.

Der erste Punkt des Reichslichtspielgesetzes wurde jedoch bereits im Dezember desselben Jahres wieder von einer Verpflichtung in eine Kann-Empfehlung abgeschwächt, da die bisherige Arbeit des Reichsfilmdramaturgen Willi Krause³⁹ nicht immer zur Zufriedenheit der Regierung in Bezug auf die Sicherung und Gewährleistung der Qualität der Filme beigetragen hat. Um eine Finanzierung durch die Filmkreditbank zu erhalten war die Vorlage beim Reichsfilmdramaturgen jedoch immer noch verpflichtend⁴⁰.

Zudem wurde ab 1935 das Reichslichtspielgesetz um den Zusatz erweitert, daß der Propagandaminister von nun an die letzte Instanz in Bezug auf das Verbotsrecht darstellte, er konnte alle bestehenden Gesetze und Regeln, auch seine zuvor

³⁸ Siehe Orou, Marc, 2012, – S.45

³⁹ Willi Krause war deutscher Journalist, Regisseur, Drehbuchautor und war von 1934-1936 erster Reichsfilmdramaturg

⁴⁰ Vgl. Orou, Marc, 2012, – S.47

aufgestellten eigenen Entscheidungen, umgehen und gegen seine Entscheidung gab es keinerlei Einspruchsmöglichkeit⁴¹.

Als zusätzliche Maßnahme für die bereits bestehenden Regeln und Vorgaben für die Filmproduktion, bis ein Film überhaupt einmal produziert werden konnte, wurden für die bereits fertiggestellten Filme ein eigenes Wertesystem, die sogenannten Filmprädikate⁴², eingeführt, welche in einem Schritt der Nachzensur den Filmen verliehen wurden. Daran gekoppelt waren einige Vergünstigungen, darunter auch die Befreiung der Vergnügungssteuerabgaben, je nach Qualität des Filmes reichte dies von einer teilweisen bis hin zur kompletten Befreiung von dieser.

Gewisse Prädikate waren ein Hinweis dafür, um was für eine Art Film es sich dabei handelte, so suggerierte „*staatspolitisch besonders wertvoll*“, daß es sich hierbei um einen Film handelte, welcher eine bestimmte Art und Weise der nationalsozialistischen Gesinnungen inne hatte⁴³. Auf diese Auszeichnungen wies Goebbels bereits in seiner Rede im Kaiserhof hin, denn in seinen Augen kann

„Die deutsche Regierung kann auch ideell fördern, und ich glaube, sie wird bald von einem so hohen Rang umkleidet sein, daß es als höchste Ehre gilt, von ihr ausgezeichnet zu werden.“⁴⁴

Mit diesem Schritt wurde sichergestellt, daß sich die Filmproduktionen immer mehr nach den Wünschen und Vorstellungen der Regierung und der angestrebten ideologischen Ideale richteten. Generell sollte der Film der Volksgemeinschaft und dem „Führerprinzip“ dienen und wurde daher auch mit seiner Ästhetik in das Gesamtkonzept des Faschismus als Erlebnisangebot eingeordnet.

Das Besondere im nationalsozialistischen Film ist nach Hake die „Dynamik zwischen Unterhaltung und Ideologie, Lust und Macht.“⁴⁵ Je nach Lage und Position des Staates während Kriegsgeschehen wurden entsprechende Filme in Auftrag gegeben. Besonders schöne Filme voll von Liebe, Natur, Gefühl und Farbe, wie zum Beispiel IMMENSEE⁴⁶ und OPFERGANG wurden nach Niederlagen in Auftrag gegeben,

⁴¹ Siehe Orou, Marc, 2012, – S.49

⁴² Siehe Liste der Prädikate im Anhang 7.4

⁴³ Kanzog, Klaus: "Staatspolitisch besonders wertvoll" : ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945 / Klaus Kanzog . - München : Diskurs-Film-Verl. , 1994 . – S.20

⁴⁴ Albrecht, Gerd, 1969, - S.439ff

⁴⁵ Siehe Hake, Sabine, 2004 - S.109

⁴⁶ Immensee. Film 1943. Regie Veit Harlan

Durchhaltefilme wie KOLBERG kamen dann in den letzten Jahren des Dritten Reiches zur Mobilisierung des Volkes auf die Leinwand.⁴⁷

2.2. Bedeutung von Film, Kino und Stars im Dritten Reich

Die Statistiken belegen, daß das Kino, gerade während schlimmer Krisenzeiten, mit die höchsten Zuschauerzahlen erreichte. Wie Lowry beschreibt, gab es im Jahr 1943 in Deutschland den vermutlichen Spitzenrekord mit 1116,5 Millionen Kinobesuchern, was einen durchschnittlichen Kinobesuch im Jahr pro Person von in etwa 14 Mal ergibt⁴⁸.

Daraus ist gut ersichtlich, daß das Kino in dieser Zeit eine der beliebtesten Unterhaltungsformen darstellte und sicherlich den damaligen Anforderungen in Bezug auf die Bedürfnisse nach Unterhaltung entsprochen hat. Gerade in Kriegs- und Krisenzeiten war es wichtig die Zuversicht der Bevölkerung zu stärken und zu fördern und diese von der oftmals nicht sehr positiven und schönen Realität zumindest eine Zeitlang abzulenken. Zudem war der Film im Dritten Reich ein wichtiger Teil der Propagandamaschinerie der nationalsozialistischen Partei. Vor allem die zu dieser Zeit produzierten Unterhaltungsfilm, die einen Großteil des Filmschaffens dieser Periode ausmachten, sollten dem Volk auch als Ablenkung und zur Zerstreuung dienen.

Denn Joseph Goebbels selbst wollte keine zu stark sichtbaren nationalsozialistischen Parolen oder Symbole in den gezeigten Filmen haben, er mißtraute einer solchen Zurschaustellung:

„ Nicht das ist die beste Propaganda, bei der die eigentlichen Elemente der Propaganda immer sichtbar zutage treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.“⁴⁹

Deswegen waren auch in den meisten Filmen des Dritten Reiches, bis auf wenige Ausnahmen wie zum Beispiel in dem Propagandafilm HITLERJUNGE QUEX⁵⁰, keine Männer in SS-Uniformen zu sehen. Die Medien, die in erster Linie der Unterhaltung

⁴⁷ Siehe Weber, Nicola, 2011 - S.22

⁴⁸ Siehe Lowry, Stephen, 1991 . - S.4

⁴⁹ Zitat Joseph Goebbels, zitiert nach Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik: eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs; mit 116 Tabellen / von Gerd Albrecht. - Stuttgart : Enke , 1969 . – XII. S. 468f

⁵⁰ Hitlerjunge Quex – Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend. Film 1933, Regie Hans Steinhoff

dienen sollten, waren nach Goebbels, hier in Bezug auf das Radioprogramm Stellung nehmend,

„[...] staatspolitisch wichtig, wenn nicht sogar Kriegsentscheidend.“⁵¹

So hatte Goebbels eine ganz eigene Auffassung darüber, was in Filmen und Kunst im Allgemeinen gezeigt werden sollte und was nicht:

„Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zuschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch Aufraffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt. [...] Es ist im Allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß sie niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewusst wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, mit dem sie als Propaganda, [...], als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Menschen, durch Handlungen, [...] in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.“⁵²

Somit kann nicht generalisiert werden, daß alle im Nationalsozialismus entstandenen Unterhaltungsfilme absolut unpolitisch und ideologiefrei sind und waren, man kann aber genausowenig eine Aussage darüber treffen, daß all diese Filme die nationalsozialistische Ideologie vordergründig und offensichtlich in sich tragen. Und am wenigsten kann genau nachvollzogen werden, wie das Publikum diese Filme wahrgenommen hat, denn diesbezüglich wurden damals keine empirischen Untersuchungen durchgeführt.

Im Jahr 1933 während der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, gab es in der Filmwirtschaft vier maßgebliche und führende Firmen *Ufa*, *Tobis*⁵³, *Terra*⁵⁴ und *Bavaria*⁵⁵, welche gemeinsam in etwa 40% der allgemeinen Filmproduktion in Deutschland innehatten. Bis ins Jahr 1936 hatten sie dies bereits auf stattliche 80,6% gesteigert und in Hinblick auf den Verleih von Filmen erreichten sie 1935 bereits eine Quote von über 70%⁵⁶. Jedoch steckte die Filmwirtschaft aufgrund von sinkenden Filmexporten, bedingt durch die Politik der Regierung, sowie gestiegenen

⁵¹ Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Band 3. Januar - März 1942 / bearb. von Elke Fröhlich, 1994. S. 274

⁵² Zitat Joseph Goebbels, zitiert nach Albrecht, Gerd: Film im Dritten Reich. Karlsruhe 1979, S.13f, in Weber, Nicola, 2011, - S.25

⁵³ Tobis, auch Tobis Tonbild-Syndikat AG, oder Tobis Industrie GmbH (Tiges) sowie Tobis Filmkunst GmbH, war eine der großen deutschen Filmproduktionsgesellschaften von 1927 bis 1942

⁵⁴ Terra Film war mit eine der größten deutschen Filmproduktionsgesellschaften ab den 1920er Jahren

⁵⁵ Bavaria Film, ist bis heute eine der größten deutschen Filmproduktionsgesellschaften und wurde 1919 gegründet

⁵⁶ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.12

Produktionskosten, aufgrund der hohen Qualitätsanforderungen des Regimes an den Film, nach wie vor in einer großen Krise. Denn die zeitlichen Verzögerungen aufgrund der Kontrolle durch den Reichsfilmdramaturgen, die notwendigen Änderungen und die dadurch bedingten zusätzlichen Drehzeiten, waren gerade in Hinblick auf die Produktionskosten eines Filmes nicht unerheblich.

Um dieser bestehenden Krise entgegen zu wirken begannen die Nationalsozialisten die Filmbranche zu verstaatlichen. Jedoch geschah dies nicht offensichtlich und auf einmal, sondern versteckt und unauffällig über die *Cautio-Treuhandgesellschaft m.b.H.*⁵⁷, welche ab 1937 nach und nach Aktienmehrheiten von den verschiedenen Filmfirmen aufzukaufen begann. Schritt für Schritt konnte der Reichsfilmbeauftragte Dr. h.c. Max Winkler⁵⁸, welcher hinter der Cautio stand, sich lenkend in die einzelnen Firmeninterna, natürlich immer im Sinne des Reiches und des RMVP, einschalten⁵⁹. Ab 1942 kam es dann zu einem großen Zusammenschluß unter dem Namen *Ufa-Film GmbH (Ufi)*, welche bereits der Cautio unterstand. Davon betroffen waren die größten deutschen Filmfirmen *Bavaria, Terra, Ufa, Tobis, Wien-Film* und *Prag-Film*. Dies hatte Einfluß auf die kompletten Firmenstrukturen der jeweiligen Firmen in den Bereichen von Produktion und Herstellung, Studios und Kopieranstalten bis hin zu Verleih und Kinos, und mit diesem Schritt war schlußendlich die Verstaatlichung der Filmwirtschaft abgeschlossen⁶⁰.

Somit oblag den Nationalsozialisten, beziehungsweise war im Endeffekt Goebbels die maßgebliche Instanz in diesem Bereich, die Entscheidung darüber, wie welche Filme wofür und wann, mit wem produziert wurden. Welche Werbung gab es, welche Laufzeiten waren veranschlagt und in welchen Kinos soll ein Film gezeigt werden.

Das Kinoprogramm in den Kriegsjahren wurde nach einem ganz bestimmten Aufbau und festgelegten Schema gestaltet, insgesamt sollte es aus 3500-4000 Meter Film bestehen, wobei wie folgt aufgeteilt wurde:

⁵⁷ Die Cautio Treuhand GmbH war eine zum Schein gegründete private Holdinggesellschaft und inoffizielles Instrument des RMVP um die Verstaatlichung des Filmwesens abwickeln zu können.

⁵⁸ Max Winkler war Reichstreuhänder und Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft.

⁵⁹ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.12

⁶⁰ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.13

„ca.800 Meter (etwa 30 Minuten) Wochenschau, selten mehr als 400 Meter (15 Minuten) Kulturfilm und einem Spielfilm, der im allgemeinen 2500 Meter (90 Minuten) nicht überschreiten sollte.“⁶¹

Die Kinos an sich wurden je nach Lage, Saalgröße beziehungsweise Saalanzahl, Publikum und allgemeiner Nachfrage im Umkreis des Kinos in insgesamt vier verschiedene Kategorien unterteilt:

Uraufführungs-, Erstaufführungs-, Zweitaufführungs- und Nachaufführungskinos⁶².

In der Reihung dieser angeführten Klassifizierung der einzelnen Kinos wurden die Filme dann auch in den entsprechenden Kinos aufgeführt, wobei anzumerken ist, daß sich dies überwiegend auf die Städte bezogen hat, da hier die filmische Infrastruktur weitaus besser ausgebaut war als im ländlichen Bereich.

Zwischen 1933 und 1945 wurden laut Albrecht insgesamt 1094 deutsche Filme, 605 ausländische Filme, davon 273 aus Amerika, und 66 Co-Produktionen, zwischen Deutschland und dem Ausland, aufgeführt⁶³. Hollywoodfilme waren bei Goebbels und Hitler ebenfalls sehr beliebt, vor allem Hitler verpaßte beinahe keinen der großen Hollywoodfilme.

Er war, sowohl als auch Goebbels, ein großer Verehrer der bekannten und berühmten US -Schauspieler, allen voran Greta Garbo⁶⁴, deren Filme er sogar deutschen Schauspielerinnen vorführte, damit diese sich ein Beispiel an ihr und ihrer Art des Schauspiel nahmen.⁶⁵

Der deutsche Film alleine schaffte es vor allem in der Anfangszeit der Gründung der Reichsfilmkammer nicht, den Bedarf nach Filmen innerhalb Deutschlands zu decken, daher wurde hier sehr oft mit amerikanischen Produktionen ausgeholfen.

Dies verdeutlicht auch sehr gut, daß es zwischen den Anforderungen des Dritten Reiches an die eigene Kultur und die gewünschten Filme und der Realisierung der Produktionen und Durchführung der Vorstellungen im Alltag große Abweichungen gegeben hat.

⁶¹ Lowry, Stephen, 1991, - S.15

⁶² Zitat Paschke 1935 nach Lowry, Stephen : Pathos und Politik : Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus / Stephen Lowry . - Tübingen : Niemeyer , 1991 . - S.15

⁶³ Siehe Albrecht, Gerd, 1969, – S.97f

⁶⁴ Greta Garbo war eine schwedisch-US-amerikanische Filmschauspielerin

⁶⁵ Siehe Beyer, Friedemann, 2010,– S.18

Es waren, bis auf einige wenige Fantasy und Science-Fiction Filme, eigentliche alle Genres durchaus gut vertreten, wobei Komödien dabei in etwa die Hälfte der Produktionen ausmachte, dazu zählten auch die damals überaus beliebten Musik-, Revue- und Tanzfilme⁶⁶.

Interessanterweise hatten die eher ernsthafteren Filme jedoch einen größeren Publikumszuspruch. Anhand der Laufzeiten gewisser Filme kann man durchaus sogenannte „Kassenschlager“⁶⁷ des Dritten Reiches analysieren. Anhand dieser, sowie der jeweiligen Einspielergebnisse der Filme, ließen sich im Jahre 1944 bereits die ersten Lieblingsfilme dieser Zeit ermitteln.

Dazu gehörten:

„Die goldene Stadt, Der weiße Traum, Immensee, Die große Liebe, Wiener Blut, Wunschkonzert, Schrammeln, Zirkus Renz, Die Frau meiner Träume, Münchhausen, Frauen sind doch bessere Diplomaten, Altes Herz wird wieder jung, Annelie, ... reitet für Deutschland, Hab mich lieb, Die Feuerzangenbowle, Fronttheater, Damals, Die große Nummer, Sophienlund.“⁶⁸

Auffällig ist bei diesen Filmen nicht nur die Spieldauer, sondern auch die deutlich höheren Einspielergebnisse, welche in etwa beim Zweieinhalb- bis Dreifachen⁶⁹ von den üblichen Einnahmen lagen.

Mit ausschlaggebend für den Erfolg eines Filmes waren die mitwirkenden Schauspieler, daher wurde um die Filmindustrie im Dritten Reich zu stärken und zu fördern auf einen gewissen Starkult und damit auch auf große Namen gesetzt. Darunter Marika Röck⁷⁰, Zarah Leander⁷¹, Olga Tschechowa⁷², Carl Raddatz⁷³ und natürlich auch Kristina Söderbaum, welche vor allem in den Filmen Ihres Mannes, Veit Harlan überwiegend die weibliche Hauptrolle besetzte⁷⁴. Diese Namen wurden auf den Werbungen und Filmplakaten besonders hervorgehoben und in Zeitschriften wurden Reportagen und Berichte über sie gebracht.

⁶⁶ Siehe Drewniak, Bogusław, 1987 . – S.186

⁶⁷ Lowry, Stephen, 1991, - S.17ff

⁶⁸ Drewniak, Bogusław, 1987, – S.631

⁶⁹ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.21

⁷⁰ Marika Röck war eine deutsch-österreichische Schauspielerin, Sängerin, Tänzerin ungarischer Abstammung und war bei der Ufa unter Vertrag.

⁷¹ Zarah Leander war eine schwedische Schauspielerin und Sängerin, stand bei der Ufa unter Vertrag und galt als absoluter Star.

⁷² Olga Konstantinowna Tschechowa war eine deutsche Schauspielerin mit russischer Herkunft.

⁷³ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.22

⁷⁴ Siehe Beyer, Friedemann, 2010, – S.25

Alleine deswegen gingen dann viele Fans in die neuen Filme gewisser Stars, was die Zuschauerzahlen ansteigen ließ. Durch diese doch breitgefächerten und vor allem auch internationalen Stars hat besonders die *Ufa* versucht, sich auch ein Standbein am internationalen Markt zu schaffen, denn natürlich wurden diese Filme dann oft auch in die Heimat des jeweiligen Stars exportiert, was zu zusätzlichen Einnahmen, aber auch Werbung für den deutschen Film führte.

Die Filmproduktion nutzte die Stars auch, um einen passenden Typus für gewisse Rollen zu kreieren, so gab es gewisse Schauspielerinnen für die Rolle der „Salondamen“, den Typ der *Femme Fatale*, die verführten und erotisch konnotiert waren, Opferfrauen zu denen unter anderem auch Kristina Söderbaum zählte oder die Rolle des kessen und kecken Fräuleins⁷⁵. Somit war für den Zuschauer anhand der angegebenen Besetzung schon gut ersichtlich, was ihn in etwas dabei erwartete. Bei den Männern fiel eine solche Kategorisierung jedoch eher schwer, beziehungsweise fand diese in der Realität gar nicht erst statt. Es gab auch männliche Stars, jedoch waren diese nicht mit einem starren Rollenkonzept verknüpft.

Söderbaum als eine der führenden Namen im deutschen Film stand sowohl in der Werbung für den jeweiligen Film, als auch auf Plakaten definitiv im Vordergrund. Durch ihre Optik, sehr arisch wirkend mit den blonden Haaren, blauen Augen, aktiv und sportlich, entsprach sie durchaus den damaligen Schönheits- und Weiblichkeitsvorstellungen, sie war ein Naturkind, strahlte jedoch auch eine sehr eigene Form einer bestimmten, sehr faszinierenden Erotik aus, sehr kindlich und unschuldig naiv, sich ihrer eigenen Reize nicht wirklich bewußt und doch auf eine Art und Weise gleichzeitig sehr kokett und mit ihrer Weiblichkeit spielend. Diese Erotik wurde von Harlan durch seine oft eher voyeuristische Kameraführung noch gefördert und unterstützt⁷⁶ und gerade in Kombination mit dem Sterben wurde diese Erotik intensiv von ihm inszeniert. Sie hatte sich mit den vorangegangenen Filmen bereits einen gewissen Rollentypus geschaffen, ihr Name war eng an ein bestimmtes Schicksal gebunden und das Publikum wußte sehr genau, was es in einem Film mit DER Söderbaum erwarteten konnte.

⁷⁵ Siehe Beyer, Friedemann, 2010, – S.25

⁷⁶ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.60f

Auch im Hinblick auf die Schauspieler wurde nichts dem Zufall überlassen, so gab es in Bezug auf die mögliche Rollenbesetzung bei Filmen im Dritten Reich fünf von Goebbels angefertigte Listen, eine sogenannte „geheime Reichssache“⁷⁷, welche den Produzenten zur Verfügung gestellt wurde. Anhand dieser Liste ist heute noch klar ersichtlich welchen Stellenwert gewisse Schauspieler bei Goebbels innehatten. Auf der ersten Liste war die Filmprominenz Deutschlands, die Stars und großen Namen des Dritten Reiches aufgelistet, von Hans Albers⁷⁸, Zarah Leander, Kristina Söderbaum bis hin zu Heinz Rühmann⁷⁹.

Diese Liste war jedoch relativ kurz mit etwa insgesamt nur zehn bis zwölf Namen und stellte wirklich die Elite des deutschen Filmes dar, Goebbels Lieblinge sozusagen. Im Vergleich dazu umfaßte die zweite Liste ein paar Hundert Namen von Schauspielern, die ohne weitere Rücksprache mit dem RMVP bedenkenlos in Filmen eingesetzt werden durften. Die dritte Liste beinhaltete, teils noch recht unbekannte und unerfahrene Nachwuchsschauspieler, hier mußte die ausdrückliche Erlaubnis des Ministeriums eingeholt werden, wenn ein Regisseur einen dieser Schauspieler für einen Film verpflichten wollte. Für das Mitwirken eines Schauspielers an einer Filmproduktion, welcher auf der vierten Liste angeführt war, bedurfte es einer guten Begründung durch den Regisseur oder Produzenten, wieso ausgerechnet dieser Schauspieler benötigt wurde. Auf der fünften Liste waren diejenigen Schauspieler vertreten, welche sich beim Ministerium aus verschiedenen Gründen unbeliebt gemacht hatten und somit laut dem RMVP nicht mehr eingesetzt werden durften⁸⁰. Generell ist es nach Lowry interessant zu sehen, daß es im Dritten Reich keine wirkliche Bevorzugung von Propagandafilmen oder nicht-politischen Filmen durch das Publikum, aber auch durch die Regierung, gab, es war jedoch ausschlaggebend für den Erfolg von eigentlichen Propagandafilmen, daß diese

„ihren ideologischen Inhalt am effektivsten in die Form eines Unterhaltungsfilms mit spannender Handlung, Stars, eingängiger Musik etc. eingepackt haben.“⁸¹

⁷⁷ Beyer, Friedemann, 2010, – S.31

⁷⁸ Hans Albers war deutscher Schauspieler und Sänger. Sein Verhältnis zum Nationalsozialismus war zwiespalten, einerseits galt er als einer der männlichen Stars dieser Zeit und wirkte in einigen Propagandafilmen mit, andererseits versuchte er sonst auf Distanz zur Regierung zu gehen.

⁷⁹ Heinz Rühmann war deutscher Schauspieler, der vor allem während des Dritten Reiches seine große Zeit hatte und galt als einer der Lieblinge Goebbels.

⁸⁰ Siehe Beyer, Friedemann, 2010, – S.31

⁸¹ Lowry, Stephen, 1991, - S.22

Wichtig war auf jeden Fall dabei, im Sinne des künstlerischen Anspruches an einen Film laut Reichsfilmintendant Fritz Hippler⁸², daß die Gesamtwirkung, vor allem die naturalistische Wirkung eines Filmes, das Ausschlaggebende für die Qualität sei. Wichtig hierfür sei die „äußerste Echtheit“ in „Details, Atmosphäre, Schauspielerei“ und „innere Echtheit“ in „Handlungskonstruktion, Motivation“.⁸³ Der Film sollte also ein stimmiges Bild zwischen Handlung und Inszenierung wiedergeben. Um diese Qualität und naturalistischen Wiedergabe zu ermöglichen, war ein wichtiges Kriterium für die Umsetzung, die Entwicklung des Farbfilms.

2.3. Agfa-Color – Die Entwicklung des Farbfilmsystems

Wie sich bereits zuvor in der Geschichte gezeigt hatte, suchten die Menschen besonders in Krisenzeiten nach Ablenkung, war dies früher in Form von Theater- oder Opernbesuchen zu erkennen, so war es ab 1939 das Kino als Zufluchtsort. Die Besucherzahlen verdoppelten sich zwischen 1939 und 1943 von insgesamt 624 Millionen auf etwa 1.127 Milliarden Besuchern und die Bruttoeinnahmen erhöhten sich im Jahresdurchschnitt von 477 Millionen Reichsmark auf etwa 959 Millionen Reichsmark⁸⁴. Durch die Reichserweiterungen in Hinblick auf Österreich und das Sudetenland, sowie den noch folgenden militärischen Eroberungen und Eingliederungen innerhalb Europas entstand nach und nach für den Film ein riesiger Absatzmarkt und der deutsche Film boomte gerade zu. Zudem sah der Propagandaminister das Kino als das wichtigste Instrument medialer Massenbeeinflussung an und sorgte daher für eine ausreichende Förderung der Branche. Neben Rundfunk und Fernsehen, waren es vor allem die suggestiven Möglichkeiten, die der Film als Medium, mit seiner Kombination von Bewegtbild, Musik und Sprache, als das größte emotionale Überwältigungspotential bot.⁸⁵ Die Filmproduktion wurde massiv voran getrieben und um die nicht deutschsprachigen Märkte bei behalten zu können, wurde überwiegend auf Führerbilder und Propagandademonstrationen in den jeweiligen Filmen verzichtet, der Fokus dieser

⁸² Fritz Hippler war Filmpolitiker, ab 1939 Leiter der Filmabteilung des RMVP, ab 1942 Reichsfilmintendant und somit zweit wichtigste Instanz im RMVP hinter Goebbels

⁸³ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.22

⁸⁴ Vgl. Beyer, Friedemann, 2010, – S.34

⁸⁵ Siehe Beyer, Friedemann, 2010, – S.13

Filme lag daher auf der Massentauglichkeit der Themen. Durch diese breite Fächerung wurde das Risiko für die Produktionsfirmen minimiert und exklusivere Produktionen zum Beispiel Filme in Farbe, mit reichhaltiger und üppiger Ausstattung oder Massenszenen konnten vermehrt realisiert werden.

Bei einer Pressekonferenz am 17. Oktober 1936 präsentierte, mitunter auch auf Druck durch das Propagandaministerium, die zum *IG-Farben*⁸⁶-Konzern gehörende Firma *Agfa* das neue farbfotografische Verfahren *Agfa-Color*. Im Vergleich zu dem im Jahr 1935 bereits präsentierten *Kodachrome* von *Kodak*⁸⁷, war es bei *Agfa* möglich, neben der Herstellung von Dia- und Schmalfilmen, auch Negativfilme und Kopien davon für die Bereiche Fotografie und Film herzustellen. Bei *Agfa* hatte man nämlich die für die Erzeugung der Farbstoffe erforderlichen Substanzen, die so genannten Farbkuppler, bereits in der Fabrik den Filmschichten beigegeben.

Farbkuppler sind in der Fotografie und Fotoentwicklung verwendete farblose Substanzen, die in fotografischen Mehrschichtfilmen die drei Grundfarben, Blau, Grün und Rot nach der subtraktiven Farbmischung erzeugen. Sie können sich entweder direkt in den jeweiligen Filmschichten, wie bei *Agfa* neu entwickelt, oder direkt in der Entwicklerflüssigkeit, wie es noch bei *Kodak* üblich war, befinden. Diese reagieren dann während der Entwicklung zu den einzelnen Farbspektren in Gelb-, Magenta- und Blaugrün-Tönen. Nach der Entwicklung bilden die aus den Farbkupplern entstandenen Farbstoffe auf dem Farbbild oder Film die entsprechenden Farben durch subtraktive Farbmischung.

Dagegen verwendete *Kodak* noch die Farbkupplern direkt in den Entwicklerlösungen, die während des Entwicklungsprozesses schrittweise in die Filmschichten gelangten. Daher war das *Kodachrome*-Verfahren nur für Umkehrfilme (Dia- und Schmalfilme) nutzbar. Das *Agfa-Color*-Verfahren war somit das Elegantere von beiden, *Kodachrome* jedoch in Bezug auf die Herstellung das Umständlichere und Komplizierte⁸⁸.

⁸⁶ Die I.G. Farbenindustrie AG, kurz I.G. Farben oder IG Farben, war das seinerzeit größte Chemieunternehmen der Welt, welches 1925 aus einer Vielzahl von Chemieunternehmen gebildet wurde, Agfa war ein Teil des Konzerns zuständig für die Fotografie/Filme.

⁸⁷ Die Eastman Kodak Company, auch genannt Kodak, ist ein multinationales Unternehmen welches ca.1890 gegründet wurde und war einer der bedeutendsten Hersteller für fotografische Ausrüstung und Materialien.

