MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Marika Rökk im Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1939/1941).
Musikalische Individualität vor dem Hintergrund der NS-Filmpolitik"

verfasst von / submitted by

Marlene Stephanie Peterlechner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Danksagung

Am Beginn dieser Arbeit möchte ich all jenen einen herzlichen Dank aussprechen, die mir beim Erstellen dieser geholfen und beigestanden haben.

Großer Dank gilt dabei meinen Eltern, dass sie mir das Studium ermöglichen und mich immer positiv darin unterstützen. Herzlichen Dank auch meinen Geschwistern und meinen Freunden, die mir immer wieder den nötigen Schwung und Elan geben und mich mit guten Ratschlägen versorgen. Besonders zu Dank bin ich dabei Therese Shire für die Hilfe bei den Korrekturen verpflichtet und Univ. Prof. Dr. Stefan Schmidl für seine Hilfe und sein Vertrauen. Ein spezieller Dank gilt auch meiner Betreuerin ao. Univ.-Prof. Dr.in Margareta Saary für Ihre Begleitung und Unterstützung in dieser Arbeit. Weiters möchte ich mich besonders bei der Franz Grothe-Stiftung für die Zurverfügungstellung der Filmmusikpartituren bedanken und dabei einen großen Dank dem Archivar Alexander Schatte für seine Hilfsbereitschaft aussprechen. Namentlich gedankt sei auch Dr. Michael Braun für die Zurverfügungstellung seines Artikels über den Komponisten Franz Grothe.

Und zum Schluss möchte ich mich ganz persönlich bei meinem Freund bedanken, für seine selbstverständliche Hilfe und seinen immerwährenden aufopfernden Beistand.

Meinen verstorbenen Großeltern gewidmet, den Kindern dieser Zeit.

Inhalt

1. Einleitung ... 7

2. Die filmpolitischen Voraussetzungen zu Beginn des Dritten Reichs und der Bedarf an Unterhaltungsfilmen im Nationalsozialismus ... 10