⁸⁸ Siehe Beyer, Friedemann, 2010, – S.42

Beide Verfahren basierten auf der Erfindung von Dr. Rudolf Fischer⁸⁹, welcher die Idee hatte Filme mit drei verschiedenen Farbschichten zu produzieren, welche jeweils auf einer der Grundfarben Blau, Grün oder Rot reagierten. Die Zwischenfarben Gelb, Magenta und Blaugrün sollten dann jeweils durch den Einsatz von Farbkupplern herausgebildet werden, damit man ein vollständiges Farbspektrum erhalten konnte. Dieses Verfahren ließ er sich bereits 1911/1912 patentieren, jedoch waren die technischen Gegebenheiten zur damaligen Zeit noch nicht in der Lage dies in der Praxis umzusetzen, das war dann erst in den Jahren 1935/1936 realisierbar. Durch Mitarbeit von Dr. Wilhelm Schneider⁹⁰ gelang es ab 1935, das Abwandern der Farbkuppler in eine der anderen Schichten zu verhindern und die Farbkuppler somit in eine einzelne Farbschicht zu binden⁹¹.

Bereits im Mai 1935 begann man mit den Versuchen einen Mehrschichten-Farbfilm herzustellen und betrat dabei bei Agfa komplettes Neuland.

Ein knappes Jahr danach im Juni 1936 lagen dann schlußendlich die ersten brauchbaren Ergebnisse eines Farbumkehrfilmes vor, welche man bereits zur Erprobung zum Fotografieren und beim Film bei den olympischen Spielen in Berlin einsetzte.

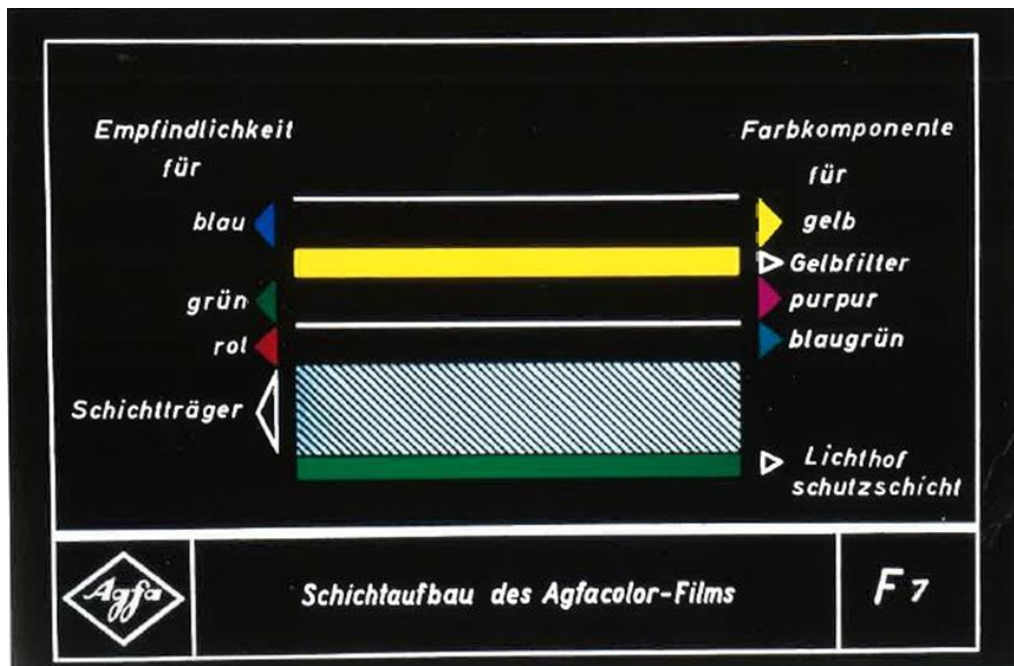


Abb.1

Aufbau eines Farbfilms für Agfa-Color

⁸⁹ Rudolf Fischer war deutscher Chemiker und Gründer der Firma *Technophot*, welche unter anderem Fotopapiere herstellte.

⁹⁰ Wilhelm Schneider war deutscher Chemiker und Mitentwickler des Agfa-Color-Verfahren, indem er 1932 entdeckte, daß Farbstoffe unauswaschbar in Gelatineschichten eingebracht werden können.

⁹¹ Siehe Beyer, Friedemann, 2010, – S.43

Die Lichtempfindlichkeit des Films war damals, im Vergleich zum heutigen Standard, noch sehr gering, es gelang *Agfa* jedoch diese bereits innerhalb kurzer Zeit zu steigern, indem man der Filmemulsion kleinste Goldpartikel beigefügt hat. Im Vergleich zum amerikanischen *Technicolor*⁹² konnten die *Agfa-Color* Filme in jeder Filmkamera aufgenommen werden, *Agfa* hatte zuvor schon mit dem *Ufacolor*-Verfahren ausreichend Erfahrung im Bereich Farbfilm sammeln können, hierbei wurden zwei schwarz-weiß Filme zur gleichen Zeit belichtet, wobei einer auf Rot, der andere auf Grün ausgelegt war.

Jedoch konnte hierbei von einer naturgetreuen und realistischen Farbwiedergabe nicht die Rede sein, denn es wurden dabei nur Rot- und Grüntöne vermischt und übereinander gelagert abgespielt und auf Basis dessen war nicht das komplette Farbspektrum reproduzierbar.

Es gab in den 1930er Jahren bereits viele, jedoch nicht sehr erfolgreiche Versuche mit den unterschiedlichsten existierenden Farbfilmverfahren, darunter *Opticolor*⁹³, *Gaspacolor*⁹⁴ oder *Pantachrom*⁹⁵. Im April 1939 wurde dem *Ufa*-Vorstand den erstmals auf *Agfa-Color*-Negativfilm aufgenommenen Kurzfilm EIN LIED VERKLINGT mit Irene von Meyendorff⁹⁶ vorgeführt, jedoch wurde zu diesem Zeitpunkt die entwickelte Farbwiedergabe in diesem Kurzfilm als recht unbefriedigend angesehen. Kurz darauf ließ die Direktion von *Agfa* jedoch verlauten, das *Agfa-Color* Verfahren sei nun bereit für die Produktion und den Verkauf. Man startete daraufhin mit kleineren Werbefilmen in *Agfa-Color*. Der erste den die *Ufa* dann damit vorführte war ein kurzer Werbefilm im September 1939 über ein Haarfärbemittel für Damen. Zeitgleich liefen aber weiterhin bei Werbefilmen auch noch die anderen Farbfilmverfahren aufgrund der noch recht hohen Produktionskosten, erst ab 1940 wurde komplett auf *Agfa-Color* umgestellt.

⁹² Technicolor ist die Markenbezeichnung des 1915 gegründeten US-amerikanischen Unternehmens Technicolor Corp. für ihr entwickeltes Herstellungsverfahren für Farbfilme.

⁹³ Opticolor war ein additives Farbfilmverfahren auf Linsenrasterbasis, das zwischen 1930 und 1938 in Deutschland entwickelt wurde und zur Anwendung kam, wenn auch die Farbintensität hier nur sehr blaß wiedergegeben wurde.

⁹⁴ Gasparcolor ein Dreifarbfilmsystem nach dem Ungarn Dr. Bela Gaspar ab 1933 in Verwendung vor allem für Trick- und Werbefilme, bei welchem durch Abtragungen die einzelnen Farbschichten herausgearbeitet wurde.

⁹⁵ Pantachrom wurde von *Agfa* ab 1938 angeboten, hierbei wurde im Dreifarbfilmsystem mit Linsenraster in *Ufacolor* aufgenommen und Entwickelt wurde mit Gasparcolor (2 Schichten) und *Ufacolor* (1 Schicht)

⁹⁶ Irene von Meyendorff war deutsche Schauspielerin, bei der *Ufa* unter Vertrag und spielte in *Opfergang* die Rolle der Octavia.

Agfa-Color besaß eine etwas zurückhaltendere und eher in Pastelltönen angelegte Farbwiedergabe als das kräftig bunte und leuchtende *Technicolor*.

„Der Glanz von Agfacolor – das sind lyrische Farben mit einem Hauch von Noblesse, wie sie etwa in den Melodramen Veit Harlans besonders eindrucksvoll zur Geltung kommen [...].“⁹⁷

Trotz aller Bedenken über die bestehende Qualität der Farbwiedergabe im Vergleich zu *Technicolor* seitens der *Ufa*, wurde im Jahre 1939 auf Drängen der Regierung hin, das Projekt abendfüllender Spielfilm in Farbe in Angriff genommen. Geplant war ein Kostümfilm mit Marika Rökk in der Hauptrolle, der den Titel trug FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN⁹⁸, geplanter Ablieferungstermin war der 10. September 1939 und zuerst sah es so aus, als ob die Produktion gut von statten ging und der angesetzte Termin eingehalten werden könnte. Jedoch sollte es aufgrund von diversen Materialverbesserungen und dadurch bedingter ständiger Neuaufnahmen von bereits aufgenommenen Szenen bis 1941 dauern, bis der Film Premiere feiern konnte. Er bekam das Prädikat „*volkstümlich wertvoll*“ verliehen, jedoch war man mit der gezeigten Farbwiedergabe seitens der Regierung nicht zufrieden.

Durch die jedoch bereits vorangegangenen Verbesserungen während der Dreharbeiten, profitierte vor allem der zweite Farbfilm der *Ufa*, Veit Harlans DIE GOLDENE STADT, da dieser nun bereits direkt mit dem verbesserten Material gedreht werden konnte. Hitler selbst war an der Entwicklung des Farbfilms sehr interessiert, so sieht er, laut einem Tagebucheintrag von Goebbels „im Farbfilm überhaupt die filmische Zukunft.“⁹⁹

Nach Kriegsende wurde das *Agfa-Color* – Verfahren dann europaweit in den verschiedensten Ländern adaptiert und weiterentwickelt und auch weit nach Kriegsende hinaus wurden in der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik weiterhin Farbfilme produziert, jedoch liefen diese dann nicht mehr unter dem Markennamen *Agfa-Color*. In der Deutschen Demokratischen Republik wurde daraus *Orwocolor* und in der Bundesrepublik Deutschland,

⁹⁷ Beyer, Friedemann, 2010, – S.7

⁹⁸ Frauen sind doch bessere Diplomaten. Film 1941. Regie: Georg Jacoby

⁹⁹ Beyer, Friedemann, 2010, – S.53

fusionierte die Firma *Agfa* mit dem belgischen Fotohersteller *Gevaert* und es wurde daraus auf dem belgischen Markt die Marke *Gevacolor*¹⁰⁰.

3. Kitsch und Tod – Veit Harlans Melodram

Veit Harlan wurde am 22. September 1899 in Berlin als Sohn eines Schriftstellers geboren. Nach einer Lehre als Silberschmied schrieb er sich am Max Reinhardt Seminar ein und absolvierte dort die Ausbildung zum Schauspieler. Sein erster Auftritt als Schauspieler fand dann 1915 statt. Nach dem ersten Weltkrieg wurde er Mitglied des Ensembles an der Berliner Volksbühne. Nach einigen Erfahrungen als Schauspieler bei verschiedenen Theatern, wechselte er dann schlußendlich in die Regie und hatte ab 1936 den Genreschwerpunkt des Melodrams.

Als er 1937 bei *DER HERRSCHER*¹⁰¹ Regie führte, wurde Joseph Goebbels auf ihn und sein Stil aufmerksam und Harlan gelangte daraufhin die Gunst des Reichsfilmministers:

„Der Herrscher: eine wunderbare Leistung. Modern und nationalsozialistisch. So wie ich mir Filme wünsche. Glänzend in Besetzung und Regie.“¹⁰²

1939 heiratete er in dritter Ehe Kristina Söderbaum und wurde ihr Förderer und ihr Mentor, denn von da an spielte sie bei jedem seiner Filme die weibliche Hauptrolle. Söderbaum gab es ausschließlich in Kombination mit Harlan als Regisseur.

Harlan war auch der einzige Regisseur welcher sich im Nachkriegsdeutschland für die Filme, die er während des Nationalsozialismus gedreht hatte, jedoch vor allem wegen *JUD SÜSS*, zu verantworten hatte und aufgrund dessen sogar angeklagt wurde. In den 1950er Jahren wurde er von diesem Vorwurf freigesprochen, nach dem er darauf beharrte, daß er diese Filme ausschließlich unter Zwang und auf Druck Goebbels inszeniert und produziert hatte.

Er konnte jedoch nie wieder an seine Erfolge vom Dritten Reich anschließen¹⁰³ und starb am 13. April 1964 auf Capri nach kurzer schwerer Erkrankung.

¹⁰⁰ Siehe Beyer, Friedemann, 2010, – S.55

¹⁰¹ *Der Herrscher*. Film 1937. Regie: Veit Harlan von Veit Harlan (Regie),

¹⁰² Zitat Joseph Goebbels am 12.03.1937, zitiert nach http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/ns-film/VL%205_web.pdf

¹⁰³ Vgl. Harlan, Veit : *Im Schatten meiner Filme : Selbstbiographie* / Veit Harlan . - Gütersloh : Mohn , 1966

3.1. Das Melodram von Veit Harlan

Harlan beherrschte es meisterhaft, das Genre des Melodrams auf die Leinwand zu bringen. Seine Filme basieren überwiegend auf den Themen Liebe, Tod, Natur, Schicksal und Idyllen. Wie es beim Melodram üblich, gefordert und gewünscht wird, ist auch bei seinen Filmen alles sehr gefühlsüberladen und übertrieben und bietet somit für den Zuschauer eine breite Palette an Identifikationsmöglichkeiten.

Die vorhandenen Konflikte und Schwierigkeiten sind für den Zuschauer, durch ihre Art und Weise der Darstellung, logisch nachvollziehbar, aber auch durch die übertriebene und überladene Darstellung klar vom Alltag abgehoben.

Harlan hatte einen guten Blick fürs Detail, seine Mise-en-scène ist immer sehr detailgenau und aufeinander abgestimmt und die verwendeten Objekte sind mit einem starken symbolischen Inhalt besetzt.

So bekommen Objekte bereits zu Beginn der Handlung eine bestimmte Symbolische Bedeutung zugewiesen, zum Beispiel die Standuhr in OPFERGANG mit der Innschrift „*Eine dieser Stunden wird deine letzte sein*“¹⁰⁴ im Hause Octavias, die damit alles aussagt und verkörpert, was Octavias Familie ausmacht, nämlich das Leben nach dem Vanitas-Gedanken¹⁰⁵.

Harlan spielt auch gerne mit starken Kontrasten, seien es jetzt Lebensräume im Allgemeinen, wie in DIE GOLDENE STADT, wo sich dörfliche Idylle und Stadtleben gegenüberstehen, oder wie in IMMENSEE, die einfache, aber gut-bürgerliche Familie von Elisabeth wird der wohlhabenden Gutsfamilie von Erich gegenüber gesetzt. Oder seien es unterschiedliche Charaktere wie Octavia und Aels, Albrecht und Mathias in OPFERGANG, Erich und Reinhart in IMMENSEE; die Harlanschen Figurenkonstellationen spielen mit Kontrasten und Gegensätzen und damit mit einer polarisierenden Wirkung.

So stellt er auch Räume und Bereiche gegenüber, Octavias Welt und Leben findet im Haus oder in einem kultivierten Garten statt, Aels dagegen wird zusammen mit Albrecht in der freien und wilden Natur verankert.

Auffallend ist es auch, daß es eine klassische Familie bei ihm nicht gibt, die Ehe ist eine reine Zweckgemeinschaft im Sinne der Nationalsozialisten, ohne Leidenschaft und Sexualität. Eheliche Sexualität ist daher bei Harlan sehr oft mit Aggressivität und

¹⁰⁴ Siehe Opfergang. Film 1944. Regie Veit Harlan

¹⁰⁵ Vgl. Weber, Nicola, 2011,- S.57

negativen Aspekten kombiniert, so sind zum Beispiel die Ehen von Albrecht und Octavia und auch Elisabeth und Reinhart kinderlos. Die leidenschaftliche, intensive und überwiegend außereheliche Sexualität und Begierde wird hingegen bei ihm mit dem Tod bestraft, so muß Aels sterben, weil sie ihrer Begierde nachgegeben hat und ihre Sexualität und Erotik ausgelebt hat. Anna in DIE GOLDENE STADT geht schlußendlich ins Wasser, denn auch sie hat ihrer Leidenschaft in ihrer Naivität nachgegeben und muß nun die Strafe dafür in Kauf nehmen, muß sich durch ihren Tod von ihren Verfehlungen reinwaschen.

Interessant zu sehen ist auch, daß bei Harlan die starken Charaktere überwiegend die Frauenfiguren sind, denen dann ein, für diese Frauen zu schwacher, Mann gegenübergestellt wird, auch hier haben wir wieder eine starke Kontrastierung der Figuren. Wobei die Männerfiguren an und für sich nicht von schwachen Männern gespielt werden, sieht man sich die Schauspieler seiner Wahl genauer an, so sind Carl Raddatz¹⁰⁶, Heinrich George¹⁰⁷ oder Eugen Klöpfer¹⁰⁸ körperlich alles andere als schwach, sondern aktiv, sportlich und stark. Ihre Schwäche findet man in ihrem Charakter, zum Beispiel in ihrem Unvermögen ihre Gefühle und Sehnsüchte zu kontrollieren und sich darüber hinwegzusetzen, also selbstbestimmend zu handeln¹⁰⁹. Oder weil sie zu starr an alten Traditionen festhalten, wenn man sich Annas Vater ansieht, der ziemlich streng und tyrannisch charakterisiert wird. Es sind hier die starken Frauen, denen wichtige Aufgaben aufgetragen werden, so haben sie meistens die Rolle der verständnisvollen, allesverzeihenden Ehefrau, die ihre charakterlich schwachen Männer durch ihre eigene Kraft, mütterliche Liebe und Verständnis, von deren Leidenschaft und Begehren befreien müssen¹¹⁰. Das Fehlen jeglicher Leidenschaft in diesen Zweckgemeinschaften bei Harlan, paßte mit der strikten Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern, ebenfalls hervorragend in die nationalsozialistischen Strukturen und Ordnungen. Denn eine Ehe sollte in erster Linie nicht aus Liebe und Leidenschaft geschlossen werden,

¹⁰⁶ Carl Raddatz war ein beliebter Film- und Fernschauspieler und spielte in Opfergang die Rolle des Albrecht Froben und in Immensee die des Reinhart Torsten

¹⁰⁷ Heinrich George war einer der grossen Stars dieser Zeit und spielte die Rolle des Heinrich Nettelbeck in Kolberg und die Rolle des Karl Alexander, Herzog von Württemberg im Propagandafilm Jud Süß

¹⁰⁸ Eugen Klöpfer spielte in Die goldene Stadt die Rolle des Melchior Jobst

¹⁰⁹ Siehe Weber, Nicola, 2011, - S.79

¹¹⁰ Siehe Weber, Nicola, 2011, – S.79

sondern sie stellte die Sicherung der Nachkommenschaft für das Volk dar und es war somit wichtig, daß man im nationalsozialistischen Sinne, also vor allem im Sinne der Rassenpolitik, zusammenpaßte¹¹¹. Der Mann galt im Dritten Reich als maßgebend, die Frau sollte sich nur über ihn definieren können und Anerkennung dadurch erlangen, daß sie ihre Bedürfnisse und Wünsche ihm unterordnete, ihm den Rücken stärkt und zu ihm hält¹¹² egal was kommt. Genau dieser Frauentyp verkörpert in OPFERGANG Octavia und Elisabeth in IMMENSEE. Aels auf der anderen Seite bildet den Gegenpol und das Gegenbild zu Octavia und somit verstärkt sich die einzelne Wirkung über diese Kontrastierung. Diese Gegenüberstellung und Polarisierung von verschiedenen Aspekten und Charakteren, sind letztendlich das, was ein Großteil der Faszination bei Harlan ausmacht.

Die Emotionen treten bei Harlan sehr schnell ein und wirken somit stark polarisierend, sie reißen die Zuschauer und gleichzeitig auch die Helden, mit sich in einen Strudel der Gefühle und der Zerrissenheit, welches bei Harlan sehr oft durch Tanz und Schwindel dargestellt wird. Die Protagonisten, und somit auch die Zuschauer, werden in einem „Netz der Gefühle“¹¹³ gefangen, die ihren Handlungsspielraum bestimmen und definieren. Dessen Auslöser eigentlich immer das Streben des Einzelnen nach individuellem Glück, Liebe oder Leidenschaft ist. In DIE GOLDENE STADT ist es Annas Abenteuerlust und Sehnsucht nach Prag, in IMMENSEE ist es Reinharts Streben nach Ruhm und Anerkennung und in OPFERGANG ist es Albrechts verlangen nach Aels, die das Unglück auslösen. Und genau an diesem Punkt kann man nun eine erste Grundaussage im Sinne einer nationalsozialistischen Positionierung von Harlans Filmen finden, denn solch ein Streben nach individuellem Glück oder gar Zufriedenheit stand kontraproduktiv zu den Vorstellungen des Regimes.

Das Individuum sollte sich für die Gemeinschaft einbringen und nicht sein eigenes Glück in den Vordergrund stellen, es ist also im volkserzieherischen Sinne positiv zu sehen gewesen, daß bei Harlan schlußendlich diejenigen siegen oder triumphieren, die sich selbst und ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse zum Wohle der anderen zurücknehmen. In OPFERGANG geht offensichtlich Octavia als Siegerin aus dieser

¹¹¹ Siehe Osten, Ulrich von der: NS-Filme im Kontext sehen! : "Staatspolitisch besonders wertvolle" Filme der Jahre 1934 - 1938 / Ulrich von der Osten . - München : Diskurs-Film-Verl., Schaudig und Ledig , 1998 . S.84

¹¹² Siehe Weber, Nicola, 2011, - S.84

¹¹³ Weber, Nicola, 2011, - S.60

Dreieckskonstellation hervor, sie hat zum Wohle der anderen ein Opfer gebracht, ihr eigenes Glück und Wohlbefinden zurückgestellt und dies wird nun dadurch belohnt, daß Albrecht zu ihr zurückgekehrt ist. Bei IMMENSEE ist Erich der Gewinner, denn er gibt Elisabeth frei damit sie glücklich werden kann, woraufhin Elisabeth erst erkennen kann, wen sie wirklich liebt.

In DIE GOLDENE STADT ist dies nicht so einfach ersichtlich, Anna stirbt, der Vater gibt den Hof Thomas, wobei dieser in dieser Harlanschen Denkweise kein Opfer gebracht hat. Sehr grob definiert könnte man hier als Gewinner die Natur ansehen, durch Annas Opfer und Tod willigt der Bauer in die Trockenlegung des Moores ein und die Landwirtschaft oder auch die Fruchtbarkeit, in Bezug auf die Ernte der neu angepflanzten Felder, am Hof kann sich ausbreiten.

Ein weiterer interessanter Aspekt bei Harlan ist der, daß die Männer aus diesen Geschichten und Verstrickungen überwiegend ungeschoren davonkommen, aber die Frauen, die ihren Gefühlen nachgeben und ihre Leidenschaft ausleben, dies beinahe durchgehend mit dem Tod bezahlen. Seine Melodramen enden eigentlich immer mit Tod und oft auch mit Resignation. Das Begehren und das Streben nach dem individuellen Glück werden durch die Gegenübersetzung mit dem Thema Tod wieder in gewisse Normen und Konventionen verschoben.

Allerdings sind die Hindernisse, die zwischen den jeweiligen Paaren oder Sehnsüchten stehen oft nicht auf Konventionen zurück zu führen, denn im Falle von Albrecht und Aels würde generell nichts dagegen sprechen diese Gefühle auszuleben. Als er Aels begegnet, ist Albrecht noch nicht mit Octavia verheiratet, allerdings ist es bereits von Beginn an bei Harlan so im Aufbau der Handlung angelegt, daß seine Heldinnen zum Scheitern verurteilt sind. Das Schicksal und schicksalshafte Begegnungen sind bei Harlan die vorherrschende Macht in seinen Melodramen.

Harlan versuchte mit seiner Farbgestaltung nicht die Wirklichkeit darzustellen und abzubilden, sondern es ist das Gegenteil der Fall, er benutzt die Farben dazu, sich von der Wirklichkeit zu entfernen. Prag gilt als „die Goldene Stadt“ und diesem Namen wird Prag in Harlans Film auch gerecht, es funkelt und glänzt wie auf Hochglanz poliert, jedoch hat dies bei weitem nichts mit einem realistischen Bild von

Prag zu tun, das echte reale Prag, die echte Stadt kann mit diesem glänzenden Scheinbild, dieser Phantasievorstellung nicht mithalten.

Dies hat Harlan jedoch selbst komplett bestritten, so schreibt er in „*Der Farbfilm marschiert*“ folgendes:

„Es gibt im Großen gesehen zwei Gattungen von Farbfilmen. Nämlich denjenigen, der durch die Farbe die Natürlichkeit, die Wirklichkeit steigert, und denjenigen, der durch die Anwendung unwirklicher Farben die Unwirklichkeit steigert. Der ersten Gattung habe ich mich verschrieben[...].“¹¹⁴

Aber wenn man sich gewisse Szenen aus *DIE GOLDENE STADT* oder *OPFERGANG* vor Augen führt, dann gibt es genügend Szenen, die eher Unwirklich als Realitätsnah wirken, dazu muß nur an Aels Sterbeszene oder den letzten Ritt am Strand von Albrecht und Octavia denken.

Bei *IMMENSEE* mag diese Selbsteinschätzung von Harlan meiner Meinung nach am ehesten zutreffen.

Laut Lowry war Harlans Regiestil ein „Destillat aus den Klischees und Konventionen der damaligen Filmgestaltung.“¹¹⁵ Er arbeitet mit einer gewissen Neigung zur Übertreibung, sei es eine Überladung an dramatischen Effekten oder riesigen Massenszenen, dies konnte er am ehesten in den Genres Melodram oder historischen Verfilmungen ausleben¹¹⁶. Aus heutiger Betrachtungsweise wirken sie überdeutlich und übertrieben, ohne Feingefühl, jedoch dürfte dies genau dem Geschmack des damaligen Publikums entsprochen haben, denn

„Harlans Tendenz zum plumpen Pathos ist charakteristisch für die dominante Richtung in ernsten Filmen in der NS-Zeit.“¹¹⁷

Dramatische Stellen werden nicht nur durch die Inszenierung oder Farbe erzeugt sondern zusätzlich durch einen intensiven Musikeinsatz intensiviert, dasselbe gilt für die Handlung und Sprache, nie wird nur etwas gezeigt oder nur angesprochen, Harlan setzt beides gleichzeitig ein und hinterlegt dies oft zusätzlich noch durch ein bestimmtes musikalisches Thema.

¹¹⁴ Beyer, Friedemann, 2010, – S.89

¹¹⁵ Lowry, Stephen, 1991, - S.63

¹¹⁶ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.63

¹¹⁷ Lowry, Stephen, 1991, - S.63

3.1. Das Melodram als Genre im Dritten Reich

Das Melodram gehörte zu den absoluten Publikumsmagneten während des Nationalsozialismus und machte in etwa 27% aller im Dritten Reich produzierten Filme¹¹⁸ aus. Das Genre erreichte dadurch mehr Zuschauer als Musikfilme und Komödien¹¹⁹, obwohl in diesen beiden Genres weitaus mehr Filme hergestellt wurden.

Der Genrebegriff des Melodrams war beim Publikum bereits mit gewissen Erwartungen verknüpft, die es zu erfüllen galt. Auch die Namen Söderbaum und Harlan standen für ein ganz spezifisches Kino, für eine ganz eigene Variante des Melodrams, für ganz spezielle Rollenbilder. Man wußte einfach welche Rollentypen oder Frauenfiguren die Söderbaum verkörperte und auch welches Ende ein Großteil dieser Figuren erlebten, nicht ohne Grund wird heute gerne der Begriff der „Reichswasserleiche“ mit Söderbaum in Verbindung gebracht¹²⁰, denn in vielen ihrer Filmen sucht sie den Tod im Wasser. Die hier nun folgenden Erklärungen und Strukturen sind in diesem Fall bereits mit dem Fokus auf den Stil der Melodramen von Veit Harlan ausgerichtet.

Der Begriff des „Melodramas“ wurde ursprünglich in Bezug auf die Literaturwissenschaft geprägt und bereits durch seinen Wortstamm¹²¹ verweist es auf den Ursprung als eine Geschichte mit musikalischer Begleitung. Die Untersuchungen und Veröffentlichungen über das Melodram im Film basieren überwiegend auf dem Kino der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Amerika¹²² und erhält seine Bedeutung hauptsächlich aus dem Effekt des Inhaltes und der Handlung, auf den Zuschauer. Das Melodram als Genre ist, wie die anderen Genres auch, kein starrer Genrebegriff, sondern flexibel und veränderbar und dient überwiegend dazu, Filme in gewisse Klassen und Bereiche einzuordnen. Außerdem erleichtert es das

¹¹⁸ Siehe Weber, Nicola, 2011, - S.37

¹¹⁹ Siehe Lowry, Stephen, 1991, - S.16f

¹²⁰ Siehe „Kristina Söderbaum: The Myth of Naturalness, Sacrifice, and the „Reich's Water Corpse“ in Ascheid, Antje : Hitler's heroines : stardom and womanhood in Nazi cinema / Antje Ascheid . - Philadelphia, Pa. : Temple Univ. Press , 2003 . S – S. 42-97.

¹²¹ „melos“ und „drama“ – die griechischen Wörter für Lied und Handlung verweisen auf seinen Ursprung als Geschichte – Siehe Beitrag „Melodrama“ in Koebner, Thomas [Hrsg.] : Reclams Sachlexikon des Films / hrsg. von Thomas Koebner . - Stuttgart : Reclam , 2002 . - 719 S. – S.377

¹²² Siehe Beitrag „Melodrama“ in Koebner, Thomas [Hrsg.] : Reclams Sachlexikon des Films / hrsg. von Thomas Koebner . - Stuttgart : Reclam , 2002 . - 719 S. – S.377

Verständnis zwischen Produzent und Zuschauer, denn mit jedem Genrebegriff werden bestimmte Erwartungen und Inhalte auf beiden Seiten verbunden.

Und gerade zur Zeit des Dritten Reiches waren Melodramen, vor allem im Stile Harlans, für die Psyche sehr wichtig, denn Harlan paßt

„brillant inszenierte Verführungskalkül seiner melodramatischen
Filmarbeit exakt in die Bedürfniskontexte seiner Zeit ein.“¹²³

Denn das Publikum kann in dieser Art von Filmen seinen eigenen Gefühlen freien Lauf lassen und gerade Melodramen bieten aufgrund der großen dargebotenen Gefühlswelt die in ihnen steckt, eine ideale Grundlage um soziale, faschistische und moralische Ideale dem Zuschauer versteckt, unterschwellig und auch unbewußt zu vermitteln¹²⁴.

Daher wurde im Dritten Reich das Genre des Melodrams auch gerne als ein Mittel im Sinne der Propaganda eingesetzt.

„Neukodierungen waren indes auch in jenem Format gefragt, das auf den ersten Blick wie kein zweites den auf Wirkung bedachten Vorgaben des Propagandaministers zu entsprechen schien. Tatsächlich erfuhr das Melodram im „Dritten Reich“ eine spezifische Neuinterpretation, in der das individuelle Schicksal, das zu Tränen rührt, mit Sinnschichten aufgeladen wurde, die das überschüssige Begehren wieder in die Ordnung der Volksgemeinschaft zurückführen sollte.“¹²⁵

Geesa Tuch verwendet für diese spezielle Art des Melodrams den Ausdruck „das ermächtigte Melodram“¹²⁶, dieses sollte das Publikum fesseln, Gefühle und Emotionen in ihnen wecken, von der Realität ablenken und die Ideologien mehr oder minder offensichtlich, verbreiten. Deswegen wurden die Melodramen Harlans von der Regierung, wie aber auch vom Publikum sehr geschätzt, denn gerade „im Zusammenspiel von leicht Bekömmlichem und Ergreifendem, Schmissigen und Lehrreichem“¹²⁷ sah man die ideale Methode um auf das Publikum einwirken zu können.

¹²³ Segeberg 2000 zitiert nach Weber, Nicola, 2011, - S.70

¹²⁴ Siehe Hippler, Fritz : Betrachtungen zum Filmschaffen / von Fritz Hippler . - 6. Aufl. . - Berlin : Hesse , 1943 . S.14

¹²⁵ Köppen, Manuel, 1952- [Hrsg.]: Kunst der Propaganda : der Film im Dritten Reich / hrsg. von Manuel Köppen ; Erhard Schütz . - Bern [u.a.] : Lang , 2007 .S.12

¹²⁶ Köppen, Manuel, 2007, .S.159ff

¹²⁷ Köppen, Manuel, 2007, .S.159

Jedoch soll dies nicht mit sehr klaren ideologisch konnotierten Bildern geschehen, sondern in erster Linie über die im Film und der Handlung angelegten und dargebotenen Gefühle und Motive. Deswegen wird das Melodram auch sehr oft als künstlich, überladen und übertrieben bezeichnet, Pathos und Gefühle spielen eine wichtige Rolle, der Zuschauer wird dadurch aufgefordert, sich auf diese Gefühlswelt einzulassen und die Gefühle mit zu erleben.

Im Melodram wird also eigentlich Alltägliches durch eine ganz bestimmte, bewußte und besondere Ästhetik dargestellt und durch diese Art der Ästhetik aufgeladen und erhöht wiedergegeben, damit der Zuschauer sich auf diese künstliche und konstruierte Gefühlswelt einlassen kann. Somit fokussiert er sich auch wieder auf seine eigenen Gefühle und kann diese dann durch und mit den Figuren auf der Kinoleinwand ausleben¹²⁸. Es wird immer direkt die Gefühlsebene des Rezipienten angesprochen und angeregt.

Vielleicht ist man selbst heimlich verliebt, aber man weiß, daß die gesellschaftlichen Normen diese Liebe nicht akzeptieren würden. Oder man hat individuelle Pläne und Wünsche und weiß, daß man diese aufgrund von bestehenden Möglichkeiten, Situationen oder Moralitäten nicht verwirklichen kann. Somit sind genau solche Phantasien und Gefühle das Ausschlaggebende gewesen, was die Menschen an Harlans Melodramen fasziniert hat.

Das Gewünschte ist das was Unerreichbar ist und dem Publikum war bereits zu Anfang des Films klar, daß dieses nicht in Erfüllung gehen kann und wird. Beim Melodram entsteht also die Handlung oder die Thematik in der Regel aus ein einem gewissen Wunsch oder Begehren heraus, welcher sich aber in der Realität unmöglich erfüllen kann. So begehrt Anna die Freiheit selbst zu entscheiden, die Stadt und das Leben dort kennen zu lernen, aber aufgrund ihres Status als ledige Frau vom Lande, läßt sich dieser Wunsch in einer patriarchalen Welt nicht ermöglichen, ohne daß sie dabei zu Schaden kommt. Auch in IMMENSEE ist die Erfüllung des Begehrens, von Reinhart und Elisabeth nacheinander, aufgrund der Umstände nicht erfüllbar. Durch Reinharts Willen Musiker zu werden, seinem eigenen Streben nach Erfolg und Anerkennung ist eine Heirat zwischen den beiden nicht möglich, erst als er seine eigenen Ziele erreicht hat und zurückkehrt, wäre eine

¹²⁸ Siehe Weber, Nicola, 2011, - S.64

Chance dafür gegeben, aber Elisabeth ist zwischenzeitlich mit Erich verheiratet und somit wird auch das Begehren unerfüllbar bleiben.

Bei Albrecht und Aels wäre am Anfang sogar noch die Chance auf ein Happy End gegeben, denn Albrecht ist beim Kennenlernen noch nicht verheiratet, doch machen es die gesellschaftlichen Konventionen unmöglich, daß er eine Frau wie Aels heiratet und daher wählt er als einzig logische Konsequenz Octavia.

Die Figuren, die etwas Begehren, leiden unter dem Wissen, daß dieses Begehren eigentlich für sie nicht erfüllbar ist und beim Zuschauer, der meistens bereits mehr weiß als die Figuren im Film, setzt zusätzlich der sogenannte *Suspense*-Effekt¹²⁹ ein und sorgt mit dafür, daß er mit der Filmfigur mitleidet.

Mit dem Begriff Melodram sind auch ganz spezifische stilistische Mittel festgelegt.

Die Struktur ist in der Regel immer nach demselben Muster angelegt.

Es gibt überwiegend eine Haupthandlung mit einigen kleinen Nebenhandlungen, oft in einer groben drei- oder fünftaktigen Struktur angelegt.

Diese Struktur ist bei Harlans Melodramen allerdings oft schwer auszumachen, da er die einzelnen Handlungsphasen nicht immer klar und strikt voneinander abtrennt. So kann man zum Beispiel bei *DIE GOLDENE STADT* je nach Interpretation entweder drei oder fünf Akte ausmachen¹³⁰.

Die Filme schließen entweder in einem Happy End oder mit einem absolut katastrophalen Ende¹³¹ und dem Tod der Protagonistin, wobei letzteres in Harlans Filmen deutlich überwiegt. Die Charaktere entsprechend eher groben Typisierungen mit wenig Raum für Individualismus, die Nebencharaktere sind prinzipiell „Gesichtslos“ und dienen ausschließlich nur dazu, das Umfeld der Hauptfiguren zu skizzieren, zu positionieren und in einer bestimmten Atmosphäre zu verankern.

So ist bei *OPFERGANG* Octavias Familie für die Handlung an und für sich unwichtig, aber sie spielen eine wichtige Rolle dabei, das Umfeld, die Lebensart und Lebenseinstellung der Familie Froben zu charakterisieren und zu verdeutlichen.

¹²⁹ Begriff *Suspense*, vor allem geprägt durch Hitchcock, entsteht dann, wenn der Zuschauer mehr wissen über die Geschehnisse und Vorgänge hat als die Filmfigur selbst und daher unter Spannung steht und bereits mitleidet.

¹³⁰ Drei Akte: Einführung in die Geschichte, Annas Zeit in Prag, Heimkehr und Freitod

Fünf Akte: Einführung, Aufbau des Konflikts, Ankunft in Prag, Verführung durch Toni sowie die Konsequenzen daraus, Heimkehr und Freitod

¹³¹ Siehe Faulstich, Werner : Grundkurs Filmanalyse / Werner Faulstich . - München : Fink , 2002 . S. 81f

Die gesprochene Sprache verliert an Bedeutung, an Aussagekraft, wichtige und gesteigerte Inhaltsträger im Melodram, im Vergleich zu anderen Genres, sind daher Atmosphäre und die Mise-en-scène, aber auch die Musik erfährt eine deutliche Aufwertung. Gerade Harlan schwelgt ausgiebig in der musikalischen Untermalung, verwendet die Musik um eigene musikalische Themen und Stimmungen zu entwickeln. Und er geht noch einen Schritt weiter und entwickelt mit dieser teilweise noch eine weitere Erzählebene neben der von Handlung, sowie Farbe/Atmosphäre. So bekommt Aels den sphärischen Nixenchor zugeteilt, dieser markiert wichtige Momente in der Geschichte, bildet einen Rahmen für Aels in der Handlung, markiert ihren Auftritt sowie ihr Sterben. Annas Motiv der Sehnsucht wurde aus Smetanas „Die Moldau“ entwickelt und verdeutlicht ihre Sehnsucht nach der goldenen Stadt, aber auch mit Dramatik unterlegt, schlußendlich ihr Versagen, als sie in Schande die Stadt wieder verläßt.

Durch geschickte Lichttechnik, Bildarrangements, aber vor allem auch durch Dekor und Mise-en-scène, sowie einer entsprechenden Kameraführung werden Räume, Bereiche und Objekte symbolisch aufgeladen. So werden ganz gezielt Objekte in Szene gesetzt, oft mit einem der wenigen Close-Ups oder durch Positionierung im Zentrum des Bildes.

Handlungsbereiche sind meistens beschränkt auf kleinbürgerliche Welten in denen alles was im Abseits der vorherrschenden Normen, moralischen Kodexe und Werte steht, abgelehnt wird. „Gutes Verhalten“, oft auch im Sinne der nationalsozialistischen Ideale, wird belohnt und „böse Taten“, besonders aber auch Handlungen, die nicht im Sinne des Allgemeinwohles oder der Gesellschaft sind, werden bestraft, denn die Welt soll für den Zuseher als sinnvoll und bedeutsam dargestellt werden¹³².

Beinahe jedes Detail und Element in einem Melodram hat einen Symbolcharakter, selten ist es ganz ohne eine Bedeutung oder ein Zitat von etwas.

So ist die Schlange in DIE GOLDENE STADT, welche zu Beginn des Filmes am Grab von Annas Mutter im Moor verschwindet, währenddessen Anna Leidwein vom Unglück und Freitod der Mutter erzählt, bereits ein Zeichen dafür, daß auch Anna dieses Schicksal bevorsteht, sie ist die verbotene Schlange im Paradies, die die Unschuld ins Verderben locken wird.

¹³² Siehe Faulstich, Werner, 2002 , - S.36f



Abb.2

Anna zeigt Leidwein das Medaillon der Mutter an ihrem Grab im Moor

Bei IMMENSEE finden wir solch eine symbolische Aufladung eines Objektes auf der einen Seite mit dem Symbol der Seerose, welche dargestellt wird als abgebildetes Objekt, wie auch sprachlich im Wort, aber auch als musikalisches Thema¹³³.

Es ist das Symbol für die Reinheit und Unschuld der Liebe zwischen Reinhart und Elisabeth, eine Liebe, die aufgrund der Umstände nie ausgelebt werden kann und dennoch sind sich beide, verbunden durch die Seerose, auf einer gewissen Weise bis zum Schluß treu geblieben.

Auch der Dompfaff im goldenen Käfig, welcher Elisabeth von Reinhart bei seiner Abreise geschenkt bekommt, erhält eine Bedeutung bei Harlan, oder meiner Meinung nach sogar zwei, man kann ihn entweder als Symbol für die jugendliche und unschuldige Liebe, die Elisabeth für Reinhart empfindet, Ihre Zuneigung zu ihm, deuten, denn mit seinem Tod, sterben auch nach und nach Elisabeths Gefühle für ihn. Sie wendet sich Erich zu, welcher ihr, wieder sehr symbolhaft, anbietet einen neuen Vogel zu kaufen, ein Hinweis darauf, daß Erich von nun an der Mann an ihrer

¹³³ Reinharts große Komposition welche den Anfang und den Schluß des Filmes einrahmt trägt den Namen „Die Seerose“

Seite sein wird. Oder man kann den Dompfaff auch als Gleichnis zu Elisabeth verstehen. Aber dies wird später noch genauer ausgeführt werden.



Abb.3

Elisabeth und Erich mit dem neuen goldenen Käfig für den Dompfaff

Woher kommt nun also das Interesse am Melodram, wenn von Anfang an klar war, wie es ausgeht?

Denn das Publikum dieser Zeit wußte genau, wenn es die Namen Veit Harlan und Kristina Söderbaum las, was sie erwartete. Denn ihre Namen standen stellvertretend für ein ganzes Genre und weckten im Zuschauer gewisse Erwartungen, Emotionen und Affekte bereits vor dem eigentlichen Kinobesuch. Wieso möchte man mitleiden und mit weinen? Gerade in den Kriegszeiten des Nationalsozialismus, in denen das Leiden zum Alltag gehörte? Wichtig hierfür waren sicher die beiden Hauptthemen des Melodrams dieser Zeit, Kitsch und Tod, und ihre Bedeutung für die Gesellschaft dieser Zeit.

3.3. Kitsch und Tod als Motiv

Die Themen Kitsch und Tod waren für die Regierung des Nationalsozialismus sehr wichtig, besonders aber die Kombination aus beiden Themen beziehungsweise ein Zusammenspiel davon.

In den 1960 – 1970er Jahren wurde begonnen über den Nationalsozialismus neu nachzudenken und der bisherige, teilweise sehr einseitige Blickwinkel begann sich zu ändern. Man wandte sich weg von einer sehr moralisch konnotierten Distanzierung in Bezug auf das Thema zu einer eher, mit einer im Hinblick auf die Ästhetik ausgelegten Faszination für diese Zeit – „sentimentales Streben nach dem Guten und Schönen auf der einen und Todestrieb und Vernichtungswut auf der anderen Seite“¹³⁴. Aus dieser neuen Betrachtungsweise stammen die beiden Begriffe Kitsch und Tod.

Zuvor wurde alles was in diesen Zeitraum fiel, alles was durch die Nationalsozialisten entstanden ist oder währenddessen produziert wurde, von vorneherein generell als Schlecht oder gar böse definiert und war durchwegs negativ konnotiert.

Dann jedoch wandelte sich der Blick zu einem neuen Diskurs über den Nationalsozialismus.

Dadurch wurde es laut Saul Friedländer möglich, gewisse Aspekte, die bisher gerade im Hinblick auf nationalsozialistische Werke oder Kunst aufgrund der historischen Entstehungszeit nicht begreifbar waren, wieder erkennbar und zwar „nicht so sehr durch das, was der Nachgestaltende ausdrücken wollte, als vielmehr durch das, was ungewollt und ohne sein Zutun zum Ausdruck kommt“¹³⁵.

Für Friedländer kommen hier drei Schichten unter den generell ersichtlichen Themen zum Tragen:

„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 Zentrum aller Entfesselungen der unterdrückten Affekte; der Exorzismus schließlich setzt – heute wie damals - sein ganzes Streben

¹³⁴ Friedländer, Saul, 1932-: Kitsch und Tod : der Widerschein des Nazismus / Saul Friedländer . - Erweiterte Neuausg. . - Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl. , 2007 . - 144 S. . – 978-3-596-17968-8. - (Fischer-Taschenbücher ; 17968 : Die Zeit des Nationalsozialismus) S.12

¹³⁵ Friedländer, Saul, 2007, - S.26

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 Logik und eine Erklärung gebe, wo man bisher nur Chaos und Grauen sah.“¹³⁶

Mit dem Reichsgesetz von 1933 zum Schutz der nationalen Symbole wurde sozusagen ein Gesetz gegen den Kitsch eingeführt. Dieses wurde jedoch von der Bevölkerung recht schwer verstanden und daraufhin wurden in Zeitungen Beispiele abgebildet davon, was erlaubt und was nicht erlaubt war. Jedoch muß man heute beim Vergleich feststellen, daß das Erlaubte aus heutiger Sicht nicht weniger als Kitsch zu bezeichnen ist, als das Verbotene. Das Verbotene wurde während des Nationalsozialismus dezidiert als Kitsch bezeichnet und es war dazu gedacht, nationale Symbole zu schützen und zu vermeiden, daß diese zum Beispiel durch unangebrachten Gebrauch oder billige Herstellung herabgewürdigt wurden. Es kam der Regierung auch stark auf die Verbindung beziehungsweise die Kombination verschiedener Symbole mit Gegenständen an. Solange es Symbolverstärkend wirkte, das heißt das eigentliche Symbol in den Vordergrund stellte, war es erlaubt, wurde jedoch eher eine Symbolentweihung bewirkt, so gehörte es zu den verbotenen Objekten.¹³⁷

So waren zum Beispiel Postkarten, Weihnachtsbaumspitzen oder gar Christbaumkugeln mit Hakenkreuz-Motiv erlaubt, dezidiert verboten wurde es jedoch diverse Verpackungen von Lebensmitteln, Fußbällen oder gar eine Bratwurst, hier wurde nichts dem Zufall überlassen, mit diesem Emblem zu „verzieren“.

Der erlaubte Kitsch, von Friedländer auch als „Edelkitsch“ bezeichnet, beinhaltete somit eine Mobilisierungsfunktion, da

„erstens ist das, was er ausdrückt, leichtverständlich und der Mehrheit zugänglich, zweitens fordert er eine gedankenlose, emotionale Sofortreaktion, und drittens handhabt er die Schlüsselwerte eines politischen Regimes oder ideologischen Systems als harmonisch abgeschlossene Einheit, deren Wahrheit der besseren Wirkung wegen durch „Schönheit“ verklärt werden muss.“¹³⁸

¹³⁶ Friedländer, Saul, 2007, -S. 26f.

¹³⁷ Siehe Friedländer, Saul, 2007, - S.13

¹³⁸ Friedländer, Saul, 2007, - S.14

Laut Friedländer wurde während des Begräbnisses von Horst Wessel¹³⁹ der „vollkommenste Mythos des Nazikitsches geschaffen“¹⁴⁰, während Goebbels eine Rede am Grab hielt, brach die Sonne durch den sonst stark bewölkten Himmel und setzte die aufgestellten Hakenkreuzfahnen in eine Art natürliches Spotlight, welche zusätzlich noch in einem aufkommenden Lufthauch zu wehen begannen¹⁴¹. Dies wurde als Zeichen der Auferstehung nach dem Tod aufgefaßt, als Zeichen, daß der verstorbene nun im Himmel eingelassen wurde.

Seit diesem Augenblick gehört der Mythos von Tod und Auferstehung zur festen Thematik der Nazipropaganda und diese findet sich auch in vielen der so populären Filme dieser Zeit wieder. So denkt man an Reinwaschung von Anna, die sich durch den Freitod im Wasser von ihren Sünden reinigt und glücklich lächelnd als Leiche davon getragen wird. Oder der opulent inszenierte Tod von Aels, mit Überblendungen von Wasser und dem großen Himmelstor, welches sich für sie öffnet und ihr Einlaß gewährt.

Friedländer schreibt hierzu:

„Der „Edelkitsch“ der Nazis war eingebettet in eine „Weltuntergangsphantasie“, deren wichtigstes Versatzstück der Tod war. Kitsch, der das Leben verherrlicht, wirkt offenbar nur kurz und schwach auf das Gefühl. Kitsch in Verbindung mit Tod und Opfergang dagegen scheint der Schlüsselreiz für eine bestimmte Spielart extremster politischer Mobilisierung zu sein.“¹⁴²

Diese Art von Kitsch, welcher in der Propaganda der Nationalsozialisten eine sehr wichtige Rolle eingenommen hatte, beinhaltet also drei Grundthemen:

Tod, Auferstehung sowie die Ewigkeit.

Wobei die Faszination dadurch begründet sein dürfte, daß hier gewisse Spannungen aufgebaut werden zwischen „Harmonie und Vereinigung einerseits, und andererseits Zerstörung und Tod.“¹⁴³

¹³⁹ Horst Ludwig Wessel Sturmführer der SA, er wurde von KPD-Mitgliedern getötet und wurde durch das NS Regime zu einem „Märtyrer der Bewegung“ gemacht. Wessel gilt als Verfasser des Horst-Wessel-Lieds, das kurz nach seinem Tod zur Partei hymne der NSDAP wurde. Von 1933 bis 1945 bildete es im Anschluß an das Deutschlandlied den zweiten Teil der deutschen Nationalhymne.

¹⁴⁰ Friedländer, Saul, 2007, - S.15

¹⁴¹ Siehe Friedländer, Saul, 2007, – S.15

¹⁴² Friedländer, Saul, 2007, - S.16

¹⁴³ Friedländer, Saul, 2007, - S.17

Friedländer definiert den Begriff Kitsch wie folgt:

„Spur von gutem Geschmack in der Geschmacklosigkeit, von Kunst in der Häßlichkeit, [...] >Gemütlichkeit< in der Alltagswelt [...], ist Kitsch jedoch immer angepasst an den Geschmack der großen Mehrheit [...].“¹⁴⁴

Gerade in der Kombination mit der Todes-Thematik erhält der Kitsch eine eigene Ästhetik, einen ganz besonderen Reiz, welcher gerade für die neue Sichtweise auf den Nationalsozialismus eine wichtige Rolle spielte.

Die Verbindung von Tod und Kitsch ist uns auch im heutigen Sprachgebrauch geläufig, man denke dabei nur an Redewendungen wie „sanft entschlafen“, „Ruhe sanft“ oder das doch recht klischeehafte Bild des sterbenden Helden, das bereits Kindergartenkinder beim Spielen gekonnt inszenieren können, wenn sie den Heldentod sterben, zum Beispiel als Indianer oder Cowboy sich dramatisch an die Brust greifend und zu Boden sinkend.

Jedoch handelt es sich hier noch einmal um eine besondere Form des Kitsches, eine Art der Abbildung beziehungsweise Wiedergabe der Realität, die sich dadurch vom „normalen“ Kitsch abhebt, daß beide nebeneinandergestellten Elemente nicht gegensätzlicher sein könnten. Harmonie und emotionale Anteilnahme werden Einsamkeit und Entsetzen gegenübergestellt. Aber genau dieser Kontrast bildet die Grundlage der sogenannten Nazi-Ästhetik, der sehr harten und direkten Gegenüberstellung von Nostalgie und Tod¹⁴⁵. Dies finden wir auch in Harlans Melodramen wieder, die sehr überladene und überstilisierte Mise-en-Scène in Kombination mit dem Hauch des Todes.

Man kann sagen, Kitsch ist eine abgeschwächte Form der alten und bekannten Mythen.

Um dies zu vermitteln bedienten sich die Nationalsozialisten jedoch einer eigenen „Bild“-Sprache, bestehenden aus ständigen Wiederholungen der Symbole, verstärktem Einsatz von Synonymen und Symbolen, sowie Bildern, die sich zitieren und auf andere Bilder verweisen und sich somit miteinander verknüpfen¹⁴⁶.

Jedoch ist sich Friedländer unsicher, über die Wirkung die diese Sprache damals, wie auch in der heutigen Rezeption, erzeugte, es gibt laut ihm zwei Möglichkeiten, einerseits kann durch dieses Anhäufen der Bilder und Symbolen ein Harmonie- und

¹⁴⁴ Friedländer, Saul, 2007, - S.31

¹⁴⁵ Siehe Friedländer, Saul, 2007, - S.33

¹⁴⁶ Siehe Friedländer, Saul, 2007, - S.56

Zusammengehörigkeitsgefühl erzeugen, auf der anderen Seite jedoch genauso gut „Erregung, Erstickung, Entsetzen und Chaos hervorrufen“¹⁴⁷

Kitsch und Tod bilden also auch die Grundlage, die die Ästhetik eines gewissen Filmgenres, dem des Melodrams, dieser Zeit ausmacht, hierzu zählen auch die Filme Harlans OPFERGANG, IMMENSEE und DIE GOLDENE STADT.

Durch die Bedingungen oder Situationen in welcher sich die Protagonisten befinden wird die eigentliche banale Liebesbeziehung aufgewertet, sie wird durch den Kitsch überhöht dargestellt und durch den Tod oder ihr Schicksal, das in der Regel mit dem Tod oder dem Sterben verbunden ist, erhalten Sie zusätzlich eine Sonderstellung. Der Nationalsozialismus ist aufgrund seiner Vergangenheit, seiner Taten und auch seiner Bilder in der heutigen Zeit eines der stärksten und bedeutendsten Synonyme für das Böse schlechthin geworden. Wir verknüpfen heutzutage beinahe automatisch alles, was in diesem Zusammenhang steht, mit einer sehr negativen Bedeutung, sei es bei alltäglichen Geschehnissen und Vorkommnissen, Literatur, Kunst oder auch bei den Filmen dieser Zeit. Es fällt nach wie vor schwer diese Bereiche und Werke ohne diesen Hintergrund zu betrachten, zu beurteilen, zu beschreiben. Oft kann man es nicht einmal adäquat bezeichnen, für das Grauen und Schrecken dieser Zeit fehlen oft Worte und die Sprache scheint nicht ausreichend zu sein um es korrekt auszudrücken.

Sollte man dann überhaupt versuchen zum Beispiel die Filme aus dem Kontext zu heben und unabhängig zu betrachten? Ist das generell möglich und auch sinnvoll? Bei Analysen in diesem Bereich treffen wir laut Friedländer oft auf gegensätzliche und sich widersprechende Aspekte „das Bekenntnis zur bestehenden Ordnung der Dinge einerseits, zu Tod und Zerstörung andererseits“¹⁴⁸. Der Kitsch auf der einen Seite bedient „die Masse, die glücklich in Ihrer Suche nach Harmonie und Sentimentalität stets aufgeschlossen ist“¹⁴⁹, dem Gegenübersetzt wird der Mythos des Todes, jedoch ist genau dieses Miteinander entscheidend für die Bedeutung und Analyse.

¹⁴⁷ Friedländer, Saul, 2007, - S.59

¹⁴⁸ Friedländer, Saul, 2007, - S.130

¹⁴⁹ Friedländer, Saul, 2007, - S.130

Die Thematik des Todes war ein maßgebliches Thema im Dritten Reich, bildete sozusagen die charakteristische Ästhetik dieser Zeit und wirkt noch heute als Ästhetik bei Werken in der Retrospektive nach.

Die Todesthematik hat bereits eine längere Tradition, vor allem aus der deutschen Romantik oder aus der deutschen Literatur uns sehr vertraut. Allen voran bei Richard Wagner¹⁵⁰, jedoch auch Rainer Maria Rilke¹⁵¹ und Thomas Mann¹⁵².

Jedoch wird dieses Thema im Dritten Reich in eine neue Ebene gehoben, welche schon sehr stark an Religiosität oder Mythos erinnert, der Tod als Offenbarung. Der Tod verliert durch die Verherrlichung und Romantisierung im Nationalsozialismus den Schrecken und die Tragik, man versucht die alltägliche grausame Realität durch ein verklärtes und stilisiertes Bild zu ersetzen. Oft wird der Tod in Filmen daher prunkvoll und gerade für heutige Begriffe kitschig inszeniert, als Offenbarung und ein Geschenk und somit bekommt der Tod eine starke religiöse Aufladung. Jedoch nicht im herkömmlichen christlichen Verständnis als Wechsel in eine bessere Anderswelt, sondern durch die Darstellung der Bilder, welche oft eine starke symbolhafte Aufladung innehaben, werden Kitsch und Entsetzen erzeugt und der Tod ebenfalls als Offenbarung, jedoch ohne sogenanntes Happy End dargestellt, innerhalb einer Atmosphäre voller Mythos und Religiosität.

Man strebt nach Frieden und Harmonie, Liebe weit bis über den Tod hinaus. Hierzu sicher mit am besten passen die Sterbeszenen von Anna in DIE GOLDENE STADT, wenn sie mit einem friedlichen Lächeln im Gesicht, tot aus dem Wasser gezogen wird, jedoch wirkt sie wie erlöst und eingewaschen von ihrer Sünde, oder von Aels in OPFERGANG, mit himmlischen Chören als Begleitung und Abschied nehmend von Albrecht wird Aels von den Wellen sanft ins Jenseits begleitet. Harlan gelingt es durch seine generell sehr aufgeladene und überladene Inszenierungen und den dadurch entstehenden Kitsch in Kombination mit den Todesmotiven und seiner Vorliebe für die Opferbereitschaft seiner Protagonisten diese beiden Themen zu kombinieren und zu verknüpfen.