2.1. Der geschichtliche Hergang ... 10

2.2. Ein Propagandaminister als Filmschaffender ... 16

2.3. Der Unterhaltungsfilm als Propaganda und Volksdroge ... 21

3. Vom Wunderkind zum Revuefilmstar: Marika Rökks diplomatischer Werdegang ... 27

3.1. Das Tanztalent ... 27

3.2. Das amerikanische Showgirl ... 32

3.3. In Zirkusmanier zum Revuefilmstarlet ... 36

4. Der Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) ... 49

4.1. Ein unberechenbares Filmprojekt der Superlative: Zur Entstehungsgeschichte und Rezeption ... 49

4.2. Filmhandlung ... 61

5. Analyse und die Musik zum Film ... 67

5.1. Zur Filmmusik in *Frauen sind doch bessere Diplomaten* ... 71

5.2. Der Foxtrot „Wenn ein junger Mann kommt“ und die Diplomatie von Demoiselle Pally ... 74

5.3. „Einen Walzer für dich und für mich“ und zum „Homburg Komplex“ ... 80

5.4. Der Walzer „Musik die nie verklingt“ als Mittler, die Sphäre zu wechseln ... 85

5.5. „Spanischer Komplex“ und „Ach ich liebe, alle Frauen“ ... 99

6. Fazit und über die Diplomatie von Marika Rökk ... 104

I. Quellenverzeichnis: ... 109

II. Anhang: ... 116

Sequenzprotokoll Frauen sind doch bessere Diplomaten 1939/1941 ... **119**

Abstract: ... **139**

1. Einleitung

Im nationalsozialistischen Deutschland der 1930er Jahre wurde die Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin Marika Rökk von der Filmfirma *Universum Film AG* unter Vertrag genommen und wuchs zu einem der bedeutendsten Revuefilmstarletts im deutschsprachigen Raum heran. In den gemeinsamen Filmen mit ihrem Mann, dem Regisseur Georg Jacoby, war sie maßgeblich daran beteiligt, das Genre des ‚Revuefilms' in Europa als eigenständiges Unterhaltungsgenre zu etablieren, zu formen und es zu ihrer eigenen Kunst werden zu lassen. Es handelt sich dabei um jene Art des Films, die einer aufwendigen Kulisse mit Showtreppe und Bühne bedarf, um großen Tanzchoreografien Platz zu schaffen und mit prächtigen Kostümen der Tänzerinnen und Tänzer Traumwelten auferstehen zu lassen. Dazu kommt eine meist komische Handlung, die von einer mitreißenden Musik und eindrücklichen, leicht rezipierbaren Melodien unterstützt wird. Die inhaltliche Hauptaufgabe der Musik des Revuefilms erfüllt dabei den Zweck - ähnlich wie in der Oper und der, dem Genre noch näheren Operette -, die Emotion des Charakters der Protagonistinnen und Protagonisten in kurzen Intermezzi klanglich zu vermitteln und die Handlung voranzutreiben. Die Betrachtung eines solchen Revuefilms aus heutiger Sicht eröffnet einen weiteren Aspekt der Musik, der gleichzeitig unabdingbar mit den Schauspielerinnen und Schauspielern, der Ausstattung, der Kameraführung, den Choreographien, oder dem Drehbuch verbunden ist: Durch ihre Aufgabe, übergeordnete Kontexte zu konstruieren und Emotion zu vermitteln, wird die Filmmusik der Unterhaltungsfilme aus der Zeit des Nationalsozialismus weiters zur Trägerin des Zeitgeistes und, damit verbunden, der Moralvorstellungen des Dritten Reiches, oder der ‚Tendenz', wie es Joseph Goebbels formulierte, der als Leiter des Reichspropagandaministeriums, auch als hauptsächlicher Finanzier[1] dieser Filme agierte. Erst in jüngster Zeit erhält die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Filmmusik von Unterhaltungsfilmen, wachsende Aufmerksamkeit. Die Erforschung der Revuefilmmusik des Nationalsozialismus wird dabei aber noch kaum betrieben und es soll dieser Aufgabe in vorliegender Arbeit umso dringlicher nachgegangen werden und eine umfangreiche Betrachtung dessen über den Revuefilmstar Marika Rökk und den Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (Georg Jacoby, 1941) getätigt werden. Nach einer

[1] Felix Moeller: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin: Henschel 1998, S. 92.

historischen Einführung über die Voraussetzungen des Filmwesens im Nationalsozialismus im Zusammenhang mit der Propaganda des Dritten Reiches und seiner Etablierung, bis hin zu einer Entwicklung der Durchhaltekultur, soll der Werdegang Marika Rökks zum gefragtesten Revuefilmstar im Nationalsozialismus kontextualisiert werden. Dabei wird besonders auf ihre eigens kreierte Rolle der Revuefilmschauspielerin eingegangen und diese in Verhältnis zur damaligen Rolle der Frau in der Gesellschaft gesetzt. Der zuvor genannte Film liefert die Ausgangsgrundlagen zu den Anschauungen und ist in mehrerlei Hinsicht prädikativ. Marika Rökk spielt darin neben Willy Fritsch die Hauptrolle und stellt als Demoiselle Pally die Rollendichotomie von Mann und Frau infrage, wie es schon aus dem Wortlaut des Filmtitels ersichtlich wird. Diese Haupthandlung wird in der vorliegenden Arbeit wiederum auf die Zeit der Entstehung des Filmes 1939-1941 rückbezogen, und dabei auf die besondere Ambivalenz der Möglichkeiten der Frau in der Gesellschaft des Nationalsozialismus hingewiesen. Da der Film weiters als erster deutscher Farbfilm produziert wurde, reiht er sich mit der Errungenschaft der ‚*Agfacolor*- Technik' unter die zu hinterfragenden Pilotprojekte und Erfindungen des Nationalsozialismus; zudem lassen sich durch die Art seiner Herstellung auch auf gewisse ‚ideale Bedingungen für eine internationale Vermarktbarkeit und, in Bezug auf das Drehbuch auf Aussage und Moral des Filmes schließen, die ebenso gesamt in dieser Arbeit thematisiert werden. Dabei ist es verwunderlich, dass der Film in der Geschichte der Filmtechnik sehr gut aufgearbeitet ist, jedoch nicht in Bezug auf seinen thematischen Inhalt, den zuvor erwähnten Kontexten und der Vorbildwirkung, was diese Arbeit zu rekapitulieren versucht.