¹⁵⁰ Richard Wagner war deutscher Komponist, Dramatiker, Dichter, Schriftsteller aber auch Theaterregisseur und Dirigent. Er gilt al einer der bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts.

¹⁵¹ Rainer Maria Rilke war ein deutscher Dichter und Lyriker

¹⁵² Thomas Mann war deutscher Schriftsteller, für sein Erstlingswerk Die Buddenbrooks erhielt er einen Literaturnobelpreis verliehen.

4. Die Goldene Stadt und Immensee - eine Welt der Gefühle

Damit man die folgenden Analysen und Interpretation über die Filme DIE GOLDENE STADT und IMMENSEE besser verstehen und nachvollziehen kann, folgt nun ein kleiner Einblick über die Entstehung der Filme, vorkommenden Themen und Schwerpunkte sowie weitere Informationen die für die folgenden Kapitel wichtig sind.

Eine genaue Auflistung von Mitarbeitern, Inhalt und produktionstechnischen Daten sind im Anhang 7.2. zu finden.

Des weiteren werde ich hier auch teilweise auf den Film OPFERGANG eingehen, wessen genaue Analyse, besonders in Hinblick auf die eigene Farbsprache, im folgenden Kapitel durchgeführt wird. Um einen gute Übersicht über die Arbeitsweise und die verwendeten Stilmittel Harlan aufzuzeigen, werden einzelne Elemente davon aber bereits hier angesprochen.

4.1. Die goldene Stadt

Ursprünglich sollte der Film nicht von Harlan sondern von Richard Billinger¹⁵³ und Werner Eplinius¹⁵⁴ geschrieben werden und unter der Regie von Erich Waschneck¹⁵⁵ gedreht werden, auch als Farbfilm war er lange nicht geplant. Harlans Vorschlag diesen in Farbe umzusetzen wurde von Goebbels nach der Kritik an der Farbwiedergabe von FRAUEN SIND DIE BESSEREN DIPLOMATEN untersagt. Harlan blieb jedoch hartnäckig an diesem Vorhaben dran und versuchte die Farbwiedergabe zu verbessern in dem er aktiv in den Kopieranstalten von *Agfa* forschte, testete und versuchte.

Diese langen Testreihen und Proben vor dem eigentlichen Drehbeginn ließen die die Gesamtkosten des Filmes auf stolze 1,8 Millionen Reichsmark steigen¹⁵⁶. Nach gelungenen Resultaten durfte Harlan dann die Regie für diesen Film übernehmen und er bekam auch die Erlaubnis diesen in Farbe zu drehen.

¹⁵³ Richard Billinger war österreichischer Schriftsteller, der besonders im dritten Reich große Erfolge verzeichnete und dessen Stil durch naturalistische Bauerndichtungen und religiösen Darstellungen der Kräfte der Natur auszeichnete

¹⁵⁴ Werner Eplinius war deutscher Drehbuchautor, er war bereits am Drehbuch zu Harlans Film *Das unsterbliche Herz* 1939 beteiligt

¹⁵⁵ Erich Waschneck war deutscher Kameramann, Regisseur, Drehbuchautor und Filmproduzent, der vor allem während des dritten Reiches arbeitete, zu seinen bekanntesten Regiearbeiten zählen *Fräulein* und der Propagandafilm *Die Rothschilds*.

¹⁵⁶ Beyer, Friedemann, 2010 – S.84

Gedreht wurde der Film in Prag und im Prager Umland, in der holsteinischen Schweiz sowie im Böhmerwald¹⁵⁷. Goebbels verfolgte die Dreharbeiten trotz anfänglicher Skepsis mit Begeisterung und notierte in seinem Tagebuch dazu folgendes:

„Harlan hat hier eine wahre Meisterleistung zustande gebracht. Farbemäßig ist der Film viel besser als die bisherigen deutschen Farbfilme; er nähert sich in der Qualität schon sehr den neuesten amerikanischen Produktionen. Schauspielerisch werden in diesem Film wahre Meisterleistungen geboten. Harlan ist ein wahrer Virtuose in der Führung von Menschen.“¹⁵⁸

Auf Anweisungen von Goebbels mußte Harlan den Schluß umschreiben, denn es war für Goebbels undenkbar, daß Anna überlebt.

„Man darf nicht Konflikte anschneiden, ohne sie zu Ende zu führen. [...] Es muß deshalb darauf gedrungen werden, daß der Konflikt ganz ausgespielt wird, auch wenn es kein Happy End gibt. Man darf nicht einen künstlerischen Konflikt vergewaltigen, um ein Happy End zu erzielen.“¹⁵⁹

Nach dessen Premiere bei der 10. Biennale¹⁶⁰ in Venedig am 3. September 1942 notierte Goebbels in seinem Tagebuch dazu:

„daß, wir nun auf dem Gebiete des Farbfilms die Führung in Europa an uns gerissen haben. Wir werden jetzt alles daransetzen, um uns diese Führung nicht wieder nehmen zu lassen“¹⁶¹.

Der Film fand beim Publikum sehr großen Anklang und daraus kann man heute schließen, daß die Art und Weise des Films und wie die Handlung und die Themen von Harlan inszeniert und gezeigt wurden, dem Geschmack des Publikums gefallen haben mußte. Auch heute noch zählt er mit zu den bekanntesten und beliebtesten Filmen aus dem Dritten Reich.

Die Filmmusik stammt von Hans-Otto Borgmann¹⁶², welcher die Filmmusik basierend auf Smetanas¹⁶³ *Die Moldau* entwickelt hatte und daraus vor allem das wichtige Leitmotiv der Liebe herausgearbeitet hatte.

¹⁵⁷ Beyer, Friedemann, 2010 – S.84

¹⁵⁸ Die Tagebücher von Joseph Goebbels : im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands / hrsg. von Elke Fröhlich . - [Neuausg.] . - München : Saur . – Band 4. April - Juni 1942 / bearb. von Elke Fröhlich , 1995 . S.274

¹⁵⁹ Beyer, Friedemann, 2010 – S.84

¹⁶⁰ Biennalen sind Festivals, die alle zwei Jahre abgehalten werden. Die Biennale in Venedig findet seit 1895 statt

¹⁶¹ Beyer, Friedemann, 2010 – S.84

¹⁶² Hans-Otto Borgmann war deutscher Filmkomponist, ab 1931 musikalischer Leiter der UFA und vor allem dafür für den Einsatz des Leitmotivs bekannt, welches er bestimmten Filmfiguren / Gefühlen zuordnete. Er arbeitete in fast allen Harlanfilmen mit.

Inhaltlich hatte der Film eigentlich eine klare Botschaft, sein thematischer Schwerpunkt war ausdrücklich gegen die Landflucht gerichtet, hatte aber damit auch gleich eine politische Verknüpfung, da es sich dabei um ein deutsches Siedlungsgebiet¹⁶⁴ handelte.

Obwohl er soweit heute nachvollziehbar von Seiten des Publikums eher als unpolitischer Film eingestuft wurde, so wird bei einer genaueren und vor allem kritischeren Analyse gezeigt, daß

„In Wirklichkeit wird aber auch hier unterschwellig wenn nicht politisches, so doch weltanschauliches Gedankengut verbreitet. Der Gegensatz zwischen Moldau und der >verderbten< (sodomitischen) Stadt Prag wurde stellvertretend personifiziert in den Darstellern Söderbaum (reine >Unschuld vom Lande<) und Kurt Meisel (>Sittenstrolch<).“¹⁶⁵

In Bezug auf die heutige Rezeption gehen die Meinungen teils massiv auseinander, sehen die einen in dem Film eine klare anti-slawische Botschaft, da ein Tscheche die unschuldige Anna ins Verderben und somit in den Tod treibt¹⁶⁶, so sehen andere in dem Film bis heute noch eine unpolitische und ideologiefreie Meisterleistung des Farbfilms, dessen „Farbdramaturgie in den Bann zog“¹⁶⁷.

Ideologische Themen waren jedoch ausreichend in DIE GOLDENE STADT zu finden. Durch Toni und seine Mutter tritt die Thematik der anti-tschechischen Orientierung in die Handlung ein. Die tschechischen Familienmitglieder sind mit eher negativen Charakterzügen und Attributen ausgestattet, sie sind unehrlich, lüstern, hinterhältig und gierig und sie ziehen die unschuldige und gutgläubige Anna ins Verderben. Ein Überleben von Anna nach der „Blutschande“ der Schwangerschaft durch einen Tschechen war für Goebbels nicht denkbar und Harlan mußte den Schluß noch einmal abändern.¹⁶⁸

Harlan stellt jedoch keine klare schwarz-weiß Zeichnung von Stadt und Land her, beides wird durchaus positiv dargestellt. Vielmehr inszeniert er den Konflikt darüber,

¹⁶³ Friedrich Smetana war ein Komponist aus Böhmen. Zu seinen bekanntesten Werken zählt *Die Moldau*, welches den Lauf und den Verlauf des Flusses Moldau wiedergeben soll

¹⁶⁴ Drewniak, Bogusław, 1987, -. S.667

¹⁶⁵ Zitat Giesen/Hobsch nach einem Zitat in Beyer, Friedemann : UFA in Farbe : Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945 / Friedemann Beyer ; Gert Koshofer ; Michael Krüger . - München : Collection Rolf Heyne , 2010 – S.93

¹⁶⁶ Siehe Moeller, Felix : Der Filmminister : Goebbels und der Film im Dritten Reich / Felix Moeller. Mit einem Vorw. von Volker Schlöndorff . - Berlin : Henschel , 1998 . - S.25.

¹⁶⁷ Zitat von Thomas Meder nach einem Zitat in Beyer, Friedemann : UFA in Farbe : Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945 / Friedemann Beyer ; Gert Koshofer ; Michael Krüger . - München : Collection Rolf Heyne , 2010 – S.93

¹⁶⁸ Vgl. Harlan, Veit : Im Schatten meiner Filme : Selbstbiographie / Veit Harlan . - Gütersloh : Mohn , 1966 . - S. 148-149

daß es wichtig ist, die jeweiligen Konventionen des Stadt- oder Landlebens zu kennen, danach zu Leben und zu wissen, was ist gut und was ist falsch, wem kann man trauen und wem nicht. In *Leidwein* charakterisiert er das Ideal eines modernen Städters, arbeitsam, ehrlich, intelligent, modern, der besonders im Kontrast zur Familie *Opferkuch* positiv hervorsticht.

Mit dem Ablegen der traditionellen Kleidung von Anna und der Umwandlung in eine Städterin, durch Makeup und ihre neue, im Vergleich zu den vorherigen Kleidern, sehr billig und modern wirkenden Kleidern, verliert Anna auch ein Stück weit ihre Identität, ihre Zugehörigkeit. Der Film zeigt deutlich die Zerrissenheit die oft in nationalsozialistischen Filmen zu finden ist, auf der einen Seite wollte man modern sein und moderne Werte vertreten, auf der anderen Seite jedoch auch völkisch bleiben und sich auf die guten alten Werte berufen.¹⁶⁹

Des weiteren findet man in der Handlung die Elemente der im Nationalsozialismus wichtigen „Blut und Boden“-Ideologie¹⁷⁰ in der Gegenüberstellung von Land <> Stadt / Heimat <> Fremde thematisiert wurde. Hier sollen die Vorzüge des Landlebens, der Natur und der Heimat in den Vordergrund gestellt und die Großstadt als verdorbenes Negativbild im Kontrast dazu dargestellt werden. Dies sollte der allgemeinen „Landflucht“ dieser Zeit entgegen wirken. Die Botschaft war klar:

Diese wunderschöne Heimat ist es Wert, daß man darum kämpft, sie zu erhalten und wenn notwendig, auch für diese zu Sterben. Auch die „Blut und Boden“ Ideologie wird nicht ausschließlich schwarz-weiß aufgezeigt. *Harlan* zeigt durch seine schimmernden und funkelnden Farbaufnahmen die Stadt Prag in wunderschönen und ansprechenden Bildern, genauso wie es ihm vortrefflich gelang, die Schönheit und Weite der Natur in den Bildern vom Moorhof einzufangen. Weder Stadt noch Land ist hier ausschließlich Gut beziehungsweise Böse dargestellt, der Konflikt zwischen Land und Stadt ergibt sich über die entsprechenden Figurenkonstellationen.

Der Vater als bestimmender und unnachgiebiger Tyrann war letztendlich der Grund für Annas Reise nach Prag, hätte er dem zugestimmt, wäre die Reise sicherlich

¹⁶⁹ Siehe *Ascheid, Antje : Hitler's heroines : stardom and womanhood in Nazi cinema / Antje Ascheid . - Philadelphia, Pa. : Temple Univ. Press , 2003 . – S.77*

¹⁷⁰ Die Blut-und-Boden-Ideologie ist eine vor allem nationalsozialistisch geprägte agrarpolitische Ideologie

anders verlaufen und Anna wäre wohlbehalten wieder auf den Moorhof zurückgekehrt.

Zusätzlich kann man auch noch frauenfeindliche Züge in der Handlung erkennen, denn Anna verfällt nur dem Unglück, da sie als Frau geboren nicht selbst über ihr Leben bestimmen kann. Durch ihren Stand ist sie eigentlich an den Hof und an den Vater bzw. später an Thomas dem sie versprochen wurde gebunden, wäre sie ein Mann, hätte das Fernweh nicht zu ihrem Unglück geführt.

Natürlich war die jeweilige Rezeption und Interpretation stark vom jeweiligen Publikum abhängig, so konnte man die angebotenen Ideologien wahrnehmen und aufnehmen wenn man wollte, oder sie eben auch einfach „übersehen“¹⁷¹.

Die Kameratechnik ist recht statisch wie zu dieser Zeit aber eigentlich üblich. Einige eher ungewöhnliche und zur damaligen Zeit wirklich auch sehr besondere Ausnahmen gibt es zum Beispiel in Form von Überblendungen, wenn etwas gleichzeitig geschieht und der Zuschauer das auch mitbekommen soll oder auch bei Annas Traumszenen, die Einblendungen von Prag als glänzendes Trugbild. Beim Pferderennen nimmt die Kamera eine Art Fernglas-Einstellung als Extrem-Long Shot an, um das Geschehen in der Ferne adäquat verfolgen zu können. Diverse Abblenden sorgen für Einschnitte und Markierungen in der Erzählung und der Handlung. Bezug auf die überwiegenden Kameraeinstellungen läßt sich sagen, daß Harlan hier fast nur mit Long-Shots und Medium-Long-Shots arbeitet beziehungsweise auch sehr viel mit Medium-Shots und Medium-Close-Ups.

4.2. Immensee

Gedreht wurde IMMENSEE zeitgleich mit OPFERGANG in den Studios in Babelsberg, sowie in der holsteinischen Schweiz bei Eutin und mit einigen Aufnahmen für Reinharts Konzert in Rom, in den Ruinen der Basilika Konstantin im Randbereich des Forum Romanum, unter Mitwirkung von etwa 2000 Statisten, darunter viele deutsche Soldaten¹⁷².

¹⁷¹ Siehe Lowry, 1991. - S.68

¹⁷² Siehe Beyer, Friedemann, 2010 – S.142

Harlan selbst schreibt über den Film in einer Zeitschrift, daß er den Film nicht nur aufgrund seines Stoffes angenommen habe, sondern auch

„der schönen Möglichkeiten wegen, die die filmische Nachgestaltung dieses Werks dem Farbfilmregisseur bietet. >Immensee< ist ein zutiefst deutscher Film. Inmitten der Heimat des Dichters Theodor Storm¹⁷³, der zauberhaft schönen Landschaft an den Ufern der Eutiner Seen [...], drehte ich die Außenaufnahmen – nicht, weil Außenaufnahmen nun einmal zu jedem Film gehören, sondern um die Landschaft mitspielen, besser noch: mitklingen zu lassen, denn stärker noch als Bild und Ton ist die Farbe der schwingende Anruf des menschlichen Gefühls, dem am beglückenden Wunder der farbigen Landschaft das erhebende Wissen um die Tatsache aufgeht, daß die Welt nur in Farben schön ist. [...] Wir müssen wieder lernen, die Farben zu sehen. Mehr denn je müssen wir erkennen, wie schön das Grün des deutschen Waldes ist, in welchem Blau die deutschen Seen leuchten. Das Wunder der Farben soll uns die Schönheit der deutschen Heimat erschließen, und dann werden wir erkennen, daß kein Einsatz zu hoch ist, um diese Schönheit zu verteidigen.“¹⁷⁴

IMMENSEE wurde ohne weitere Änderungen durch Goebbels nach Beendigung der Dreharbeiten ausgestrahlt, was während dieser Zeit doch durchaus eine große Ausnahme darstellte.

Er bekam die Prädikate *künstlerisch wertvoll*, *kulturell wertvoll* und *volkstümlich wertvoll* verliehen und kann mit einem Einspielergebnis von etwa 8 Millionen Reichsmark zu den erfolgreichsten Filmen dieser Zeit gezählt werden¹⁷⁵.

Gedreht hat Harlan mit demselben Produktionsteam wie auch in OPFERGANG, auch waren die beiden Hauptdarsteller Kristina Söderbaum und Carl Raddatz bei beiden Filmen beteiligt. Die Filmmusik wurde komponiert von Wolfgang Zeller¹⁷⁶ und stellt Reinharts Kompositionen über Elisabeth und die Seerose im Film dar.

Er erhielt auch außerhalb des Landes beachtliche Zuschauerzahlen und lobende Kritiken, so wurde im *Svenska Dagbladet*¹⁷⁷ über den Film anlässlich seiner Premiere in Stockholm 1943 geschrieben:

„[...] ein bezaubernder Film, der musikalisch himmelhoch über unseren eigenen Leistungen, selbst unseren besten, steht.“¹⁷⁸

¹⁷³ Hans Theodor Storm war deutscher Schriftsteller, Lyriker und Autor. Vor allem seine Novellen und Prosa waren im deutschen Realismus von Bedeutung. Sein Bekanntestes Werk ist sicherlich *Der Schimmelreiter*.

¹⁷⁴ Zitat von Veit Harlan nach einem Zitat in Beyer, Friedemann : UFA in Farbe : Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945 / Friedemann Beyer ; Gert Koshofer ; Michael Krüger . - München : Collection Rolf Heyne , 2010 – S.142

¹⁷⁵ Siehe Beyer, Friedemann, 2010 – S.144

¹⁷⁶ Wolfgang Zeller war ein deutscher Filmmusikkomponist

¹⁷⁷ Svenska Dagbladet (SvD) ist eine schwedische Tageszeitung, welche Landesweit gelesen wird und in Stockholm seit 1884 herausgegebene wird.

und Rudolf Oertel vermerkt folgendes:

„Nie wieder ist es Veit Harlan gelungen, die Poesie Theodor Storms mit dem ganzen verhaltenen Zauber, die Weite des Landes zwischen See und Meer, zwischen dunklem Wald und endlosen Feldern, den Sturm der Begabung und die stille Beständigkeit einer echten Frauenseele so fugenlos ineinander zu verweben, daß kaum ein Wunsch offen bleibt.“¹⁷⁹

Betrachtet man mögliche Motive und Ideologien, so gibt es zwei wesentliche Schwerpunkte. Wie bereits in DIE GOLDENE STADT findet man als einer der Hauptthemen die Heimatverbundenheit und die „Blut und Boden“-Ideologie. Auch die deutliche Gegenüberstellung von Land und Stadt, auch hier wird die Stadt wieder eher negativ und zügellos inszeniert, läßt sich gut feststellen. Jedoch endet Reinharts Aufbruch in die weite Welt nicht mit einem Selbstmord sondern einem triumphalen Erfolg, bedingt dadurch, daß er im Vergleich zu Anna durchaus entscheiden kann was er möchte und dies für einen Mann selten Konsequenzen hatte. Er gibt seine Heimat, sein Glück, seine Liebe auf um dem Volk zu dienen und Gutes zu tun, wenn auch in diesem Fall rein künstlerisch als Komponist. Eine weitere wichtige Botschaft in diesem Film ist sicher, daß die eigenen individuellen Wünsche und Bedürfnisse hintenangestellt werden müssen und andere Werte den Vorzug haben. So ist sich Elisabeth ihrer Rolle als Frau und zukünftiger Mutter, aber auch dem Gutshof gegenüber verpflichtet und stellt daher ihre Sehnsucht nach Reinhart, ihrem Pflichtgefühl und Treueschwur gegenüber Erich, auch noch nach dessen Tod hinaus, hinten an. Auch Reinhart verzichtet auf seine Liebe um sein Talent weiter zu entwickeln und sein Können der Gesellschaft, dem Volk zur Verfügung zu stellen. Vor allem für die Soldaten an der Front sollte dieses Verhalten von Elisabeth die Hoffnung aufrecht erhalten, daß die eigenen Frauen und Verlobten genauso aufopferungsvoll und treu zu Hause auf Ihre Rückkehr warteten.

¹⁷⁸ Beyer, Friedmann, 2010 – S.144

¹⁷⁹ Oertel, Rudolf: Macht und Magie des Films : Weltgeschichte einer Massensuggestion / Rudolf Oertel . - Wien [u.a.] : Europa-Verl. , 1959 . – S.404

4.3. Der Aufbau der Atmosphäre

Wichtig bei Harlans Filmen und auch mit ausschlaggebend für die melancholische Atmosphäre in seinen Filmen, waren die Strukturen und Charakterzüge seiner Figuren und Rollen. Im Gegensatz zu DIE GOLDENE STADT, in welchem die Hauptperson Anna ist und sich der gesamte Handlungsstrang um ihr Schicksal und ihre Sehnsüchte herum aufbaut, stehen in IMMENSEE und auch in OPFERGANG sowohl die männliche als auch die weibliche Hauptrolle im Fokus der Handlung. Zeitgleich gedreht sollen diese beiden Filme eine Art Spiegelbild zu einander darstellen.

Während in IMMENSEE zwei Männer um eine Frau werben, so ist das in OPFERGANG genau umgekehrt, denn hier werben zwei Frauen um einen Mann. Und beide Male „verliert“ Reinhart/Albrecht alias Carl Raddatz seine Elisabeth/Aels alias Kristina Söderbaum.



Abb. 4

Reinhart muß feststellen, daß Erich mit Elisabeth glücklich verheiratet ist

Auffällig bei Harlan ist es, daß seine Frauenfiguren immer deutlich stärker und charakterfester sind, als die männlichen Figuren. Aber auch das hatte seine Begründung im Sinne der Ideologien der Nationalsozialisten:

„While the National Socialists looked at women primarily as child-bearers, men's assistants and keepers of German family, their female ideal was not a reconstruction of the delicate, weak creatures of the nineteenth century. The „new“ woman was supposed to be healthy and robust, athletic and strong, tenacious and brave; thus in a certain sense she was asked to assimilate to what surely were „male“ norms and characteristics. Since the National Socialists wanted to make the German people into the biggest and strongest in the world, they needed physically and emotionally strong women – albeit only insofar as their female strength was not directed towards independence and self-sufficiency, but was productively placed in the service of the state.“¹⁸⁰

Starke Frauen um starke Emotionen transportieren zu können, durch die Stärke der Frauenfiguren wurde ihr Schicksal, und somit das Mitleiden mit den Figuren, vom Publikum noch intensiver wahrgenommen. Denn nur starke Frauen sind in der Lage das notwendige Opfer darzubieten und auf ihre eigenen Bedürfnisse zu verzichten.

Harlan spielt sehr stark mit gewissen Klischees, er zeichnet die entsprechenden Stimmungen überdeutlich und überladen. Zuerst einmal werden die Figuren in ihren ländlichen Kontext gesetzt, er nimmt sich viel Zeit und Raum um die Landschaft des Moores und den Moorhof, beziehungsweise die Idylle des Immensees, darzustellen und einzuführen. Die Naturaufnahmen und farbgetreue Wiedergabe der Landschaft, des Waldes und des Himmels wurden vom Publikum, gerade auch zu Beginn des Farbfilms, mit großer Begeisterung aufgenommen.

Anna strahlt durch die Inszenierung und Kostüme, ihre prächtigen und trachtenähnlichen Kleider eine unschuldige und ländliche Anziehungskraft aus, welche durch Harlans Inszenierung sich perfekt in die abgebildete Umgebung und Landschaft einfügt. Anna entspricht der Landschaft in ihrem ganzen Sein und Wirken, sie verkörpert perfekt das Ideal einer „Kraft–durch–Freude“-Frau¹⁸¹. Harlan glorifiziert durch seine Darstellung, Bilder, Farben und Atmosphäre das ländliche Leben.

¹⁸⁰ Zitat Ute Bechdorf nach Ascheid, Antje : Hitler's heroines : stardom and womanhood in Nazi cinema / Antje Ascheid . - Philadelphia, Pa. : Temple Univ. Press , 2003 . – S.48

¹⁸¹ Kraft durch Freude (KdF) war ein nationalsozialistischer politischer Verein welcher dazu geschaffen wurde, die Freizeit zu gestalten aber auch zu überwachen und gleichzuschalten



Abb.5

Anna hoch zu Roß beim Pferderennen

Dieselbe Aussage trifft auch auf Elisabeth zu, auch sie wird als ländliche Unschuld in die Geschichte eingeführt und sie fügt sich ebenfalls perfekt in die ihr zugeordnete Landschaft ein. Anna und Elisabeth passen sehr stimmig in dieses Gemälde der idyllischen und harmonischen Landschaften, welche Harlan mit seiner Kamera einfängt.

In Anbetracht des Entstehungszeitpunktes gegen Ende des Dritten Reiches, mitten in den ersten Bombenangriffen, welche vor allem auf die Großstädte stattfanden, boten solche Bilder für das Publikum eine gute Gelegenheit vor dieser nicht schönen, sehr harten und auch oft grausamen Realität zu entfliehen. Bei Harlan galt nie die Devise „weniger ist mehr“ - sein Kredo war in meinen Augen eher „Je mehr, desto besser“.

Betrachten wir alleine in DIE GOLDENE STADT die Anfangs mehr als prunkvollen und auffälligen Trachten, üppig bestickt und verziert oder in OPFERGANG Aels Haus, überladen mit Blumen, mehr als ein herkömmliches Blumengeschäft zu bieten hatte und gerade in den Kriegszeiten durchaus etwas Außergewöhnliches. Es reicht Harlan auch nicht ihr nur ein oder zwei Hunde zuzuordnen, nein es muß gleich eine ganze Meute sein, so viele, daß Aels fast darin verschwindet.

IMMENSEE ist von diesen drei Filmen meiner Meinung nach, der am wenigsten überladene Film. Bei diesem vermehrt zu tragen kommen die mit Symbolik aufgeladenen Objekte, wie es später im auch Film OPFERGANG von Harlan noch weiter potenziert wird.

So finden wir zum Beispiel gleich mehrere Symbole für die junge, unschuldige und reine Liebe zwischen Reinhart und Elisabeth, die Bank aus Ästen und Birkenstämmen, welche er ihr an „ihrem Platz“ gebaut hat, auf welcher sie immer gemeinsam sitzen am Ufer des Immensees. Doch nach Reinharts Abschied sitzt Elisabeth nur noch alleine dort, sein Platz bleibt leer, ihre Liebe zu ihm ist noch beständig, doch als Erich sich zu ihr gesellt und mit ihr auf der Bank Platz nimmt, weiß der Zuschauer, daß nun Erich und Elisabeth zusammen finden werden. Er tritt sozusagen in Reinharts Fußstapfen. Die Liebe ist dann noch einmal im Symbol des Dompfaffen angelegt, welcher Elisabeth als Abschiedsgeschenk von Reinhart in einem selbstgebauten Holzbauer erhält und welcher ihr jeden Morgen, an seiner statt, zu pfeifen soll.

Ab dem Zeitpunkt an dem Reinhart sich nicht mehr meldet, der Zuschauer erfährt bereits, daß er sich mit einer der Sängerinnen vergnügt, wendet sich auch Elisabeth bereits ab von ihm, da sie enttäuscht ist, daß kein Brief mehr kommt. Und zeitgleich stirbt der Dompfaff welcher dann von Elisabeth, ebenfalls wieder sehr symbolbeladen neben der Bank zusammen mit einer Seerose beerdigt und bemerkt dazu „unsere Liebe - kleines Grab“.

Und wieder ist es Erich der hier nachfolgt, Erich welcher Elisabeth einen neuen Vogel schenken möchte. Aber diesmal befindet sich der Vogel nicht in einem Holzbauer, sondern in einem vergoldeten Käfig. Bank und Vogel symbolisieren die innige Liebe die beide für einander hegen, mit dem Tod des Vogels und Erichs Übernahme von Reinharts Platz auf der Bank, ist diese Verknüpfung der Symbole nun beendet und macht deutlich, daß diese Liebe nun vorbei ist und sich Elisabeth Erich zuwenden wird. Der Käfig deutet an, wie Elisabeth sich in der Ehe mit Erich fühlen wird, zwar gut situiert, da Erich Erbe eines reichen Gutshofs ist, aber auch eingesperrt und eingeengt.

Ein weiteres Symbol, welches sozusagen die Rahmenhandlung des Films darstellt, ist die Seerose. Zu Beginn des Films wird Reinharts Symphonie *Die Seerose* aufgeführt, diese findet sich dann als Blume selbst am Tisch im Restaurant, an welchem sich die beiden nach der Aufführung treffen. Beim Blick auf die Blume beginnen beide mit dem gemeinsamen Rückblick auf ihr Leben und auf ihre Liebe. Und mit der Seerose am Tisch, der farblichen Stimmung und der monochromen Abschiedsszene am Flughafen, welche sehr an die typischen aus dem Krieg bekannten Abschiede der Soldaten am Flughafen oder Bahnhof erinnert, endet die Geschichte auch wieder.



Abb.6

Elisabeth und Reinhart schwelgen in Erinnerungen

In DIE GOLDENE STADT finden sich solche aufgeladenen Objekte eher weniger, hier merkt man doch deutlich, daß sich Harlan erst an das Medium Farbfilm annähern mußte. Er spielt mit Farben und Klischees, aber an die vielschichtige Qualität von OPFERGANG kommt er noch nicht heran.

Man kann in Annas Medaillon ein Symbol für das ihr vorbestimmte Schicksal sehen. Als Erblast sozusagen, denn sie hat das Medaillon, genauso wie ihren Freiheitsdrang, von ihrer Mutter geerbt. Auch diese wurde am Moorhof nicht glücklich und hat sich nach Prag zurück gesehnt. Dieses vom Schicksal behaftete Schmuckstück trägt sie immer bei sich, es folgt ihr auch nach Prag und ist wie ein Leitfaden für ihr eigenes Unglück, die Mutter und ihr Freitod ist allgegenwärtig. Auch kann man in Annas ländlicher Kleidung eine gewisse symbolische Aufladung erkennen. Denn sobald Anna in Prag sich nach und nach in eine Frau aus der Stadt verwandelt, ihre hochwertige und edle Kleidung ablegt, die „Stangenware“ aus dem Kaufhaus, in einem modischen Polka-Dot-Print in rot-weiß anzieht, mit Hütchen und Schleier und Handschuhen, dazu anfängt sich zu schminken, verliert sie Ihre Unschuld, ihren Charme, den zum Beispiel Ingenieur Leidwein so anziehend gefunden hat.



Abb.7

Anna in ihrem neuen Stadt-Outfit mit Cousin Toni

Er erkennt sie kaum wieder und distanziert daraufhin auch von ihr, im sonst sonnigen Prag sind auch filmtechnisch auf einmal dunkle Wolken zu erkennen, das Unglück zieht herauf, da Leidwein nun an Anna kein Interesse mehr hat und sie sich daraufhin Toni zuwendet. Auch das Lächeln ist aus Annas Gesicht gewichen.



Abb.8

Leidwein erkennt Anna kaum als seine Landschönheit wieder

Ein weiteres Merkmal für Harlans Arbeiten sind die verschiedenen Farbthemen in diesen Filmen.

4.4. Farbenspiel der Gefühle

Farbe ist bei Harlans Filmen sehr wichtig, er genießt es damit zu spielen und gewisse Farbstimmungen für ganz gewisse Themen einzusetzen. Betrachtet man seine Filme chronologisch so kann man von DIE GOLDENE STADT, in welchem die ersten farblichen Themen zu finden sind, über IMMENSEE, mit bereits ersten dezenten Anspielungen auf eigene Farbstimmungen und Objekte symbolisch behaftet sind, bis

hin zu OPFERGANG, bei welchem Farben und Symbole jeweils eine eigene Erzählebene bilden, eine deutliche Steigerung feststellen.

Man darf aber auf keinen Fall vergessen, daß DIE GOLDENE STADT Harlan erster Farbfilm und in Deutschland der zweite Farbfilm überhaupt war. Das Medium war neu und der Umgang damit und die Farbsprache mußte erst wieder gelernt werden.

Bei DIE GOLDENE STADT sieht man deutlich, daß eine möglichst naturgetreue Farbwiedergabe gewünscht war, die Naturaufnahmen mit dem goldenen Korn, den grünen Wiesen und Weiden, dem blauen Wasser und Himmel muß für die damaligen Zuschauer schon eine Sensation an sich gewesen sein, war man doch bisher nur schwarz-weiß gewohnt und gerade in den Städten mußte dies sehr verführerisch, beruhigend und idyllisch gewirkt haben.

Die Figuren werden recht ländlich und bäuerlich eingeführt, Anna trägt ein Dirndl in blau/weiß mit Blumenkranz und Strohhut, ein Kind der Natur. Die Männer werden in guter Arbeits- bzw. Reitkleidung in überwiegend braun- und Naturtönen eingekleidet.



Abb. 9

Anna und Leidwein bei einer Kutschfahrt durchs Moor

Alles ist harmonisch aufeinander abgestimmt. Das erste Mal farblich herausstechen wird Annas sogenanntes Kirmeskleid, was jedoch aufgrund der Farbe schon mehr an ein Brautkleid erinnert, in Weiß tanzt sie auch auf der Kirmes, sie wird aus der Masse dadurch hervorgehoben, denn alle anderen sind farbig gekleidet. Anna bekommt hier ein jungfräuliches und unschuldiges Weiß zugesprochen, als Hinweis darauf, daß eine Hochzeit mit Thomas ins Haus steht.



Abb.9

Anna in ihrer an ein Brautkleid erinnernden Tracht für das Dorffest

Es ist auch auffällig, daß weiße Kleidung von Harlan oft verwendet wird um einen Bruch im Denken oder im Handeln der Figuren anzudeuten. Einen Umschwung in den Beginn der Tragödie. So beginnt mit dem Tanz auf der Kirmes und dem Taumel, der Wunsch in Anna zu wachsen, nach Prag zu reisen, durch die Konfrontation mit ihrem Vater setzt sie diesen Wunsch auf Drängen von Maruschka dann auch durch. Bei Elisabeth beginnt der Umschwung mit ihrer Hochzeit, in Weiß gekleidet gehört ihre Treue und Loyalität nun zu Erich, angedeutet wird dies bereits als Reinhart abfährt und Elisabeth in einem weißen Nachthemd am Fenster zusieht. Der endgültige Umschwung kommt auch hier wieder zusammen mit dem Taumel, beim Tanz am Gutshofsfest, als die Gefühle wieder erwachen.

Bei OPFERGANG beginnt der Umschwung ebenfalls in der Szene in welcher auch der Taumel vorkommt, am Düsseldorfer Karneval. Octavia in ihrer weißen Toga muß erkennen, daß keine Distanz die Gefühle von Albrecht zu Aels auslöschen können, was jedoch schlußendlich nicht so tragisch gewesen wäre wenn nicht gleichzeitig die Entscheidung durch Albrecht getroffen wird, daß die Eheleute wieder nach Hamburg zurück ziehen werden. Tanz und Taumel in Kombination mit der Farbe Weiß, signalisieren meiner Meinung nach ganz deutlich eine Zäsur in der Handlung.

Mit einem roten Buch über Prag kommt das Unglück, Rot als Signalfarbe, Rot als Warnung aber auch Rot als Farbe der Versuchung und Verführung. Daraufhin folgt eine der bekannten Traumsequenzen, Annas Spiegelbild im Wasser verwandelt sich durch die Überblend-Technik in eine glänzende, verlockende, schillernde und goldene Vision von Prag, dieser Glanz der Versuchung und Sehnsucht spiegelt sich dann auch in Annas Augen wieder, sie sprühen regelrecht Funken und der Zuschauer kann hieran schon erkennen können, welchen Weg Anna einschlagen wird.

Anna folgt dem Ruf der Stadt, gekleidet in einem mehr als prächtigen blauen Trachtenkleid, überaus reich und prunkvoll bestickt, reist sie nach Prag zu der Familie ihrer Mutter. Durch den Farbfilm kann man sehr gut die hochwertigen und wertvollen Stickereien, die geklöppelte Spitze, die edlen und hochwertigen Stoffe erkennen. Sobald Anna in der Stadt ankommt und neben Ihrer Tante in einem farblich kontrastierenden, in einem aus billig-wirkenden hochglänzenden Stoff gefertigten Kleid steht, wird der Kontrast zwischen hochwertiger Handarbeit und

traditioneller Kleidung im Gegensatz zu „Kaufhausware“ sehr stark forciert. Anna wirkt plötzlich wie aus dem Rahmen gehoben, deplaziert, nicht zugehörig, man sieht auf den ersten Blick, daß sie nicht hierher gehört.



Abb.10

Anna und Tante Opferkuch, der Kontrast könnte nicht größer sein

Harlan verwendet hier bereits recht oft die Farbe Blau für Anna, erst im Dirndl, dann in eisblauen Stickereien auf ihrem Kirmeskleid, nun auch wieder Blau für ihre Tracht. Blau gilt als Farbe der Sehnsucht, der Trauer, der Melancholie, aber auch in manchen Kulturen die Farbe des Todes, wie auch das Rot, wie ich später bei OPFERGANG noch genauer analysieren werde¹⁸².

Anna wird mit der Farbe ihrer Kleidung schon einige Wesenszüge zugeordnet. Im Vergleich zu ihrer Tante und auch im Restaurant mit Toni und seiner Chefin wird auffällig, wie deplaziert sie an diesen Orten ist. Daraufhin wird ihr das Blau entzogen und sie bekommt den Farbton Rot zugeordnet, Rot als Warnung, Rot als Zeichen der

¹⁸² Marschall, Susanne : Farbe im Kino / Susanne Marschall . - Marburg : Schüren , 2005., S. 59 ff

Leidenschaft, welcher sie dann mit Toni erliegt, aber auch wieder Rot als Farbe des bevorstehenden Todes.

In dieser schlichten einfachen Stadtkleidung kehrt Anna, geschändet und verloren auf den Hof zurück. Nun bewirkt dies hier aber genau das Gegenteil, diese Kleidung läßt sie nun im Vergleich zur Hochzeitsgesellschaft am Moorhof nicht mehr Willkommen sein. Sie wirkt verarmt neben den prunkvollen Hochzeitsgewändern von Maruschka und ihrem Vater. Es ist ersichtlich, daß sie zusammen mit ihrer Tracht auch die Zugehörigkeit zum Moorhof verloren hat. Das Rot wirkt hier am Lande fehl am Platz. Anna wendet sich daraufhin wieder dem Blau zu, dem Wasser, der Farbe welcher ihr von Anfang an zugeordnet wurde und wäscht sich dadurch von ihren Verfehlungen frei.

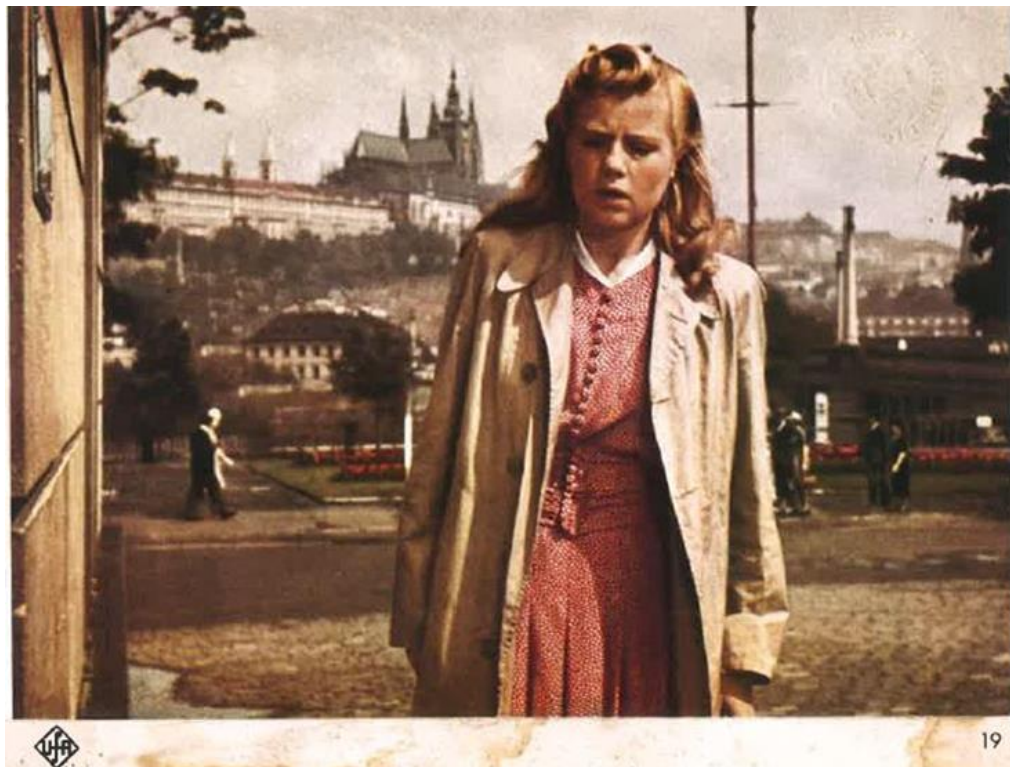


Abb.11

Anna verläßt verloren und ernüchtert Prag

Bei IMMENSEE beginnt der Film mit einem Rahmen, welcher die Handlung und Geschehnisse einbettet, dies geschieht jedoch nicht nur erzähltechnisch, sich aus der Handlung erklärend, oder durch das Symbol der Seerose auf dem Tisch, sondern bei Harlan wird dies zusätzlich, nochmal ein gutes Beispiel für die im Melodram so typischen Übertreibungen, auch durch einen farblichen Rahmen angezeigt.

Eigentlich wird diesem Rahmen die Farbe entzogen, denn es ist eine, beinahe an schwarz-weiß Filme erinnernde, monochrome, ruhige und gedeckte Stimmung. Farben kommen eigentlich keine vor, das Schwarz dominiert diese Rahmung der Geschichte. Verstärkt wird dies zusätzlich noch einmal mit dem Kostüm von Elisabeth, mit dem Schleier vor dem Gesicht, welches an eine Trauerkleidung erinnert unterstützt. Erst mit dem Rückblick, mit dem Aufkeimen der alten Gefühle, Wünsche und Sehnsüchte, kommen die Farben in die Handlung und zu den Figuren. Auch hier dominiert von Anfang an ein blaues Thema, welches in meinen Augen ebenso wie die Bank, der Dompfaff und die Seerose, die Liebe zwischen Elisabeth und Reinhart symbolisieren soll. Man sieht beide in ihrer Jugend, in blaue Töne gekleidet, harmonisch mit den Farbtönen der Natur und des Sees auf ihrer Bank sitzend.



Abb.11

Reinhart und Elisabeth auf ihrer Bank am Immensee

Erich wirkt in seinem weißen Anzug bei seinem Erscheinen genauso deplaziert, wie zuvor Anna in ihrem weißen Kleid auf der Kirmes, er sticht heraus, paßt nicht hinein und man merkt, er stört, er ist nicht zugehörig zu derer beiden eigenen Welt.

Reinharts eher ländliche Kleidung wandelt sich immer mehr in Richtung einem eher städtischen Kleidungsstil bis schlußendlich hin zum Anzug, je näher sein Abschied und somit seine Abreise kommt, während dessen Elisabeth in blauen Kleidern und sogar in einen blauen Badeanzug gesteckt wird. Ihre Gefühle und Zuneigung sind viel stärker als die von Reinhart, der sich hier bereits zumindest auf farblicher Ebene von ihr Distanziert. Anhand der Handlung und Dialoge ist dies noch nicht ersichtlich, die Farbe zeigt uns jedoch bereits, was zu erwarten ist. Reinharts Abschied setzt Elisabeth erst einmal in ein farbliches Neutrum, in Weiß gekleidet beobachtet sie den Zug bei der Abfahrt von ihrem Fenster aus.



5

Abb.12

Elisabeth beobachtet von ihrem Fenster aus Reinharts Abreise

Als Reinhart zurückkehrt zum Besuch in der Heimat treffen sie farblich nicht aufeinander, er trägt einen städtischen Anzug, sie ein Dirndl in rot-weiß, sie sind sich fremd geworden.

Am Abend jedoch haben sie sich wieder farblich angenähert, Elisabeth trägt wieder Blau und er trägt einen eher ländlicheren Anzug. Die Stimmung beim gemeinsamen Singen ist in ein bläuliches Licht getaucht, zwar dominiert der Holzaufbau im Hintergrund, jedoch hat dieser beinahe einen sakralen Charakter, der Zuschauer beginnt sich zu fragen, ob hier nicht doch noch ein göttlicher Wille dahinter ist und Elisabeth und Reinhart wieder zueinanderfinden.



Ein Bild
Farbfilm

Immensee

10

Abb.13

Elisabeth und Reinhart beim Musizieren

Doch bereits bei seinem Abschied, zeigt uns die Farbe klar, was uns die Handlung noch nicht verrät, je weiter der Zug weg ist, desto mehr sehen wir Elisabeths rotes Kleid, kein Blau ist zu sehen, das Rot nimmt zu und verweist uns auf die Trennung. Als Reinhart seine Ausbildung beendet hat und zurück kehren möchte, erfährt er von der Hochzeit Erichs mit Elisabeth, er trägt Blau, hat also zu seinen Gefühlen für sie zurück gefunden, allerdings wie er jetzt erkennen muß zu spät. Mit einem blauen Briefumschlag wird er sich von ihr verabschieden und fährt nach Rom. Nach langer Zeit ein Wiedersehen, es findet ein Fest statt, zur Feier der Eröffnung der Brennerei am Gutshof, wie so oft bei Harlan wird hier der Taumel an Gefühlen zwischen Elisabeth und Reinhart durch Tanz dargestellt.

Alles dreht sich, alles ist im Wandel, alles in Aufruhr. Die beiden wirken durch Elisabeths weißes Kleid wie ein Hochzeitspaar beim ersten gemeinsamen Tanz, dies spüren die Beiden, dadurch an der Farbe erkennbar, daß die gesamte Stimmung in ein bläuliches Licht gesetzt wird, dies spüren aber auch die umstehenden Personen, darunter Erich. Dieser gibt Elisabeth darauf hin frei, frei zu gehen, frei sich für Reinhart zu Entscheiden.

Der Zuschauer wird vermuten, daß Elisabeth gehen wird, aber die Farbe zeigt erneut etwas anderes, die Stimmung wird wieder Blau, diesmal jedoch bezieht sie sich nicht auf Reinhart sondern auf Erich. Durch sein Opfer sie freizugeben, erkennt Elisabeth ihre wahren Gefühle und wendet sich Erich zu. Die blaue Farbe ist nun mit ihm verknüpft und losgelöst von Reinhart. Der Zuschauer erfährt dies jedoch im Dialog ausgesprochen und anhand der Handlung, in der folgenden Sequenz als Reinhart und Elisabeth sich aussprechen, Elisabeth trägt wie bereits in der vorherigen Abschiedsszene wieder ein rotes Kleid, kein Blau ist mehr frei für Reinhart, sie hat ihren Platz bei Erich gefunden. Es ist hier schön zu erkennen wie Harlan bereits vorsichtig mit ersten farblichen Themen spielt und im später dann bei OPFERGANG diese im Vergleich zu IMMENSEE deutlich ausgebaut und intensiviert hat.

4.5. Spannung und Mitleid durch Kontraste

Ein weiterer Schwerpunkt bei Harlans Arbeitsweise ist, wie schon bei der Erklärung zu seinem Stil angeführt, das Spiel mit Kontrasten und Gegensätzen. Er ist ein gutes Beispiel für die Arbeitsweise und Wirkung dieser Methode, er polarisiert dadurch die Gefühle und ihre Wirkungen, erhöht oder erniedrigt Objekte und stärkt oder schwächt damit Figuren.

So setzt er seinen Figuren gewisse Gegenparts entgegen, Thomas und Leidwein, Reinhart und Erich, Octavia und Aels, Albrecht und Mathias, Elisabeth und die Sängerin Loretta. Nur durch den Kontrast mit diesen Gegenspielern fallen die jeweiligen Stärken oder Schwächen auf. Alleine, für sich genommen, würden diese nicht in dieser Art und Weise auffallen. Ohne Albrecht im Vergleich wäre Mathias durchaus ein guter möglicher Partner für Octavia, man darf auch durchaus vermuten, daß Mathias ein gewisses Interesse an dieser hat, durch Albrecht fällt uns auf, daß er eher intellektuell ist, als sportlich und aktiv und somit eher ungeeignet und

uninteressant. Obwohl dies eigentlich besser zum Typ der Octavia passen würde, entscheidet sie sich für den stärkeren und attraktiveren Mann. Der Vergleich zwischen Thomas und Leidwein, entwickelt sozusagen das Leid, denn wäre dieser nicht auf den Hof gekommen, mit seinem städtischen Charme und Flair, wäre Anna wohl durchaus mit dem Knecht Thomas glücklich geworden. Im Vergleich aber verlor dieser an Interesse und Anna wendete sich Leidwein und somit der Stadt zu. Auch mit Stadt und Land spielt Harlan auffallend gerne als Kontrast, wobei bei IMMENSEE und DIE GOLDENE STADT immer die Stadt als das Negative inszeniert wird, die Stadt ist lasterhaft, unzüchtig und unehrlich, sie führt ins Verderben. Das Landleben ist als krasses Gegenbild durchwegs harmonisch und idyllisch dargestellt, jedoch kreiert Harlan diesen Zustand nicht nur durch Bilder, denn die Bilder der Stadt sind nicht häßlich oder unangenehm, sondern er erzeugt diesen Kontrast durch Geschehnisse oder Personen die diese negativen Charakterzüge besitzen. Prag an sich wird als eine wunderschöne historische Stadt gezeigt, glitzernd und schillernd, die Schlangen im Paradies sozusagen, worauf er mit der Schlange im Moor bereits hingewiesen hat, sind Annas Tante und Toni, welche sie in der Stadt in ihr Unglück locken. Dies kann man auch ausweiten auf Heimat und Fremde, sowohl Anna als auch Reinhart zieht es ins Ausland, Anna findet dort nicht wie erhofft das Glück und Reinhart auch nur deswegen, weil er als Mann dorthin aufbricht und für ihn dadurch andere Regeln der Gesellschaft gelten. Mit Loretta allerdings, welche als Dame von Welt als starker Kontrast zur Natürlichkeit Elisabeths angelegt ist, wird auch er nicht glücklich, er erkennt, daß sein Glück zu Hause am Immensee ist, er stellt fest Loretta ist nicht Elisabeth und nichts kann diese ersetzen.



Abb.14

Loretta und Reinhart in Italien

Und Aels bringt aus dem Ausland eine todbringende Tropenkrankheit mit, auch die Krankheit die später im Hafenviertel ausbricht und an welcher Aels Tochter und dann auch Albrecht erkranken, kommt von außerhalb und ist nichts aus der Heimat. Das Unglück oder die Vernichtung kommt mit dem Fremden, mit der Fremdheit, mit dem Anderen. Die Sicherheit, Gesundheit und Zuverlässigkeit, die Beständigkeit auf die Werte und Moralvorstellungen, die sind nur in der Heimat, Zuhause bzw. am Land zu finden. Welcher Zweck mit dieser Gegenüberstellung verfolgt wurde ist in Hinblick auf den Entstehungszeitpunkt klar ersichtlich, Stärkung des Heimatgefühls, des Nationalstolzes auch unter Einsatz seines Lebens. Es gibt etwas Gutes, wofür es sich zu Kämpfen lohnt.

Bei OPFERGANG welcher generell in einem städtischen Umfeld angesiedelt ist, setzt er den Kontrast durch die Familien, die konservative Familie der Octavia wird der vor Lebenslust übergehenden Aels zugesetzt. Durch den direkten Vergleich dieser beiden Welten werden die Effekte und Gefühle exponiert. Eines ohne den Vergleich zum anderen würde kaum denselben Effekt auf den Zuschauer haben, als wenn er diese verschiedenen Lebensarten und Lebenseinstellungen gegenübergesetzt bekommt, er kann nun verstehen, wieso sich Albrecht verstärkt zu Aels hingezogen fühlt, wo doch auch Octavia durchaus als eine attraktive und sympathische Frau dargestellt wird.

Noch eine weitere Gegenübersetzung lässt sich finden, dieses Mal auf den ersten Blick etwas unauffälliger und nicht so offensichtlich zu sehen, benutzt Harlan die Räume als Kontrast:

„It is always the man who enters the woman's space; it is always he who comments on the decor in relation to her physical appearance and his sexual preferences. Within such a highly codified narrative space, doors and windows establish points of transition between interior and exterior spaces and, by extension, public and private definitions of female identity.“¹⁸³

Betrachte ich mir diese Aussage einmal in Hinblick auf die drei Filme, so kann ich dieses nur bestätigen. Am wenigsten ersichtlich ist dies sicherlich in DIE GOLDENE STADT, wobei wenn man hier die Räumlichkeit etwas weiter absteckt als nur ein Zimmer oder ein Haus, dann ist es Leidwein der in Annas Raum, den Moorhof,

¹⁸³ Hake, Sabine : Popular cinema of the Third Reich / Sabine Hake . - 1. ed. . - Austin, Tex. : University of Texas Press , 2001 . – XIV, S. 61

eindringt und sie dort aus ihrer Umgebung und ihrem Umfeld, in welches sie so hervorragend und harmonisch optisch hineinpaßt, herauslockt.

Als sich Leidwein verabschiedet, geschieht dies nicht in der freien Natur oder einem geschlossenen Raum, es geschieht wie von Sabine Hake angedeutet, in einem dieser sogenannten Zwischenbereiche, in diesem Fall dem Fenster. Während Anna in ihrem Zimmer ihre Tracht anprobiert, bleibt Leidwein außen stehen, beobachtet sie und verabschiedet sich. Auch an diesem Fenster wird die Sehnsucht nach Prag erneut erweckt durch die hinterlistige Maruschka, welche Anna vom Hof haben möchte, den Blick auf das Außen gewendet, den sogenannten Teufel im Nacken in Form der Haushälterin, entschließt Anna sich, ihren sicheren Raum zu verlassen und raus, nach Prag zu gehen.

Auch bei IMMENSEE können wir dies feststellen, Reinhart und Erich treffen Elisabeth eigentlich immer in der freien Natur oder besuchen sie zu Hause. Nur einmal bricht Elisabeth diese Regel und besucht Reinhart, wo sie eine Sängerin bei ihm im Zimmer findet, dieser Bruch führt in Folge zur Hochzeit mit Erich. Später ist es wieder Reinhart der nun in Elisabeths Raum, dem neuen Zuhause Immenseehof eindringt.

Wichtige Aussprachen werden in freier Natur, im Außen durchgeführt, also nicht in den Räumlichkeiten des Innen oder generell auf sogenannten neutralen Boden wie zum Beispiel im Restaurant. Nie finden wir eine solche Aussprache in den Innen-Räumen, dem weiblichen Raum, ausschließlich in allen drei Filmen in der freien Natur, dem Außen.

Bei OPFERGANG geht Harlan schließlich einen Schritt weiter indem er die Frauenfiguren durch die entsprechende Mise-en-Scène in ihren Räumen des Innen farblich verschwinden läßt. Sie lösen sich in den Räumen auf, werden dadurch zum Raum selbst. Alles ist Ton in Ton, in Himmelblau bis Eisblau, Octavia kann sich davon nicht mehr abheben, sie wird mit dem Raum und der Einrichtung gleichgesetzt, ein Stück Dekor, ein Stück Zierde und Einrichtung.



Abb.15

Albrecht besucht Octavia in ihrem Reich

Auch bei Aels gibt es gegen Ende diese Tendenz, wenn alles farblich in Rot- und Rosétönen eingefärbt ist und Aels einerseits zwischen Blumen und Doggen oder später dann farblich sich auflöst mit ihrem Tod. Sie ist durch ihre Krankheit an den Raum gebunden, der Austausch mit Albrecht erfolgt ausschließlich nur noch über den Zwischenraum, das Fenster.



Abb.16

Aels in ihrem Schlafzimmer

Durch diese beiden Beispiele sind die beiden vorherrschenden Farbstimmungen gut erkennbar, das eiskalte, himmlische Blau der Octavia und das leidenschaftliche und glühende Rot der Aels.

Auch offene und weite Ebenen werden des öfteren eingesetzt um den Widerstand der Protagonistin gegen traditionelle Werte von Häuslichkeit auszudrücken. Aber gleichzeitig auch um die Frau dadurch in eine Beziehung zwischen den bestehenden beruflichen, sozialen und häuslichen Werten sowie Anforderungen zu setzen¹⁸⁴.

So sehen wir Anna und Aels, die sich beide gegen die vorherrschenden gesellschaftlichen Normen als Hausfrau auflehnen überwiegend in der weiten und oft auch rauen Natur, oft sogar in hoher Geschwindigkeit hoch zu Roß oder mit der Kutsche durch die Gegend preschend durch die wunderschönen und malerischen Landschaften. Äußerst ungewöhnlich für eine klassische Hausfrau der damaligen Zeit, man nehme sich als Beispiel Elisabeth oder Octavia als Kontrast, wird hiermit ein Statement gesetzt und dem Zuschauer ganz offen dargelegt, daß sich diese Frauen gegen diese traditionellen Werte und Konventionen auflehnen.

5. Opfergang – Triumph eines Filmes

Nach seinen überaus erfolgreichen Filmen DIE GOLDENE STADT und JUD SÜSS stand Harlan an der Spitze der Filmschaffenden im Dritten Reich.

Sein besonderes Ansehen und seine Beliebtheit bei Goebbels ermöglichten es ihm einige der teuersten und aufwendigsten Filme dieser Zeit zu produzieren, auch in Bezug auf die Auswahl des Drehbuchs oder gewünschten Stoffes und der Wahl der Schauspieler hatte er hier weit mehr Mitsprachemöglichkeiten als viele seiner nicht so erfolgreichen und angesehenen Kollegen.

Immerhin sind von insgesamt neun in *Agfa-Color* gedrehten Filmen bis ins Jahr 1945 vier¹⁸⁵ unter seiner Regie entstanden. Bei seinen Filmen drehte Harlan überwiegend mit einem festen und beständigen Team, Kamermann war Bruno Mond¹⁸⁶ und

¹⁸⁴ Siehe Hake, Sabine : Popular cinema of the Third Reich / Sabine Hake . - 1. ed. . - Austin, Tex. : University of Texas Press , 2001 . - XIV, S. 61

¹⁸⁵ Die goldene Stadt 1942, Immensee 1943, Opfergang 1944 und Kolberg 1945

¹⁸⁶ Bruno Mond war ein deutscher Kameramann, der vor allem mit Veit Harlan Filme drehte, nach Kriegsende aber am ehesten durch die Sissi-Trilogie bekannt sein dürfte

Drehbuch Alfred Braun¹⁸⁷ und auch die Schauspielercrew bestand oft aus denselben Teilnehmern. Auf jeden Fall immer mit dabei war Kristina Söderbaum. Nachdem DIE GOLDENE STADT sehr hohe Produktionskosten hatte, auch aufgrund des noch neuen *Agfa-Color* Verfahrens und des immer wieder neu Einspielens von gewissen Szenen, sollten nun aus Gründen der Kostenersparnis drei Filme mit demselben Produktionsteam, an den gleichen Drehorten und in den selben Kulissen produziert werden.

Es wurde durch die Filmkreditbank errechnet, daß auf diese Art und Weise die Filme IMMENSEE, OPFERGANG und POLE POPPENSÄLER zum Preis von zwei Filmen¹⁸⁸ hergestellt werden könnten. Allerdings war Joseph Goebbels nicht damit einverstanden, daß Kristina Söderbaum in jedem dieser drei Filme die weibliche Hauptrolle spielen sollte:

„Harlan trägt mir eine Reihe von neuen Filmplänen vor. Aber er will doch nicht von einer Absicht lassen, vornehmlich seine Frau in seinen Filmen zu beschäftigen. Ich sehe eine Gefahr darin, daß unsere großen Regisseure nur mit ihren Frauen oder Verlobten im Film arbeiten wollen. Das hemmt den Zufluß neuer künstlerischer Kräfte für den Film.“¹⁸⁹

Auch war er nicht mit der Besetzung der Söderbaum als Aels einverstanden, denn die Rolle der Aels sollte, wie in der Romanvorlage bei Rudolf Binding, dunkelhaarig besetzt sein und so ordnete er zusätzlich an, daß Kristina Söderbaum nur in einem dieser Filme mitspielen durfte. Aus Harlans Biographie geht hervor, daß es diesbezüglich mit Goebbels zu einigen ausschweifende Diskussionen in den nächsten Monaten kam und man sich schließlich darauf einigte, den dritten Film POLE POPPENSÄLER nicht zu drehen.

Nach weiteren Diskussionen stimmte Joseph Goebbels letztendlich auch noch zu, daß Söderbaum die Rolle der Aels spielen durfte¹⁹⁰.

Bevor dann am 21. August 1942 mit dem Dreh begonnen wurde, hatte Goebbels jedoch noch massive Einwände in Bezug auf das Drehbuch:

„[...]dass es „volkserzieherisch indiskutabel“ sei, wenn ich in dem Film eine ehebrecherische Beziehung zeige, [...] Wenn nun ein Film, in dem der Betrug glorifiziert würde, vor den Soldaten erschiene, würden die Angstphantasien anfälliger Menschen nur noch genährt. Aus dieser politischen Erwägung hatte ich folgende Konsequenzen zu ziehen:

¹⁸⁷ Alfred Braun war Rundfunkreporter, Hörspielregisseur, sowie Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor. Zudem gilt er als ein Pionier des deutschen Rundfunks.

¹⁸⁸ Siehe Harlan, Veit, 1966, - S.159

¹⁸⁹ Die Tagebücher des Joseph Goebbels. Band 4. April – Juni 1942. Bearbeitet v. Elke Fröhlich. S. 77

¹⁹⁰ Siehe Harlan, Veit, 1966, - S.158ff

Sterben müsse die an dem Ehebruch schuldige Frau und nicht der Ehemann. Die Ehe müsse vielmehr erhalten bleiben. Das wäre nicht nur für die Front, sondern auch für die Heimat im volkserzieherischen Sinne besser.“¹⁹¹

Daraufhin wurde das Drehbuch, welches auf der gleichnamigen Novelle von Rudolf G. Binding¹⁹² basierte, umgeändert. Die massgeblichen Änderungen dabei waren die Umbenennung der ursprünglich dunkelhaarigen Joy¹⁹³ auf die arisch - nordische blonde Aels¹⁹⁴, sowie das oben angeführte von Goebbels geforderten Ende, dem Tod von Aels.

Damit stellte Harlan zwei Blondinen im Film gegenüber, die sich optisch nicht sehr unterschieden und arbeitete im Folgenden die, eigentlichen in der Romanvorlage angelegten massgeblichen Unterschiede zwischen diesen Figuren, durch Farbe und Atmosphäre heraus.

„So machten wir aus der Novelle Bindings und aus der Gestalt der Joy das Schicksal einer todgeweihten Frau, die das letzte Jahr ihres Lebens, den nahen Tod vor Augen, in einem dionysischen und sich selbst verbrennenden Glückstaumel durchlebt.“¹⁹⁵

Im Gegensatz zu IMMENSEE, welcher bei Joseph Goebbels großen Anklang fand und als „deutsches Volkslied“¹⁹⁶ gelobt wurde, zudem ohne weiteren Schnitt und Änderungen ausgestrahlt werden durfte, erntete OPFERGANG von diesem massive Kritik, denn der Tod der Aels sei zu verklärt und positiv dargestellt:

„Sie haben ja doch wieder einen Mythos aus der Ehebrecherin gemacht. Sie haben sie mit einem Heiligenschein verklärt und sie am Schluß als gebrochene Rose gezeigt, die am Strand liegt, um vom sanften Meer abgeholt zu werden.“¹⁹⁷

Was interessanterweise der eigentlichen Vorliebe für die Verherrlichung des Todes durch Kitsch während dieser Zeit widersprochen hatte. Goebbels hielt diesen Film für eine Katastrophe und sah ihn als „unrettbar“¹⁹⁸ an, so arbeite Harlan

„zuviel mit mysteriösen Chören, und auch sein Dialog ist etwas zu sentimental und äußerlich aufgebaut.“¹⁹⁹

¹⁹¹ Harlan, Veit, 1966, - S.164

¹⁹² Rudolf Georg Binding, war ein deutscher Schriftsteller, vor allem während des Dritten Reiches wurden seine Werke geschätzt.

¹⁹³ Joy/Joie aus dem Englischen und Französischen stammend und mit Freude zu übersetzten

¹⁹⁴ Abkürzung für das schwedische Wort Älskling was übersetzt Liebling bedeutet

¹⁹⁵ Harlan, Veit, 1966, - S.164

¹⁹⁶ Harlan, Veit, 1966, - S.168

¹⁹⁷ Zitat Goebbels, zitiert nach Harlan, Veit, 1966, - S.168f

¹⁹⁸ Zitat Goebbels, zitiert nach Harlan, Veit, 1966, - S.169

Am 02. Oktober 1944 hatte der Film seine Uraufführung in Stockholm, Schweden und am 08. Dezember 1944 in Berlin und wurde ganz entgegen Goebbels Aussage zu einem der erfolgreichsten Filme Veit Harlans, er erhielt das Prädikat *künstlerisch besonders wertvoll*. Das Publikum war begeistert und „von allen Seiten strömte meist enthusiastische Filmkritiken“²⁰⁰. Er gehört zu den wenigen Harlan Filmen und Filmen aus der Zeit des Dritten Reiches, die sich auch nach Kriegsende noch weiterhin großer Beliebtheit erfreuten und ist bis heute noch regelmäßig auf diversen Festivals und Retrospektiven zu sehen.

5.1. Sonnenlust und Sonnenglut – Die Atmosphäre in OPFERGANG

„Die Farben handeln selbst. Sie machen einen Aspekt von Wirklichkeit sichtbar, der ohne sie unkenntlich bliebe. Die Atmosphäre.“²⁰¹

Harlan führt mit einer relativen langen Exposition in den Handlung ein, nimmt sich sehr lange Zeit die Vorgeschichte, die Figuren und ihr Umfeld vorzustellen und den Zuschauer in die Thematik und Problemstellung einzuführen. Generell findet man in OPFERGANG einen relativen harten Bildschnitt, einzelne Sequenzen werden ganz bewußt voneinander getrennt und mit Lücken versehen, die der Zuschauer selbst mit seiner Phantasie, seinen eigenen Wünschen und Sehnsüchten, beziehungsweise Vorstellungen auszufüllen hat.

Die überwiegend vorkommenden Kameraperspektiven sind Medium-Close-Ups und Shoulder-Close-Up, werden Close-Ups verwenden, dann dienen diese rein zur Charakterisierung der Figuren und zur Verdeutlichung ihrer Gefühle und Konflikte. Einzelne Extreme-Long-Shots platzieren hingegen die Figuren, in diesem Fall eigentlich ausschließlich Albrecht und Aels, in der Natur und Freiheit. Die Kamera übernimmt generell in diesem Film eine neutrale Positionierung und man daher auch keine Low Angle Shots oder High Angle Shots. Man kann bemerken, daß diese Art der Kameraführung und der Perspektiven in allen dieser drei Filme eigentlich ident ist.

¹⁹⁹ Zitat Goebbels zitiert nach Beyer, Friedemann : UFA in Farbe : Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945 / Friedemann Beyer ; Gert Koshofer ; Michael Krüger . -

München : Collection Rolf Heyne , 2010 – S.168

²⁰⁰ Drewniak, Boguslaw, 1987, - S.676

²⁰¹ Grafe, Frieda : Filmfarben / Frieda Grafe . mit Die Geister, die man nicht loswird / Joseph L. Mankiewicz . - Berlin : Brinkmann & Bose , 2002 . - S.19

Er beginnt mit langen Establishing Shots der Stadt Hamburg und der Einführung der Figur Albrechts. Dieser kehrt von einer langen Weltreise zurück, symbolisch hierfür der Globus, auf welchen er seine Hand legt, dies zeigt dem Zuschauer ganz deutlich, er hat die gesamte Welt bereist und kennengelernt.



Abb.17

Albrecht erklärt Mathias seine Reiseroute

Heimgekehrt soll er nun, entsprechend seiner Stellung und Position aus einer der vornehmsten Familien Hamburgs stammend, sesshaft werden und eine Frau finden um eine Familie zu gründen. Ab diesem Moment konzentrieren sich die Schauplätze bis auf wenige Ausnahmen überwiegend auf Innenräume, gepflegte Gärten und Parkanlagen, sieht man von den Reitausflügen von Aels und Albrecht ab.

Es kontrastieren in diesem Film zwei separate Motive beziehungsweise Welten, einerseits die der Familie Froben, aus welcher Mathias, Octavia und auch Albrecht stammen und als Gegenstück dazu, die Welt der Aels. Harlan legt zuerst als Grundstimmung Octavias Umfeld dar, um dann später als extremen Kontrast mit Aels, die Sonne, das Licht, die leuchtenden Farben zurück in den Film und in die Geschichte zu holen.

Die Familie Froben und Ihre Welt bildet sozusagen das Yang²⁰² der Geschichte, den dunklen und düsteren Stimmungsteppich den Harlan hier geschickt hervorzurufen versteht. Schon beim ersten Besuch bei der Familie Froben fällt die düstere Atmosphäre auf, es ist still, bis auf ruhige, tragende und melancholische Klaviermusik im Hintergrund, alles ist abgedunkelt, es wirkt als ob das Haus unbewohnt sei.

Albrecht wartet auf Octavia und steht inmitten der altherwürdigen Familienwappen. Alles Symbole der gehobenen und elitären Stellung der Familie Froben, fast wie eingeschüchtert und gefangen wirkt er, die Strahlen der Sonne dringen durch die geschlossenen Jalousien und werfen Schatten auf sein Gesicht, die Gefängnisgitter andeuten.

Hier wird bereits durch Licht und Schatten angedeutet, daß dieses Umfeld für Albrecht einem Gefängnis gleichkommt, er wirkt eingesperrt und eingeengt.

Am Sonntag werden Chopin-Nocturnes und Nietzsches Dionysos-Dithyrambe „*Die Sonne sinkt*“²⁰³ als „geistige Vorspeise“²⁰⁴ von der Familie zu sich genommen.

Die allgegenwärtige Standuhr mit dem Vanitas Spruch symbolisiert, ähnlich einer verrinnenden Sanduhr, die konstant vergängliche Lebenszeit.

Die Gestaltung der Räume und die jeweilige Farbgebung unterstreichen bei Harlan die jeweiligen Charaktere, so steht diese Welt symbolisch für Octavia, charakterisiert sie und verleiht ihr ihre „Farbe“ oder wie in diesem Falle, raubt ihr die Farbe. Denn diese Welt ist farblos und lichtlos²⁰⁵.

Albrecht bricht aus dieser düsteren Grabesstimmung heraus, tritt im wahrsten Sinne des Wortes in die Sonne und somit in den zweiten Teil der Atmosphäre dieses Filmes in die Welt der Aels, in das Yin, hinein. Sie bringt die Farbe mit in den Film. Farbe, Licht, Natur, räumliche Freiheit und Lebenslust oder wie Octavia es so treffend beschreibt:

„Wind und Wellen, Sonnenglut und Sonnenlust.“²⁰⁶

²⁰² Yin und Yang symbolisieren im asiatischen Symbolismus das ausgewogene Gleichgewicht zwischen Gut und Böse, Hell und Dunkel

²⁰³ Siehe <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Dionysos-Dithyramben/Die+Sonne+sinkt>

²⁰⁴ Siehe Opfergang, Film 1944

²⁰⁵ Grafe, Frieda, 2002, - S.19

²⁰⁶ Grafe, Frieda, 2002, - S.19

Bei Harlan werden nicht nur die unterschiedlichen Atmosphären und Stimmungen sondern auch die einzelnen Charaktere über Gegensätze eingeführt.

So steht wie zuvor schon ausgeführt jedem Charakter, Stimmung, Symbol und Farbschema ein Kontrast gegenüber. Nur durch diesen Kontrast kann diese tiefe und intensive Wirkung entstehen, einzeln für sich betrachtet, würden sie niemals diese Intensität erlangen, als wenn man sie sich einander gegenüberstellt. Diese Arbeitsweise Harlans tritt in OPFERGANG am stärksten hervor. Bei Harlan findet man überhaupt nur sehr selten Subtilität, sondern er arbeitet mit einer klaren und direkten Sprache.

Zu Beginn bekommt der Freigeist und Lebemensch Albrecht seinen Gegenpol in Mathias zugeteilt. Nicht nur bildlich und inhaltlich, sondern es bekommt auch jeder von ihnen noch ein bestimmtes Objekt, welches ihren Charakter und ihr Wesen beschreibt, zugesprochen.

Mathias bekommt von Albrechts Reise von diesem eine goldene Götterstatue der elfgesichtigen Kannon²⁰⁷ geschenkt. Ein Objekt der Kunst und der Wissenschaft, das Symbol der Hilfsbereitschaft, des Trostes, ein Abbild des Mutterarchetyps, aber ebenso eine Prinzessin der Keuschheit und Tugend.

Albrecht selbst wählt für sich aus seinen zahlreicheren Mitbringsel hingegen einen seidenen Kimono in Rot aus, welcher mit einem blauen Wellenmuster verziert ist. Rote Kimonos sind traditionell für die Hochzeit²⁰⁸ bestimmt, das Wellenmuster symbolisiert zusammen mit der Farbe hier bereits die Figur der Aels, denn etwas später werden ihr diese Farbe und das Element des Wassers zugewiesen.

Er erhält also von Harlan ein Objekt zugeordnet, welches man mit Erotik, Frauen und einem leichten Lebensstil in Verbindung bringt aufgrund seiner Farbe, Schnittweise und dem Material des Kimonos.

Im Vergleich zu IMMENSEE und DIE GOLDENE STADT arbeitet Harlan hier wesentlich mehr mit Farbmotiven, zwar ist die Farbe hier im allgemeinen auch eher zurückhalten und subjektiv, aber in intensiven Momenten und Höhepunkten

²⁰⁷ Siehe Palmer, Martin [Hrsg.] : Kuan Yin : myths and revelations of the Chinese Goddess of Compassion / Martin Palmer and Jay Ramsay with Man-Ho Kwok . - London [u.a.] : Thorsons , 1995 . - XIV

²⁰⁸ Siehe Dembski, Ulrike [Hrsg.] : Österreichisches Theatrumuseum <Wien> : Nô Theater : Kostüme und Masken / Österreichisches Theatrumuseum. Ulrike Dembski und Alexandra Steiner (Hg.). Mit Beitr. von Monica Bethe - 1. Aufl. . - Wien : Brandstätter , 2003 .

intensiviert sich auch die Farbgebung im Film und kommt einer Signalwirkung für den Zuschauer gleich. Er weiß, hier passiert etwas, Farbe bekommt hier eine Symbolik verliehen.

Die Figuren selbst zeichnen sich dadurch aus, daß sie entweder perfekt in die konstruierte Atmosphäre der Räumlichkeiten hineinpassen oder sie wirken in diesen deplatziert und störend. Die vorhandenen Zeichen und Symbole, Farbschemen und Stimmungen sollen hier ihre emotionale Wirkung entfalten, den Inhalt der Handlung unterstützen, interpretieren und vorantreiben. Ein wichtiger Punkt für die Atmosphäre bei diesem Film ist die Bedeutung der Natur im Gegensatz zu den Innenräumen, aber auch in Bedeutung dessen, für was die Natur steht. Einerseits fördern die idyllischen Landschaftsbilder romantische Gefühle, aber andererseits nützt Harlan auch die Naturgewalten um dramatische Wandlungen hinzuweisen, die Natur greift also ordnend und strukturierend in die Geschichten ein.

Auch der Filmmusik wird hier, wie bereits in DIE GOLDENE STADT und IMMENSEE, eine wichtige Rolle auferlegt, sie potenziert und verstärkt die Gefühle der einzelnen Figuren, macht Andeutungen und nimmt Geschehnisse und Wendungen vorweg. So ist der himmlische Nixenchor, welcher Aels zugeordnet wird, bei ihrem ersten Auftritt zu hören, und wir finden ihn auch in der Karneval-Szene wieder, wo er uns verdeutlicht, daß Albrecht Aels nicht vergessen kann und sie auch im fernen Düsseldorf für ihn in seinen Gedanken und Gefühlen allgegenwärtig ist. Aber er begleitet Aels auch in ihrer letzten Szene beim Sterben und macht dadurch deutlich, daß sie nun wieder dorthin zurückkehren muß, von wo sie gekommen ist und somit bildet der Nixenchor auch einen gewissen musikalischen Rahmen für die Haupthandlung. Sie kam aus dem Wasser und mit dem Wasser wird sie diese Welt und somit auch Albrecht wieder verlassen.

Die Welt der Aels, aufgebaut und inszeniert als Kontrast zu Octavias Welt, ist die Welt der Natur und der Bewegung, des Lichtes, der Blumen und eines stets vorhandenen und unbrechbaren Lebenswillen. Sie umgibt sich mit Lebendigem und nicht mit düsteren Gedanken, so leben in ihrem Haus unzählige Haustiere wie Fische, Vögel, Hunde und Pferde und diese bestimmen und bereichern ihr Leben. Die Räumlichkeiten sind hell und lichtdurchflutet und überladen mit Blumen und Pflanzen. Sie ist überaus aktiv und zudem ist sie sehr sportlich und eigentlich das perfekte weibliche Pendant zu Albrecht.



Ein UFA-Farbfilm

Opfergang

7

Abb.18

Aels bringt die Farben in den Film

Zwischen diesen beiden Welten, der farblosen, unscheinbaren und düsteren Welt der Octavia und der natürlichen, auffälligen und lichtdurchfluteten Welt der Aels, vor allem auch um Albrechts Zerrissenheit zu symbolisieren, existiert das bunte und chaotisch künstliche Treiben des Karnevals in Düsseldorf.



Ein UFA-Farbfilm

Opfergang

13

Abb.19

Das bunte Karnevaltreiben, mit Octavia und Mathias rechts auf der Treppe

Schein und Sein vermischen sich, die Realität bleibt außen vor, genauso wie die natürlichen Farben. Es herrscht Jubel und Trubel, ein buntes, wildes Treiben.

Das Lichterspiel verleiht dieser Szene monochrome Stimmungen, entweder durch Blau auf Octavia hinweisend oder durch Rot in Bezug auf Aels, sobald die Illusion der Aels in Form der beiden Dressurreiterinnen bei Albrecht sind.

Die Karnevalsszene verdeutlicht das Gefühlschaos in dem sich Albrecht befindet, generell werden bei Harlan Momente, die einen dramaturgischen Umschwung bedeuten, immer wieder durch Tanz und Taumel unterlegt wie schon zuvor angemerkt wurde. Dies geschieht um die Überwältigung der Figuren durch ihre widersprüchlichen Gefühle zu verdeutlichen²⁰⁹.

Aels ist allgegenwärtig, denn Albrecht trägt zu seinem schwarzen Smoking und Domino gut sichtbar ihre Farben in Form eines roten Schals, Einstecktuch und seiner roten Maske. Dadurch wird auf seine Verbundenheit zu ihr hingewiesen, egal wie weit weg er auch ist, Aels ist bei ihm.

Aber auch durch die Art und Weise ihrer Kleidung wird sie ihm in Erinnerung gerufen, denn er begegnet während der monochromen Rotphasen zwei Damen, die als Dressurreiterinnen verkleidet sind, welches optisch exakt dem von Aels entspricht. Albrechts Faszination an den Damen wird dadurch noch verdeutlicht, daß man das musikalische Thema von Aels, den Nixenchor, zu hören bekommt und die Farbe zwischen Aels Rot, wenn die Kamera auf die Reiterinnen gerichtet ist, und Octavias Blau, wenn die Kamera auf Octavia schwenkt, wechselt.

Mathias kommentiert Octavias Blick als diese Albrecht entdeckt wie folgt:

„Du kannst ihn unter seiner Maske, seinem Domino nicht erkennen, aber du glaubst, ihn an seiner Gesellschaft zu erkennen, ist es nicht so?“²¹⁰

Es werden also nicht nur Formen, sondern auch ein gewisser Kleidungsstil oder Typus Aels zugeschrieben. So zeichnen ihre Kostüme sich durch sehr figurbetonte und kesse Schnitte aus, sehr sportlich und weiblich zugleich.

Im Kontrast dagegen die doch recht konservativ wirkenden hoch geschlossenen Schnitte bei Octavia. Oft durch die manchmal nur angedeuteten Krägen oder gar hochgeschlossenen Kleider eher steif wirkend.

²⁰⁹ Weber, Nicola, 2011, - S.60

²¹⁰ Siehe Opfergang, Film 1944



Abb.20

Albrecht und Aels nach einem Reitausflug

Ohne diese Kontraste, mit welchen Harlan hier gearbeitet hat, würde dem Film definitiv einiges an Wissen für den Zuschauer fehlen, dieser könnte nicht beziehungsweise nur sehr schwer verstehen, wieso Albrecht in diesem Maße von Aels, Ihrer Art und Erscheinung, Ihrem Lebensstil und Ihrer Lebenslust so fasziniert ist, weshalb er aus seiner Welt versucht auszubrechen, um dann schlußendlich doch wieder in diese, in welche er sowieso hineingeboren wurde, zurück zu kehren. Jeder Charakter, jede Situation, jedes Symbol würde alleine für sich nicht diese Wirkung und Aufladung erhalten, diese erhalten die Symbole und Figuren, sogar die einzelnen Farbschemen, durch die Gegenüberstellung mit seinem Gegenpol. Und am meisten tragen hierzu sicherlich die beiden Frauenfiguren Octavia und Aels bei.

5.2. Das göttliche und himmlische Blau von Octavia

Octavia wird auf zwei verschiedenen symbolischen Ebenen in die Handlung eingeführt und manifestiert. Einerseits steht die goldene Statue der Kannon für das, was sie ausmacht, ihre Schönheit, denn „sie ist das schönste was die Alster zu bieten hat“²¹¹, sowie ihre Tugend, die sie bisher vor jedem Mann geschützt hat. Und die Statue nimmt ihr bereits die für sie vorgesehene und vorbestimmte Rolle in der Handlung hinweg, sie ist der Mutterurtyp, die Göttin des Trostes und der Barmherzigkeit und aufgrund dieser Charaktereigenschaften ist sie am Schluß eigentlich erst zu ihrem persönlichen Opfergang fähig. Die zweite Ebene, auf welcher sie eingeführt wird, ist das Gemälde in Mathias Arbeitszimmer, Statuen - Gleich, starr und erhaben thront sie über den beiden Männern, bewundernswert, unerreichbar und unnahbar. Wie auf einen Podest erhoben, durch die erhöhte Positionierung des Bildes und des goldenen Rahmen, erscheint sie uns. Von oben herab ist auch ihr erster Auftritt im Film als sie die Treppen zu Albrecht hinuntersteigt.



Abb.21

Octavia steigt aus ihrem Reich herab

²¹¹ Siehe Opfergang, Film 1944

Somit ist bereits auch ihre gesellschaftliche Rolle festgelegt, sie ist ein asexuelles Wesen, eine Ehefrau und Mutter, die ihre eigene Befriedigung darin findet, mit Hingabe und Fürsorge sich für ihre Familie einzusetzen. Nach Brockhaus²¹² suggeriert sie auf diese Art eine „Unterwerfungsrethorik“²¹³, sie stellt ihre Wünsche ganz deutlich hinter die Wünsche von Albrecht, so sagt sie zu ihm in der Szene, als Albrecht vor der Enge, Dunkelheit und Düsternis bei ihrer Familie am Sonntag nach draußen in die Luft und Sonne flüchtet:

„Aber wir können es uns doch dann später so machen, wie wir wollen!
Oder vielmehr natürlich, wie Du willst, Albrecht!“²¹⁴

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits ausgeführt, zieht sie als Frau während dem Dritten Reich, aus diesem Verhalten ihre Kraft und ihre Stärke, sie vermittelt auf diesem Weg eine vom Nationalsozialismus geprägte Geschlechtsideologie, in der die Frau sich dem Mann unterzuordnen hat, und in dem kein Opfer zu groß ist um dem Mann wieder auf den richtigen Weg zu helfen²¹⁵.

Gleich zu Beginn wird also Octavia bereits eine starke Symbolik aber auch eine bestimmte Ideologie verliehen, gleichgesetzt mit einer Götterstatue und einem Bildnis, wird sie zu einer unerreichbaren und unantastbaren Wächterin ihrer eigenen Tugend. Sie erinnert an die Priesterinnen im Göttertempel im Dienste einer höheren Macht oder Willens, aufopferungsvoll aber ohne eigenes Verlangen. Sie wird durch ihre Art und Weise ihrer Einführung auf einen Podest erhoben, statisch und voller Bewunderung und Anbetung, aber ohne jegliche Leidenschaft und ohne sexuelles Begehren. Das ihr zugesprochene Element in diesem Film ist deswegen auch der Himmel und die Luft, als Göttin ja beinahe sogar madonnenhaft wird sie präsentiert. So werden ihr dadurch die kühlen und himmlischen Farben sowie die Metall-Farben der Statuen gleichgesetzt. Ihr fehlen jegliche Lust und Leidenschaft, welches durch die Farbe Rot symbolisiert wird²¹⁶. Zwar trägt auch Octavia einmal ein altrosafarbenes Kostüm, allerdings kommt bei ihr diese Farbe absolut nicht zur Geltung und verschwindet im Licht, das Rot wird sozusagen absorbiert.

²¹² Brockhaus, Gudrun : Schauer und Idylle : Faschismus als Erlebnisangebot / Gudrun Brockhaus . - 1. Aufl. . - München : Kunstmann , 1997, S.271

²¹³ Brockhaus, Gudrun,1997, - S.271

²¹⁴ Siehe Opfergang, Film 1944

²¹⁵ Siehe Brockhaus, Gudrun,1997, - S.172

²¹⁶ Siehe Marschall, Susanne, 2005 ., S. 44 ff

Octavia existiert überwiegend in der Sicherheit ihres Heimes, hier trägt sie Eisblau und Himmelblau, und symbolisiert auch hier, das Familienkredo der Standuhr, „*eine dieser Stunden wird deine letzte sein*“. Denn Blau symbolisiert nicht nur die Weite des Himmels und des Meeres, es steht in vielen Kulturen auch stellvertretend als eine der Hauptfarben des Todes²¹⁷, auch besitzt Blau keine solche Signalwirkung wie das Rot, es ist eine beruhigende Farbe, welche uns Ruhe und Unendlichkeit suggeriert. Auch steht Blau in vielen Kulturen als Synonym für die Farbe der Treue und die Farbe der Nacht²¹⁸, somit kann man auch hier feststellen, daß ebenso wie die ihr zugeordneten Symbole, nun die Farben ihren Charakter, ihre Herkunft, sowie die Rolle, die sie zu erfüllen hat, zusätzlich charakterisieren. Die Blautöne ihrer Kostüme lassen sie neben den anderen Figuren immer sehr kalt und distanziert wirken, so, als ob sie nicht dazu gehört.



Abb. 22

Octavia in Eisblau, mit goldenen Verzierungen zusammen mit Albrecht und Mathias

²¹⁷ Siehe Marschall, Susanne, 2005, - S. 60

²¹⁸ Siehe Marschall, Susanne, 2005, - S.61



Abb.23

Octavia kniet zu Füßen Albrechts und serviert Tee

Sieht man sich Octavias Kostüm auf dem Maskenball an, so haben wir auch hier die Verkörperung ihrer Rolle als Göttin, die weiße Toga im griechischen Stil erinnert an die griechischen Götter und Priesterinnen, das unschuldige Weiß verdeutlicht Octavias Tugend und Unschuld, aber auch bereits den Umbruch in der Handlung zusammen mit dem Taumel. Der Statuen Vergleich mit der Gottheit Kannon zu Beginn des Filmes, wird durch eine goldene starre kalte und distanzierende Maske verstärkt und hier sieht man nun auch einer der wenigen Extrem-Close-Ups in diesem Film. Die Maske der Octavia, die eine Maske, die sich Octavia selbst aufgesetzt hat, nicht nur im Karneval, sondern überhaupt auf ihr Leben und ihren Alltag bezogen. Dort jedoch unsichtbar, ein Schutzschild sozusagen, hinter welchem sie ihre Gefühle und Emotionen, sowie ihre individuellen Wünsche und Sehnsüchte verbergen muß. Beim sonntäglichen Vertiefen in den Tod hüllt sie sich in ein nonnenkutenähnliches Kleid in Schwarz mit einem großen flügelhaften weißen Kragen und wirkt dabei wie die Verkörperung eines Todesengels, keusch und züchtig. Dies kann man an vielen ihrer Kostüme feststellen, Octavias Kleider sind überwiegend hochgeschlossen und überaus züchtig und sittsam.



Abb.24

Octavia mit ihrer Maske und Mathias, auf der Karnevalsfeier

Nur einmal trägt auch Octavia, auf der Heimfahrt von der Karnevalsfeier, ein leuchtendes Rot, allerdings auch hier wird die Farbe durch den breiten weißen Pelzkragen dieses Mantels rausgenommen und absorbiert und verliert somit an Symbolik. Im Gegensatz zu Aels verleiht ihr diesmal der rote Mantel, der durch seinen Pelzbesatz an einen königlichen Hermelinumhang erinnert, Würde und Erhabenheit, sowie eine Unantastbarkeit, er hält also Albrecht auf Distanz. Und auch hier wird durch das weiß wieder der Umbruch in der Handlung signalisiert, die Rückkehr nach Hamburg steht bevor und Octavia weiß, daß Aels dort wartet. Am Ende des Films triumphiert jedoch Octavia durch ihren Opfergang und dies wird auch durch den Einsatz ihrer Farben deutlich gezeigt, denn der Ritt mit Albrecht am Strand ist in einer monochromen Blaustimmung gehalten, die kühlen Farben, Octavias Farben, die Farben des Himmels, dominieren die Atmosphäre und

signalisieren dem Zuschauer noch einmal auf der gesamten Leinwand Octavias Sieg.



Abb.25

Albrecht und Octavia verabschieden sich von Aels

Die warmen und lebensbejahenden Farben von Aels sind verschwunden, es bleibt das kühle, eisige, gefühlslose und leidenschaftslose Blau.

„Sie ist zurückgekehrt, Wind und Wellen waren ihr Element, in Wind und Wellen ist sie zurückgekehrt“²¹⁹

Wind und Wellen waren ihr Element, aber ihre Farbe war das Rot, das Rot genau dieser Rose, die Octavia als Erinnerung und Abschied an Aels den Wellen übergibt und von diesen weggespült wird.



Abb.26

Die rote Rose der Aels

²¹⁹ Siehe Opfergang, Film 1944

5.3. Das leidenschaftliche und irdische Rot von Aels

So wie Octavia mit der Göttin Kannon gleichgesetzt wird, so wird Aels gleich zu Beginn noch vor ihrem Auftritt im Film und der Handlung der leuchtend rote und seidene Kimono zugeordnet.

„Der irisierende Vorspann verspricht ein Aquarell, einen Film in Regenbogenfarben. Er gibt den Grundton. Das reine Rot ist nicht in ihm enthalten, das Ausgefallene kommt mit der Fremden, mit Kristina Söderbaum.“²²⁰

Die erste Begegnung mit Aels hat etwas mystisches und magisches, sie überrascht Albrecht beim Rudern auf der Alster, nachdem er aus den düsteren Sonntagsgewohnheiten im Hause Froben ausgebrochen ist. Wie aus dem Nichts taucht Aels aus dem Wasser auf, nackt, natürlich, frei und in Bewegung, ohne Eingrenzungen und Beschränkungen im strahlenden Sonnenschein und spricht ihn in einer faszinierenden fremden Sprache an.

Durch die musikalische Untermalung mit himmlischen und sphärischen Chören wirkt sie nixenhaft, ja sogar sirenengleich und durch ihre lockende Stimme und ihren nackten Körper fängt sie sich sozusagen Albrecht ein, lockt ihn zu sich und lockt ihn beziehungsweise sich selbst ins Unglück hinein. Gerade im Kontrast zu der davor skizzierten Lebensweise Octavias, wirkt Aels lebhaft, bunt und durchaus erotisch. Sie ist ein Wesen des Wassers, sie kommt aus dem Wasser empor und erfährt durch den Nixenvergleich eine mystische Aufwertung und symbolische Aufladung. Das Wasser hat sie auch aus der Fremde nach Hamburg gebracht.

Auch die weitere Darstellung ihres Charakters unterstützt die Verankerung dieser Figur auf der Erde als irdisches Wesen; sie reitet wild und unbändig wie eine Amazone, auch leichtbekleidet im Badeanzug direkt in die wilde Brandung hinein, kann Bogenschießen, ist im allgemeinen überaus sportlich und aktiv und wird als starke und unabhängige Frau in die Geschichte eingeführt. Eine Frau, welche sich um keinerlei gesellschaftliche Konventionen schert, sie lebt alleine, wie man dann erfährt hat sie sogar eine uneheliche Tochter, welche mit einer Gouvernante in einer extra Wohnung lebt, damit Aels sie nicht mit ihrer Krankheit anstecken kann.

²²⁰ Grafe, Frieda, 2002, - S. 19



Abb.27

Aels und Albrecht nach einem gemeinsamen Ausritt

In Mitten ihres Doggen Rudels wirkt sie stark und autark und kommt somit dem Idealbild einer körperorientierten, aktiven jungen Frau im Dritten Reich gleich, so wie man sie bei „*Kraft durch Freude*“ gerne propagiert hat. Sie hebt sich alleine schon durch ihre Darstellungsweise im Film als Gegensatz zu Octavia hervor, was durch die kontrastierende Farbgebung von Rot mit Blau noch unterstützt und gefördert wird.

„Neben der Textgeschichte läuft eine zweite, die sich in Farben artikuliert. An der Intensität der Rottöne [...] lassen die dramatischen Höhepunkte sich ablesen.“²²¹

Schon durch den roten Kimono wird ihr diese Farbe zugeordnet, des weiteren durch die meist in Roséfarben gehaltene Einrichtung ihres Hauses und die übermäßige Menge an Blumen aller Arten in Rottönen, die eher an ein Blumenladen oder Begräbnis denken lassen, als an ein Wohnzimmer. Aels wird Rot aber nicht nur in sichtbaren Farben zugeordnet, ihr wird zusätzlich auch noch eine nichtsichtbare und imaginäre „rote Farbe“ ihres Körpers oder der inneren Hitze zugeordnet.

Denn das Rot steht in diesem Fall nicht nur für Leidenschaft, Erotik, Sexualität und Liebe, sie ist auch als unsichtbare Farbe, die Farbe des Lebens, des Blutes des

²²¹ Grafe, Frieda, 2002, - S. 19

Herzens und der Hitze²²². Somit hat Aels also dieses unsichtbare Rot, bedingt durch das Fieber, welches Ihre Erkrankung mit sich bringt, auch ständig in sich und an sich haftend, auch wenn man es als Zuschauer nicht sehen kann.

Es handelt sich bei ihrer Erkrankung um eine mysteriöse Tropenkrankheit, die sich aufgrund ihres unsteten und ihres aktiven Lebens welches sie führt, nicht heilen läßt. Würde sie sich schonen könnte sie ein langes gesundes Leben haben laut der Ärzte, jedoch möchte Aels ihr Leben lieber nur kurz genießen als lange dahin zu vegetieren. Auch hier kann man durchaus eine ideologische Verknüpfung zum Nationalsozialismus finden, im Hinblick auf die Verklärung des Todes.

Sie sagt selbst über sich es sei „schlechtes Blut“²²³ in ihr und bezieht sich dabei nicht nur auf die unheilbare Tropenkrankheit, sondern auch den Grund wieso sie diese bekommen hat. Diese innere Unruhe und Triebhaftigkeit, die bereits in ihrer Mutter zu finden war, sozusagen eine Erbkrankheit. Ein Thema welches gerade im Dritten Reich teilweise schwerwiegende Konsequenzen mit sich bringen konnte, wenn man sich die Euthanasiegesetzte²²⁴ dieser Zeit genauer ansieht. Durch ihre roten und erhitzten, ja teilweise sogar glühenden Wangen durch das Fieber, welches in ihr immer wieder aufkeimt bedingt, trägt sie somit auch immer wieder das Rot in sich, auch wenn es nicht immer zu erkennen ist. In jedem Atemzug ist Aels also das personifizierte Rot, welches sich als Faden durch die Handlung zieht.

Auch deutet das Rot bereits auf den bevorstehenden Tod von Aels hin, denn auch diese symbolische Bedeutung wird in einigen Kulturen, wie bereits zuvor das Blau der Octavia, dieser Farbe zugeschrieben²²⁵.

Hier, mit Aels, kann die rote Farbe ihre volle Leuchtkraft und Signalwirkung entfalten, sie geht damit nicht unter wie Octavia, nein sie wird von Harlan dabei sogar gerne entweder in die Komplementärfarbe Grün eingebettet und wirkt somit schon beinahe deplatziert und unpassend, wenn sie in ihrem blutroten Hosenanzug im tiefgrünen Garten das Bogenschießen übt.

²²² Marschal, Susanne, 2005, - S. 44ff

²²³ Siehe Opfergang, Film 1944

²²⁴ Siehe Bock, Gisela in Geschichte und Gesellschaft: Auch bekannt unter dem Begriff der „Rassenhygiene“ wurden während dem Dritten Reich unter anderem durch die Nürnberger Rassengesetze eine gewisse Art der Eugenik betrieben, welche von der Wahl der Ehepartner bis hin zur Euthanasie nicht lebenswerten Lebens, reichten.

²²⁵ Marschal, Susanne, 2005, - S. 60

Oder Harlan benutzt andere Farbabstufungen und kleidet Aels in sehr gewagten Ton-in-Ton Kombinationen, vor allem wenn sie gezwungen ist aus Krankheitsgründen im Haus oder gar im Bett zu bleiben. So sieht man Aels in einem rosafarbenen Negligé in ihrem Schlafzimmer, wartend am Fenster auf Albrechts Gruß vom Tor und darüber trägt sie einen leuchtenden und beinahe sich im Ton beißenden Rotfuchsmantel. Das Fenster in diesem Fall wieder als Zwischenpunkt vom Innen und Außen, vom Raum der Weiblichkeit zu Albrecht hin, der nicht einmal mehr zu Aels aufs Grundstück kann und immer nur am Tor außerhalb ihres Raumes grüßen kann.



Abb.28

Aels wartet auf Albrechts Gruß

Während bei Octavia der weiße Hermelinpelz das Rot des Mantels und seine Wirkung neutralisieren soll, so bewirkt jedoch diese Kombination bei Aels eine Verstärkung und Potenzierung der Sexualität und Erotik. Dieser Affekt verstärkt sich noch, je mehr die Krankheit Aels gefangennimmt und ins Bett zwingt.

Der Roséton ihres Negligé wird immer intensiver und es bedeckt immer weniger ihren Körper, so daß zum Ende hin ihre Sexualität beinahe greifbar wird.



27

Abb.29

Sterbeszene von Aels

Am Höhepunkt ihrer Kraft, ihres Lebensmutes und ihrer Energie ist das Rot am intensivsten, am leuchtendsten, je mehr sich die Krankheit verschlimmert und Aels somit geschwächt wird, desto mehr nutzt Harlan hier die unterschiedlichen Abstufungen der Rosé- und Pastelltöne.

Die Lebenslust und Lebenssehnsucht, die zu Beginn durch das leuchtende Rot symbolisiert wird, wird somit in die Nähe des Todes verschoben durch die Verwandlung in die sanfteren Rottöne, schlußendlich an den Tod gebunden und findet seinen Höhepunkt schließlich in dem Symbol der roten Rose, die den Wellen als Erinnerung an Aels von Octavia übergeben wird.

Durch seine überladene und teilweise kitschige Inszenierung schafft es Harlan, dem Tod den Schrecken zu nehmen, den ersten düsteren und bedrückenden Eindruck des Sterbens, welches man durch Octavia vermittelt bekommen hat, in etwas Befreiendes und sogar Erotisches²²⁶ zu verwandeln. Der Kitsch verwandelt die Angst

²²⁶ Harlan, Veit, 1966, - S. 169

vor dem Tod in etwas befreiendes, der Tod tritt hier als etwas Erlösendes und Befreiendes ein.

In Seide gehüllt und in weichen Kissen liegend, in zarte Rosétöne eingebettet wirkt Aels sehr sinnlich und verführerisch, der Begriff der Todeserotik wurde geboren²²⁷. Die sehr blumige Inszenierung ihres Todes, bei welcher Harlan mit Bildmontage und Überblend-Technik gearbeitet hat, wird noch einmal verdeutlichen, daß das Wasser, durch welches Aels in sein Leben gekommen ist nun auch wieder aus seinem Leben heraus reißt.

Sie geht, wie sie gekommen ist, das Wasser, ihr Element, nimmt sie wieder mit zurück, sie löst sich letztlich darin auf, denn sie wollte immer, daß man ihre Asche den Wellen übergibt.

Durch die Wellen, das Wasser und den Wind wird sie von ihren Verfehlungen und Sünden eingewaschen und ihr wird Vergeben, es erklingt auch wieder der himmlische Nixenchor, woraus für das Publikum zu schließen ist, gemeinsam mit dem sich öffnenden Himmelstor, daß sie nun, durch ihren Tod und somit der Freigabe Albrechts an Octavia, durch die reinigende Wirkung des Wassers, in den Himmel aufgenommen wird.

Eine Botschaft die gerade während der letzten schlimmen Kriegsjahre eine große Bedeutung und Wirkung für das Volk darstellen sollte. Man soll keine Angst vor dem Tod und dem Sterben haben, denn wie Aels schon sagt, man soll ihn wie einen Freund begrüßen und freudig mit ihm gehen.

²²⁷ Siehe Weber, Nicola, 2011, - S.49

6. Schlußwort

Wie auch im Hinblick auf Harlans Filme, gibt es hier meiner Meinung nach kein klares Gut oder Böse, es gibt keine klare Aussage darüber, ob die Filme politisch oder vielleicht doch ideologiefrei sind.

Man kann sie auf die eine oder auf die andere Art betrachten, diese Einschätzung ist wie auch die angeführte Analyse immer auch subjektiv zu sehen.

Möchte man Ideologien in den Filmen entdecken, dann wird man diese auch finden, kann sie mit den Vorstellungen der Nationalsozialisten verknüpfen und wird sagen, ja diese Filme sind durchaus als Propagandafilme anzusehen. Themen werden ihm durch die Handlungen und entsprechenden Verknüpfungen sicher in den Filmen genügend geboten.

Möchte man sich ausschließlich auf die Faszination der frühen Farbfilme einlassen, dann ist auch dies ohne weiteres möglich. Man kann sich diese Filme durchaus auch ohne politische Hintergedanken ansehen und genießen.

Natürlich sollte man dabei jedoch nicht den Fehler machen, sie nach heutigen Kriterien in Bezug auf Film, Farbe, Ausstattung und auch Umsetzung zu beurteilen, sondern immer im Hinterkopf behalten, daß diese Filme mit die ersten Farbfilme im Kino überhaupt waren. Die Farbe und auch die Inszenierung und das Wissen über Wirkung von Farbe standen noch in den Kinderschuhen.

Auch darf man nicht vergessen, zu welcher Zeit, welchen Produktionsbedingungen und in welchem Kontext diese Filme entstanden sind. Damit ein Film überhaupt produziert werden konnte, mußte er einem gewissen Anspruch sowie den Vorstellungen und Bedingungen an einen Film durch die Nationalsozialisten entsprechen. Das wußten die Regisseure dieser Zeit sehr genau und wollten sie in Deutschland weiterhin arbeiten, dann mußten sie sich an diese Anforderungen halten.

Natürlich ist es im Rückblick einfach zu sagen, es erfolgte alles auf Zwang des RMVP oder Goebbels, so wie Harlan bei seinen Verhandlungen in der Nachkriegszeit immer wieder beteuert hatte. Er sei eine reine Marionette des Regimes gewesen.

Harlan hat jedoch meiner Ansicht nach mit seinem Kino der Gefühle, Kino der Farben und Emotionen, seinem Wunsch nach Gigantismus im Melodram eine ganz

eigenen Stil und auch Filmsprache entwickelt und das nicht bedingt durch eine Anordnung sondern durch seinen eigenen Anspruch an einen Film. Seinen Film.

Wie die einzelnen Analysen gezeigt haben verwendete er nicht nur die sprachliche Erzählebene um dem Zuschauer die Handlung näher zu bringen und sich auszudrücken. Er untermalte dies zusätzlich noch durch eine eigene Sprache und Handlung der Farben, Emotionen, Symbolik, Musik und Kontraste.

Einzelnen für sich allein genommen, wäre dies harmlos und auch farblos, es würde kaum auf den Zuschauer und seine Sinne wirken.

Zusammen und als ein großes Ganzes betrachtet jedoch wie es in seinen Filmen üblich war, war er durchaus einer der ganz großen Regisseure denen es gelang, auch im nationalsozialistischen Sinne der Massenmedien, aus einem Roman oder einer einfachen Geschichte, ein mitreißendes, mitfühlendes, berauschendes und fesselndes Überwältigungskino entstehen zu lassen.

Nicht ohne Grund war Harlan in der damaligen Zeit so beliebt beim Publikum, er wußte was man sehen wollte, er kannte die Wünsche und Bedürfnisse dieser Zeit sehr genau und Anfrage nach. Aus heutiger Sicht betrachtet ist es durchaus verständlich zu sagen, es ist zu viel, es ist zu überladen, es ist zu übertrieben. Es ist einfach zu viel von allem und vor allem von allem auf einmal.

Doch darf man nicht aus den Augen lassen, daß dies während der Kriegszeit entstanden ist. Schlechte Nachrichten waren an der Tagesordnung, die Menschen hatten nur bedingt einen schönen Alltag, Tod und Zerstörung waren allgegenwärtig, die Situation in Deutschland verschlechterte sich mehr und mehr.

Wie in jeder Krisenzeit suchen die Menschen gerade dann nach Ablenkung.

Harlan schaffte es mit seinem Überwältigungskino die Massen anzulocken und das nicht nur für eine kurze Zeit, die Spieldauer seiner Filme zeigt uns noch heute, daß diese durchaus auch über Wochen und Monate gut besucht wurden. Für das Publikum seiner Zeit waren die Filme gerade durch seine Überladungen und Übertreibungen, durch seinen Kitsch, eine willkommene Flucht vor der Realität eines Weltkrieges.

Und um dies zu bewirken benötigte man dementsprechend auch ein Übermaß die der Zuschauer zur Flucht in die Fantasie und Entspannung nutzen konnte.

Wie genau diese Filme in der damaligen Zeit aufgenommen wurden, läßt sich heute schwer sagen, denn Studien und Umfragen diesbezüglich liegen nicht vor, aber ein wichtiges Kriterium um das etwas einschätzen zu können ist die Tatsache, daß diese Filme bis heute, gerade für die ältere Generation, nach wie vor unvergessen sind. Sie zählen bis heute mit zu den wichtigsten Farbfilmen der Geschichte.

Harlan zeigt anhand seiner Arbeit auch eine deutliche Weiterentwicklung in Bezug auf Umsetzung und Verwendung von Farbe, Aufbau einer besonderen Atmosphäre und zusätzlichen Erzählebenen.

Die ersten Anfänge in Bezug auf Farbthemen, Symbolik und Atmosphäre finden wir in dem ersten der drei Filme DIE GOLDENE STADT. In Bezug auf Umgang mit dem Medium Farbe stand Harlan hier deutlich noch am Beginn, er testete aus und versuchte sich bereits an leichten farblichen und atmosphärischen Themen sowie Motiven. Denn durch die neu hinzugekommene Farbe im Film bedurfte es auch einen neuen Umgang mit dieser Methode, man mußte lernen Farbe zu sehen. Interessanterweise gibt es hier jedoch bereits ein musikalisches Thema, damit konnte Harlan bereits zuvor an den diversen schwarz-weiß-Filmproduktionen seine Erfahrungen sammeln.

Bei IMMENSEE findet man bereits eine weitaus verbesserte Verwendung von Farbe, was natürlich auch viel an der bis dahin weiter fortgeschrittenen Technik von *Agfa-Color* im Vergleich zu DER GOLDENEN STADT zusammenhängt.

Hier arbeitet er bereits weitaus mehr mit der Farbe als Indikator für Gefühle und Emotionen. Auch die Verwendung von Objekten als Symbol für Beziehungen zueinander oder als Ausdruck von Gefühlen, ist hier deutlich mehr ausgebaut als noch im ersten Film.

Bei OPFERGANG findet sich dann alles zusammen, es gibt eine eigene Erzählebene basierend auf den Farben, es gibt zusätzlich musikalische Leitmotive und dazu eine Erzählebene über Objekte. Harlan verwebt diese Ebenen alle zu einem großen einheitlichen harmonischen und in sich geschlossenen Ganzen.

In diesem Film greift Harlan auf alles zurück, was die Zuschauer mit ihren Sinnen wahrnehmen konnten.

Man kann durchaus sagen, eine Meisterleistung des nationalsozialistisch geprägten Melodrams.

7. Anhang

7.1. Filmbeschreibung

Im Folgenden wird für jeden der drei Filme eine kurze Zusammenfassung über Darsteller, Produktion, einer kurzen Inhaltsangabe sowie das dazugehörige *Ufa*-Filmplakat zu dem jeweiligen Film zur besseren Übersicht und Verständnis angeführt²²⁸.

²²⁸ Beyer, Friedemann, 2010 . – S.256+257,S.262+263, S.266+267 sowie aus den jeweiligen Filmen wie unter Filmverzeichnis angeführt



Abb.30: Ufa-Filmplakat zu Die goldene Stadt

Die goldene Stadt

Produktion: UFA – im Agfa-Color Filmverfahren

Regie: Veit Harlan (Regieassistent: Wolfgang Schleif)

Drehbuch: Alfred Braun, Veit Harlan, Werner Eplinius

Kamera: Bruno Mondi (Schnitt: Friedrich Karl von Puttkamer)

Musik: Hans-Otto Borgmann (Unter Verwendung von Melodien von F.Smetana)

Bauten: Erich Zander, Karl Machus

Produktionskosten: ca. 2,7 Mio. Reichsmark

Drehzeit: Juli 1941 - März 1942

Uraufführung: 03.09.1942 Venedig / 24.11.1942 Berlin

Dauer: 110 Minuten (1942) / 104 Minuten (1953)

Darsteller:

Kristina Söderbaum

Eugen Klöpfer

Rudolf Prack

Paul Klinger

Liselotte Schreiner

Annie Rosar

Kurt Meisel

Daggy Servaes

Inge Drexel

Ernst Legal

Anna Jobst

Melchior Jobst

Großknecht Thomas Wenzel

Ingenieur Leidwein

Hauswirtschafterin Maruschka

Tante Opferkuch

Cousin Toni Opferkuch

Frau Tandler

Julie

Pelikan

Inhalt:

Anna, die zusammen mit Ihrem Vater auf einem Gut im Moor lebt und dem Großknecht Thomas versprochen ist, hat Sehnsucht nach der Großstadt und vor allem nach Prag. Nachdem Ingenieur Leidwein, welcher aus Prag kommt, das Gut besucht und Anna davon vorschwärmt, verstärkt sich diese Sehnsucht noch. Heimlich reist Anna nach Prag um dort Ihre Tante Opferkuch, die Schwester der Mutter zu besuchen. Dort wird Anna überredet länger als nur den geplanten Tag zu bleiben und Cousin Toni, der in Anna eine reiche Erbin des Moorguts des Vaters sieht, versucht Anna zu verführen. Schlussendlich gelingt ihm dies auch und Anna wird schwanger. Aus Wut über Ihr Verschwinden wird Anna vom Vater enterbt und dieser verlobt sich aus Trotz mit Maruschka, die schon lange ein Auge auf den Bauern und das Gut geworfen hatte. Als Toni davon erfährt verstößt er Anna und tandelt wieder mit seiner Chefin an. Anna ist verzweifelt und reist nach Haus. Dort trifft sie jedoch ausgerechnet bei der Verlobungsfeier ein und wird vom Vater und von Maruschka ignoriert. Anna treibt es daraufhin ins Moor um, wie zuvor schon Ihre Mutter, dort den Tod zu suchen. Aus Reue über sein Handeln als Anna ertrunken aufgefunden wird, übergibt der Bauer das Gut an Thomas und dieser legt über die Jahre das Moor trocken und verwandelt es in ein golden leuchtendes und fruchtbares Kornfeld.



Abb.31: Ufa-Filmplakat zu Immensee

Immensee

Produktion: UFA – im Agfa-Color Filmverfahren

Regie: Veit Harlan (Regieassistent: Nils Gulden, Kurt Meisel)

Drehbuch: Alfred Braun, Veit Harlan

Kamera: Bruno Mondi (Schnitt: Friedrich Karl von Puttkamer)

Musik: Wolfgang Zeller

Bauten: Erich Zander, Karl Machus

Produktionskosten: ca. 2 Mio. Reichsmark

Drehzeit: Juni 1942 - April 1943

Uraufführung: 08.12.1943 Hamburg / 17.12.1943 Berlin

Dauer: 95 Minuten (1943) / 92 Minuten (1950)

Darsteller:

Kristina Söderbaum

Carl Raddatz

Paul Klinger

Germana Paolieri

Carola Toelle

Lina Lossen

Max Gülstorff

Käthe Dyckhoff

Otto Gebühr

Ernst Legal

Elisabeth Uhl

Reinhart Torsten

Erich Jürgens

Lauretta

Frau Uhl

Frau Torsten

Herr Torsten

Jesta

Vater Jürgens

Direktor der Spritfabrik Jürgens

Inhalt:

Nach der gleichnamigen Novelle von Theodor Storm.

Elisabeth und Reinhart kennen sich seit Kindheit an und haben innige Gefühle füreinander. Dennoch zieht es Reinhart fort vom Immensee, um in Hamburg am Konservatorium Musik zu studieren. Als Abschiedsgeschenk schenkt er Elisabeth einen Dompfaff, damit dieser sie seiner statt jeden Morgen begrüßt. Die Briefe zwischen den beiden werden weniger und Elisabeth verfällt der Traurigkeit, da kommt Reinhart zu einem kurzen Besuch zurück und alles scheint in Ordnung. Elisabeth schöpft wieder Hoffnung und will Reinhart in Hamburg besuchen, dort findet sie jedoch Jesta in seinem Bett vor und reist mit gebrochenen Herzen ab. Zuhause stirbt dann auch noch der Dompfaff von Reinhart. Erich, der Immenhof-Erbe und Freund von Reinhart und Elisabeth, erkennt seine Chance, hegt er doch insgeheim schon lange Gefühle für Elisabeth und heiratet diese. Sie ziehen gemeinsam auf den großen Hof, während Reinhart ein Stipendium in Rom zum Studium erhält und sich dort mit der Sängerin Lauretta anfreundet. Als er nach drei Jahren wieder an den Immensee zurück kommt versucht er Elisabeth zu überreden mit ihm durchzubrennen. Aber, als Erich sie freigibt, erkennt diese für wen ihr Herz gehört und wo ihr Platz ist.

Erzählt wird dies als Rückblick, Reinhart und Elisabeth treffen sich auf einem seiner Konzerte, er ist mittlerweile ein sehr erfolgreicher Komponist und Dirigent und führt eines seiner Stücke, welches er für Elisabeth einst komponiert hat, „*Die Seerosen*“, auf. Elisabeth, mittlerweile verwitwet, besucht das Konzert und beide können endlich über die Vergangenheit in Ruhe sprechen.



Abb.32: Opfergang Filmplakat vom Nachkriegsverleih

Opfergang

Produktion: UFA – im Agfa-Color Filmverfahren

Regie: Veit Harlan

Drehbuch: Alfred Braun, Veit Harlan

Kamera: Bruno Mondi (Schnitt: Friedrich Karl von Puttkamer)

Musik: Hans Otto Borgmann

Bauten: Erich Zander, Karl Machus

Produktionskosten: ca. 2,2 Mio. Reichsmark

Drehzeit: August 1942 - Januar 1943

Uraufführung: 08.12.1944 Hamburg

Dauer: 98 Minuten (1943) / 95 Minuten (1950)

Darsteller:

Kristina Söderbaum

Carl Raddatz

Irene von Meyendorff

Franz Schafheitlin

Ernst Stahl-Nachbaur

Annemarie Steinsieck

Otto Treßler

Charlotte Schultz

Edgar Pauly

Frieda Richard

Aels

Albrecht Froben

Octavia Froben

Mathias

Sanitätsrat Terboven

Frau Froben

Senator Froben

Krankenschwester

Diener von Aels

Frau Steinkamp

Inhalt:

Albrecht, Sohn einer wohlhabenden Hamburger Dynastie, kehrt von einer langen Weltreise retour. Er verlobt sich standesgemäß mit seiner Cousine Octavia und lernt auf einem Ruderausflug auf der Alster die tollkühne, freiheitsliebende und exotische Aels kennen. Er ist fasziniert von ihrer Art das Leben zu genießen und verbringt viel Freizeit mit ihr. Um seine Ehe nicht zu gefährden nimmt er eine Stelle in Düsseldorf an und zieht mit Octavia dorthin. Aels erkrankt daraufhin vor lauter Kummer und Albrecht lenkt sich im Karneval ab. Dort jedoch trifft er auf Damen im Reitkostüm, die ihn wieder an Aels erinnern und Octavia verlässt vor lauter Eifersucht das Fest. Sie kehren nach Hamburg zurück und Albrechts Rückkehr verleiht Aels neue Kraft und sie setzen die gemeinsamen Ausritte fort und kommen sich dabei wieder näher. Octavia verfolgt Aels durch die Stadt und findet heraus, dass diese eine kleine Tochter im Hafenviertel hat, die sie regelmäßig besucht. Aels Gesundheitszustand verschlechtert sich erneut und als eine Seuche ausbricht, ist sie nicht in der Lage ihre Tochter zu retten und sie bittet Albrecht darum, woraufhin sich dieser ebenfalls infiziert und ins Krankenhaus muss. Somit ist er nicht mehr in der Lage der im Sterben liegenden Aels den üblichen Gruß hoch zu Ross am Gartentor zukommen zu lassen. Aus Mitleid mit Aels übernimmt nun Octavia, als Albrecht verkleidet, diesen „Opfergang“ damit Aels in Frieden sterben kann. Als diese stirbt und Albrecht von Ihrer Tat erfährt, gehört er nun offensichtlich ganz seiner liebenden Ehefrau. Sie verabschiedet Aels mit einer roten Rose, welche Octavia dem Meer übergibt und reiten davon.

7.2. Filmprädikate im Dritten Reich

Eine Übersicht über die im Dritten Reich verwendeten und verliehenen Filmprädikate.²²⁹

Am					kü	vb	kuw		
30.01.1933									
Ab	bw			sw	kü	vb	kuw		
07.06.1933									
Ab	bw			sw	kü	vb	kuw		
16.02.1934									
Ab	skbw			sw	küw	vb	kuw		
05.11.1934									
Ab	skbw	sbw	kbw	sw	küw	vb	kuw	vw	
01.04.1939									
Ab		sbw	kbw	sw	küw	vb	kuw	vw	aw
01.09.1942									

kü	<i>künstlerisch</i>
vb	<i>volksbildend</i>
kuw	<i>kulturell wertvoll</i>
bw	<i>besonders wertvoll</i>
sw	<i>staatspolitisch wertvoll</i>
skbw	<i>staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll</i>
küw	<i>künstlerisch wertvoll</i>
sbw	<i>staatspolitisch besonders wertvoll</i>
kbw	<i>künstlerisch besonders wertvoll</i>
vw	<i>volkstümlich wertvoll</i>
aw	<i>aner kennenswert</i>

²²⁹ Orou, Marc, 2012 . S. 151

7.3. Abkürzungen

Cautio	Cautio - Treuhandgesellschaft m.b.H
DNVP	Deutsche Nationale Volkpartei
Gestapo	Geheime Staatspolizei
HJ	Hitlerjugend
KdF	Kraft durch Freude
KPD	Kommunistische Partei Deutschland
KZ	Konzentrationslager
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
RFK	Reichsfilmkammer
RKK	Reichskulturkammer
RM	Reichsmark
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
SA	Sturmabteilung der NSDAP
Spio	Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie
SS	Schutzstaffeln der NSDAP
Tobis	Tobis Tonbild Syndikat AG
Ufa	Universum Film AG
Ufi	Ufa-Film Konzern bestehend aus Ufa, Tobis, Terra, Bavaria-Film und Wien-Film

7.4. Personenverzeichnis

Albers, Hans	22.09.1891 – 24.07.1960	S.18
Billinger, Richard	20.07.1890 – 07.06.1965	S.43
Binding, Rudolf	13.08.1867 – 04.08.1938	S.72
Borgmann, Hans-Otto	20.10.1901 – 26.07.1977	S.44
Braun, Alfred	03.05.1888 – 03.01.1978	S.71
Eplinius, Werner	16.08.1907 – 12.09.1957	S.43
Fischer, Rudolf	27.01.1881 – 21.03.1957	S.21
Garbo, Greta	18.09.1905 – 15.04.1990	S.15
Goebbels, Joseph	29.10.1897 – 01.05.1945	S.1,3,5-10,12,14,15,17,24, 39,43-45,48,71-73
George, Heinrich	09.10.1893 – 25.09.1946	S.26
Hippler, Fritz	17.08.1909 – 22.05.2002	S.19
Hitler, Adolf	20.04.1889 – 30.04.1945	S.6-8,15,23
Hugenberg, Alfred	19.06.1865 – 12.03.1951	S.6
Klöpper, Eugen	10.03.1886 – 03.03.1950	S.26
Krause, Willi	1907 - unbekannt	S.10
Lang, Fritz	05.12.1890 – 02.08.1976	S.6
Leander, Zarah	15.03.1907 – 23.06.1981	S.16,18
Mann, Thomas	06.06.1875 – 12.08.1955	S.42
Mondi, Bruno	30.09.1903 – 18.07.1991	S.70
Raddatz, Carl	13.03.1912 – 19.05.2004	S.16,26,48,50
Rilke, Rainer Maria	04.12.1875 – 29.12.1926	S.42
Röck, Marika	03.11.1913 – 26.05.2004	S.16,23
Rühmann, Heinz	07.03.1902 – 03.10.1994	S.18
Schneider, Wilhelm	31.12.1900 – 02.08.1980	S.21
Smetana, Friedrich	02.03.1824 – 12.05.1884	S.44
Söderbaum, Kristina	05.09.1912 – 12.02.2001	S.16-18,24,30,36,48,50,71
Storm, Theodor	14.09.1817 – 04.07.1888	S.48
Tschechova, Olga	14.04.1897 – 09.03.1980	S.16
von Meyendorff, Irene	06.06.1916 – 28.09.2001	S.22
von Strauß, Emil	06.10.1877 – 11.12.1942	S.6
Wagner, Richard	22.05.1813 – 18.02.1883	S.42
Waschnek Erich	29.04.1887 – 22.09.1970	S.43
Wessel, Horst	09.10.1907 – 23.02.1930	S.39
Winkler, Max	07.09.1875 – 12.10.1961	S.14
Zeller, Wolfgang	12.09.1893 – 11.01.1967	S.48

8. Quellenverzeichnis

8.1. Quellenverzeichnis Print- und Onlinequellen

Albersmeier, Franz-Josef [Hrsg.] : Texte zur Theorie des Films / hrsg. von Franz-Josef Albersmeier . - 5., durchges. u. erw. Aufl. . - Stuttgart : Reclam , 2003 . - 528 S.

Albrecht, Gerd : Nationalsozialistische Filmpolitik : eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs ; mit 116 Tabellen / von Gerd Albrecht . - Stuttgart : Enke , 1969 . - XII, 562 S.

Albrecht, Gerd, [Hrsg.]: Der Film im 3. Reich : [eine Dokumentation] / [Hrsgb.:] Gerd Albrecht . - Karlsruhe : DOKU-Verl. , 1979 . - 283 S.

Ascheid, Antje : Hitler's heroines : stardom and womanhood in Nazi cinema / Antje Ascheid . - Philadelphia, Pa. : Temple Univ. Press , 2003 . - X, 274 S.

Beyer, Friedemann : UFA in Farbe : Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945 / Friedemann Beyer ; Gert Koshofer ; Michael Krüger . - München : Collection Rolf Heyne , 2010 . - 287 S.

Brandt, Hans-Jürgen: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans / Hans-Jürgen Brandt . - Tübingen : Niemeyer , 1987 . - V, 218 S.

Brockhaus, Gudrun : Schauer und Idylle : Faschismus als Erlebnisangebot / Gudrun Brockhaus . - 1. Aufl. . - München : Kunstmann , 1997 . - 333 S.

Courtade, Francis: Geschichte des Films im Dritten Reich / Francis Courtade ; Pierre Cadars . - Dt. Ausg. ... gekürzt . - München : Heyne , 1977 . - 335 S.

Dalle Vacche, Angela, 1954- [Hrsg.]: Color : the film reader / ed. by Angela Dalle Vacche and Brian Price . - 1. publ. . - New York, NY [u.a.] : Routledge , 2006 . - X, 214 S.

Dembski, Ulrike [Hrsg.] : Österreichisches Theatrumuseum <Wien> : Nô Theater : Kostüme und Masken / Österreichisches Theatrumuseum. Ulrike Dembski und Alexandra Steiner (Hg.). Mit Beitr. von Monica Bethe - 1. Aufl. . - Wien : Brandstätter , 2003 . - 175 S.

Die Tagebücher von Joseph Goebbels : im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands / hrsg. von Elke Fröhlich . - [Neuausg.] . - München : Saur .

- April - Juni 1943 / bearb. von Hartmut Mehringer , 1993 . - 591 S.
- April - Juni 1942 / bearb. von Elke Fröhlich , 1995 . - 676 S.
- April - Juni 1944 / bearb. v. Hartmut Mehringer , 1995 [erschienen 1994] . - 614 S.

- Januar - März 1942 / bearb. von Elke Fröhlich, 1994 . - 613 S.
- Oktober - Dezember 1943 / bearb. von Volker Dahm , 1994 . - 600 S.
- Juli - September 1942 / bearb. von Angela Stüber , 1995 . - 636 S.
- Januar - März 1943 / bearb. von Elke Fröhlich , 1993 . - 702 S.
- Oktober - Dezember 1942 / bearb. von Hartmut Mehringer , 1996 . - 556 S.
- Januar - März 1944 / bearb. v. Dieter Marc Schneider , 1994 . - 616 S.
- Juli - September 1943 / bearb. von Manfred Kittel , 1993 . - 655 S.

Drewniak, Bogusław : Der deutsche Film 1938 - 1945 : ein Gesamtüberblick / Bogusław Drewniak . - Düsseldorf : Droste , 1987 . - 990 S.

Faulstich, Werner : Grundkurs Filmanalyse / Werner Faulstich . - München : Fink , 2002 . - 222 S.

Friedländer, Saul : Kitsch und Tod : der Widerschein des Nazismus / Saul Friedländer. Übers. von Michael Grendacher - Erw. Ausg. . - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verl. , 2007 . - 143 S.

Geschichte und Gesellschaft : Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft . - Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht , 1.1975 - , 1975 . - ISSN: 0340-613X. H. 1 m. d. Sacht.: Sozialgeschichte der DDR. - H. 2 m. d. Sacht.: Die NSDAP als faschistische "Volkspartei". - H. 3 m. d. Sacht.: Rassenpolitik und Geschlechterpolitik im Nationalsozialismus. - H. 4.m. d. Sacht.: Vergleichende Unternehmensgeschichte. - IV H. 4 hinten lose! , 199

Grafe, Frieda : Filmfarben / Frieda Grafe . mit Die Geister, die man nicht loswird / Joseph L. Mankiewicz . - Berlin : Brinkmann & Bose , 2002 . - 146 S.

Grob, Norbert: „Veit Harlan“. In: Bock, Hans-Michael [Hrsg.] : Cinegraph : Lexikon zum deutschsprachigen Film / hrsg. von Hans-Michael Bock . – München 1989, Lg.15

Hake, Sabine : Popular cinema of the Third Reich / Sabine Hake . - 1. ed. . - Austin, Tex. : University of Texas Press , 2001 . - XIV, 272 S.

Hake, Sabine : Film in Deutschland : Geschichte und Geschichten seit 1895 / Sabine Hake. Aus dem Engl. von Roger Thiel . - Dt. Erstausg. . - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl. , 2004 . - 399 S.

Harlan, Thomas : Veit / Thomas Harlan. [Mitarb.: Jean-Pierre Stephan und Siglinde Geisel] . - 1. Aufl. . - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt , 2011 . - 155 S.

Harlan, Veit : Im Schatten meiner Filme : Selbstbiographie / Veit Harlan . - Gütersloh : Mohn , 1966 . - 290 S.

Hippler, Fritz : Betrachtungen zum Filmschaffen / von Fritz Hippler . - 6. Aufl. . - Berlin : Hesse , 1943 . - IX, 203 S.

Joos, Rudolf [Red.] : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik /
Fachbereich Film, Bild, Ton : Die Ästhetik des Bösen im Film : [Materialien und Filme
zum Thema] / Hrsg.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V.,
Fachbereich Film, Bild, Ton ... [Red.: Rudolf Joos] . - Frankfurt am Main
[u.a.] : Gemeinschaftswerk der Evang. Publizistik, Abt. Verl. [u.a.] , 1987 . - 115 S.

Kanzog, Klaus: "Staatspolitisch besonders wertvoll" : ein Handbuch zu 30 deutschen
Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945 / Klaus Kanzog . - München : Diskurs-Film-
Verl. , 1994 . - 395 S.

Koebner, Thomas [Hrsg.] : Reclams Sachlexikon des Films / hrsg. von Thomas
Koebner . - Stuttgart : Reclam , 2002 . - 719 S.

Köppen, Manuel, 1952- [Hrsg.]: Kunst der Propaganda : der Film im Dritten Reich /
hrsg. von Manuel Köppen ; Erhard Schütz . - Bern [u.a.] : Lang , 2007 . - 298 S.

Lange, Gabriele: Das Kino als moralische Anstalt : soziale Leitbilder und die
Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches / Gabriele
Lange . - Frankfurt am Main ; Wien [u.a.] : Lang , 1994 . - 251 S.

Lowry, Stephen : Pathos und Politik : Ideologie in Spielfilmen des
Nationalsozialismus / Stephen Lowry . - Tübingen : Niemeyer , 1991 . - IX, 279 S.

Mache, Christa: Darstellung und Selbstdarstellung einer Ideologie : [Darstellung der
nationalsozialistischen Ideologie anlässlich der Einweihung des "Hauses der
Deutschen Kunst" am 18. Juli 1937] / vorgelegt von Christa Mache , [1993] . - 65 Bl.

Marschall, Susanne : Farbe im Kino / Susanne Marschall . -
Marburg : Schüren , 2005 . - 438 S.

Mehnert, Hilmar : Die Farbe in Film und Fernsehen / Hilmar Mehnert . - 1. Aufl. 1. -
4. Tsd. . - Leipzig : Fotokinoverl. , 1974 . - 544 S.

Moeller, Felix : Der Filmminister : Goebbels und der Film im Dritten Reich / Felix
Moeller. Mit einem Vorw. von Volker Schlöndorff . - Berlin : Henschel , 1998 . - 477
S.

Moeller, Felix: The film minister : Goebbels and the cinema in the "Third Reich" /
Felix Moeller . - Stuttgart [u.a.] : Edition Axel Menges , 2000 . - 215 S.

Monaco, James : Film verstehen : Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie
des Films und der neuen Medien ; mit einem Lexikon der Fachbegriffe / James
Monaco. Mit Grafiken von David Lindroth. Dt. Fassung hrsg. von Hans-Michael
Bock . - Sonderausg. . - Hamburg : Europa-Verl. , 2000 . - 885 S.

Noack, Frank : Veit Harlan : "Des Teufels Regisseur" / Frank Noack . -
München : Belville , 2000 . - 483 S.

Palmer, Martin [Hrsg.] : Kuan Yin : myths and revelations of the Chinese Goddess of Compassion / Martin Palmer and Jay Ramsay with Man-Ho Kwok . - London [u.a.] : Thorsons , 1995 . - XIV, 226 S.

Taylor, Richard: Film propaganda : Soviet Russia and Nazi Germany / Richard Taylor . - London : Croom Helm ; New York, NY : Barnes & Noble Books , 1979 . - 265 S.

Traudisch, Dora : Mutterschaft mit Zuckerguß? : frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm / Dora Traudisch . - Pfaffenweiler : Centaurus-Verl.-Ges. , 1993 . - 206 S.

Oertel, Rudolf: Macht und Magie des Films : Weltgeschichte einer Massensuggestion / Rudolf Oertel . - Wien [u.a.] : Europa-Verl. , 1959 . - 592 S.

Orou, Marc: Filmpolitik und Propagandafilme im Nationalsozialismus : die Selbstdarstellung der NSDAP und die Konstruktion des zentralen Feindbildes in den nationalsozialistischen Spielfilmen / Verf. Marc Orou . - Wien , 2012 . - 183 S.

Osten, Ulrich von der : NS-Filme im Kontext sehen! : "Staatspolitisch besonders wertvolle" Filme der Jahre 1934 - 1938 / Ulrich von der Osten . - München : Diskurs-Film-Verl., Schaudig und Ledig , 1998 . - 319 S.

Weber, Nicola Valeska : Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen / Nicola Valeska Weber. – in: Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte LIT Band 28. – Hrsg. Knut HICKETHIER . - Berlin : LIT Verlag, 2011. – 130 S.

Online:

Hawthorne, Derek: „Opfergang – Masterpiece of National Socialist Cinema.“ In Counter Current Publishing, Posted December 28, 2011, <http://www.counter-currents.com/2011/12/opfergang-masterpiece-of-national-socialist-cinema/> (abgerufen am: 25.12.2014)

NS-Film. Tradition und Moderne. Vorlesung Uni Kiel. 2006. Online im Internet: PDF Format: http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/ns-film/VL%205_web.pdf (abgerufen am: 20.07.2011)

Nietzsche, Friedrich : „Dionysos – Dithyramben.“, unter <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Dionysos-Dithyramben/Die+Sonne+sinkt> (abgerufen am: 19.07.2011)

8.2. Bildnachweis

Abbildung 1: Beyer, Friedemann : UFA in Farbe : Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945 / Friedemann Beyer ; Gert Koshofer ; Michael Krüger . - München : Collection Rolf Heyne , 2010 . – S.43

Abbildung 2: Beyer, Friedemann. 2010. – S.88
Abbildung 3: Beyer, Friedemann. 2010. – S.149
Abbildung 4: Beyer, Friedemann. 2010. – S.146
Abbildung 5: Beyer, Friedemann. 2010. – S.85
Abbildung 6: Beyer, Friedemann. 2010. – S.145
Abbildung 7: Beyer, Friedemann. 2010. – S.99
Abbildung 8: Beyer, Friedemann. 2010. – S.100
Abbildung 9: Beyer, Friedemann. 2010. – S.90
Abbildung 10: Beyer, Friedemann. 2010. – S.97
Abbildung 11: Beyer, Friedemann. 2010. – S.146
Abbildung 12: Beyer, Friedemann. 2010. – S.148
Abbildung 13: Beyer, Friedemann. 2010. – S.150
Abbildung 14: Beyer, Friedemann. 2010. – S.150
Abbildung 15: Beyer, Friedemann. 2010. – S.171
Abbildung 16: Beyer, Friedemann. 2010. – S.178
Abbildung 17: Beyer, Friedemann. 2010. – S.171
Abbildung 18: Beyer, Friedemann. 2010. – S.172
Abbildung 19: Beyer, Friedemann. 2010. – S.174
Abbildung 20: Beyer, Friedemann. 2010. – S.169
Abbildung 21: Beyer, Friedemann. 2010. – S.171
Abbildung 22: Beyer, Friedemann. 2010. – S.171
Abbildung 23: Beyer, Friedemann. 2010. – S.171
Abbildung 24: Beyer, Friedemann. 2010. – S.175
Abbildung 25: Beyer, Friedemann. 2010. – S.179
Abbildung 26: Hawthorne, Derek: „Opfergang – Masterpiece of National Socialist Cinema.“ In Counter Current Publishing, Posted December 28, 2011, <http://www.counter-currents.com/2011/12/opfergang-masterpiece-of-national-socialist-cinema/> (abgerufen am 25.12.2014)
Abbildung 27: Beyer, Friedemann. 2010. – S.172
Abbildung 28: Beyer, Friedemann. 2010. – S.177
Abbildung 29: Beyer, Friedemann. 2010. – S.179
Abbildung 30: Beyer, Friedemann. 2010. – S.257
Abbildung 31: Beyer, Friedemann. 2010. – S.263
Abbildung 32: Beyer, Friedemann. 2010. – S.267

Ich habe mich darum bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8.3. Filmverzeichnis

Harlan, Veit (Regie). 1944. Opfergang. Melodram nach der Novelle von Rudolf G. Binding. DVD. 89 min.

Harlan, Veit (Regie). 1942. Die goldene Stadt. Drama. DVD EMS GmbH. 2002. 107 min.

Harlan, Veit (Regie). 1943. Immensee. Literaturverfilmung nach Theodor Storm. DVD Warner Home Video. 2006. 95 min.

Moeller, Felix (Regie). 2010. Harlan – Im Schatten von Jud Süß. Portrait. DVD Salzgeber & Co. Medien. 100 min.

Harlan, Veit (Regie). 1940. Jud Süß. DVD. 98 min.

Harlan, Veit (Regie). 1945. Kolberg. Nach dem Schauspiel Kolberg von Paul Heyeses. DVD. 111 min.

9. Zusammenfassung

Diese Arbeit soll eine Übersicht über das nationalsozialistische Melodram des Regisseurs Veit Harlan geben.

Damit man diese in einem richtigen Blickwinkel analysieren und somit auch verstehen kann, sind die Umstände im Filmwesen während ihrer Entstehung zu betrachten. So gab es mehrere Maßnahmen durch die Regierung im dritten Reich um die Filmwirtschaft unter ihre Kontrolle zu bekommen und den Film in Sinne der Propaganda einsetzen zu können. Dies erschwerte das Filmschaffen in Deutschland und führte dazu, daß ausschließlich Filme, welche im Sinne des Nationalsozialismus waren, gedreht und aufgeführt wurden. Das Kino wurde zum Massenmedium, als Zufluchtsort vor der Realität, welches durch das Publikum gerne und oft genutzt wurde. Zeitgleich wurde es durch jahrelange Forschung möglich, einen Film in Farbe zu produzieren und die Marke Agfa-Color wurde gegründet. Dies alles zusammen bildet die Grundlage für den Stil und die Arbeitsweise von Veit Harlan.

Sein Schwerpunkt lag im Genrebereich des Melodrams, welches gerade in diesen schweren Zeiten vom Publikum sehr stark verlangt wurde. Durch die Dramatik, die Gefühle und das Leiden auf der Kinoleinwand konnte man sich entspannen und das Melodram erfüllte ein Grundbedürfnis dieser Zeit nach Ablenkung und Zerstreuung.

Seine besondere Ästhetik unter Verwendung von einer eigenen Symbolik und Farbsprache, machten Harlans Melodramen zu etwas Besonderes und seine Filme gehörten mit zu den beliebtesten dieser Zeit. Es war ein Film der Überladungen und der Symbolik, starke Frauenfiguren die aufgrund der Umstände an ihrem Verlangen und Begehren scheiterten und oft dafür mit dem eigenen Tod bezahlen mußten.

Oft in Kontext zu nationalsozialistischen Themen, finden sich in seinen Werken die Themen des Verzichts auf die eigenen Wünsche und Bedürfnisse, um sich für etwas Höheres einzusetzen. Von Harlan gekonnt in Szene gesetzt durch eine üppige und ausschweifende Mise-en-scène, Farben, die eine eigene Erzählebene und Handlung aufweisen und vorwegnehmen, das Spiel mit Räumlichkeiten, Kontrasten und Gegensätzen, mit Symbolik aufgeladenen Objekten, die wiederum teilweise eine eigene Geschichte erzählen. Filme der Widersprüche in vielerlei Hinsicht, Figuren, Kontrasten, Wünschen und Bedürfnissen und schlußendlich auch der Politik.

9. Abstract

This essay should give an overview about the early coloured melodrama movies from director Veit Harlan produced during the Third Reich.

To be able to analyze those movies in a proper perspective and understand their meaning and intention, the specific circumstances existing in the film industry during this time period for producing a movie must be considered. There were several measures by the government of the Third Reich to get the film industry under their control and to be able to make it a tool for their propaganda. This made it quite difficult for directors and producers in Germany and meant that only films which were in terms of the ideology of the National Socialism, were able to be produced and performed. The cinema was then a mass medium, a place to escape from the often quite cruel reality, which was thankfully used by the audience often and regularly. At the same time the new developed Agfa-Color has been founded after years of research and it was now possible to produce a movie in colours. All this topics and themes combined together are the foundation for the style and art of direction of Veit Harlan. His focus was in the genre of melodrama, which was very much required, especially in these difficult times, by the audience. Through the way a drama is set up, the emotions and suffering could be enjoyed by the audience, they could relax and forget the world. Melodrama filled a basic need that within this time for distraction and diversion.

His very own aesthetic was the use of symbolism and color language, which made his movies quite popular and much demanded. It was a movie of the excessive symbolism, strong female characters who failed due to the circumstances of their desire and often had to pay for it with their own death.

Often in context to certain Nazi ideologies, the themes of renunciation can be found, to let the desires go and be useful for something higher. Skillfully by Harlan staged by a lush and extravagant mise- en- scène, colors have their own narrative level and storyplot, the use of contrasts, spaces and opposites, charged with symbolic objects, in turn tell a certain story. Movies of contradictions in many ways, figures, contrasts, wishes and desires and for sure also the policy.

10. Danksagung

Ein großes Dankeschön geht an dieser Stelle an meine Eltern, die immer an mich und meine Ziele geglaubt haben, hinter mir Standen und mir Halt gegebenen haben. Ein Danke ist an dieser Stelle eigentlich zu wenig, aber ihr wißt wie ich das meine.

Auch ein großes Dankeschön geht an meine Großeltern, mit denen ich mich immer wieder über diese Filme, diese Zeit unterhalten habe. Das Interesse an diesen Filmen kam auch aus diesen Gesprächen, eure Schilderungen, eure Erfahrungen und Erlebnisse, eure Art und Weise wie ihr diese Filme wahrgenommen habt, haben in mir die Neugier geweckt, dieser bis heute bestehenden Faszination einmal nachzugehen.

An alle Freunde und ganz besondere Menschen, die mich gerade während der letzten Zeit begleitet haben, mich unterstützt haben, mich ermutigt und gefördert haben, DANKE! Euer Zuspruch und Motivation haben mir sehr viel Kraft und Zuversicht gegeben und dies alles erst ermöglicht.

An dieser Stelle möchte ich mich auch noch bei Frau Prof. Dr. Büttner bedanken, für die Hilfe und Unterstützung der letzten Jahre und die Begeisterung, die sie in mir für den Film an sich geweckt hat.

Und ein Danke auch an Dr. Vrääth Öhner für die tolle Betreuung und Unterstützung in der letzten Zeit!

11. Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name	Katrin Rhein
Geburtsdaten	30.09.1978, Basel, Schweiz
Staatsbürgerschaft	Deutsch

Ausbildung

Seit 1999	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
1995-1998	Wirtschaftsgymnasium Rudolf-Eberle- Schule Bad Säckingen (Abschluß: Abitur)
1989-1995	Realschule Grenzach-Wyhlen (Abschluß: Mittlere Reife)
1985-1989	Hebelschule Wyhlen

Beruflicher Werdegang

Seit 2012	Customer Care bei Oeticket
2010-2012	CallcenterAgent bei Ticketonline Austria
2006-2008	Kassiererin bei IKEA Vösendorf
1997-2006/2008-2010	Diverse Aushilfen und Nebenjobs

Hospitanz

1997	3-monatige Dramaturgiehospitanz Theater Basel, Schweiz („Turandot“ von G. Puccini)
-------------	--