In seiner Form als Revuefilm bietet *Frauen sind doch bessere Diplomaten* auch ein großes Angebot an komponierter Filmmusik von Franz Grothe mit Liedtexten von Willy Dehmel, die schon dazumal in Form von Musikdrucken und Tonaufnahmen zu Musikhits avancierten, aber bisher noch wenig wissenschaftliche Betrachtung erfuhren. Die Musik im Film spielt eine gewichtige und bis heute unterschätzte Rolle, wodurch sich ein weiterer Grund auftut, diese nun musikwissenschaftlich zu beleuchten
Mithilfe musikalischer und philologischer Analysen ausgewählter Musiknummern des Filmes in denen Marika Rökk singt und oder tanzt, sowie der Analyse des Filmes durch Erstellen eines Sequenzprotokolls, wird der Film auf musikwissenschaftlicher und wissenschaftlich theoretischer Ebene aufbereitet, um neu auf das gesellschaftspolitische,

kulturpolitische und zeitgeschichtliche Wesen des Filmes schließen zu können. Weiters soll dies den Anstoß dazu liefern, den Film im Kontext der Unterhaltungsfilme im Nationalsozialismus, sowie im Zusammenhang mit der Schauspielerin Marika Rökk als Revuefilmstar und der dargestellten Rolle der ‚diplomatischen' Frau, mit neuem Wissen hervorzukehren und die Stellung Marika Rökks an sich unter diesen Aspekten betrachten zu können. Nach der einleitenden Darstellung kultur- und filmpolitischer Voraussetzungen wird die Frage verfolgt, welchen besonderen Nutzen der deutsche Unterhaltungsfilm während jener Zeit hatte und worin der Bedarf dessen lag. Ebenso wird eingehend der Werdegang der Schauspielerin, Tänzerin und Sängerin Marika Rökk behandelt, die sich mithilfe ihres Talentes, aber auch durch das Zutun ihres Mannes und Regisseurs George Jacoby, einen Filmcharakter im Repertoire des deutschen Unterhaltungsfilmes des Nationalsozialismus, und darüber hinaus, erfunden und angeeignet hat, durch die sie ihr Leben lang erfolgreich war. Darauffolgend wird der Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* näher betrachtet und auf seine Entstehung, eine mögliche Intention und die Handlung näher eingegangen, wofür ein Sequenzprotokoll angefertigt wurde. Dieses zeichnet den gesamten Filmablauf szenisch, musikalisch, sprechtechnisch und tanzchoreografisch nach und dient zur Basis der Filmmusikanalyse dieser Arbeit. Nach einem einführenden Überblick über die Kompositionen des Filmes von Franz Grothe mit den Liedtexten von Willy Dehmel werden die musikalischen Voraussetzungen sowie der äußere Höreindruck der Musik des Filmes herausgearbeitet. Danach wird jede einzelne Komposition der vier wichtigsten Musikstücke näher betrachtet woraus weitere Überlegungen und Handlungskontexte folgern, und der intendierte oder propagierte Nutzen der Lieder handlungsspezifisch oder auch im übergeordneten Sinn erschlossen. Fußend auf jenen Betrachtungen wird der gesellschaftspolitische, kulturpolitische und zeitgeschichtliche Aspekt zugänglich gemacht. Dieser ermöglicht eine weitere Anschauung über die Rolle der Frau im Film und in der Filmmusik, die anschließend in Vergleich zur Rolle Marika Rökks als Revuefilmstar gesetzt wird. Neben der genauen Untersuchung des Zusammenhangs von dargestellter Frauenrolle in Musik, Tanz, Kostüm, Bild und Filmhandlung mit der gegensätzlichen Rolle der Frau im Nationalsozialismus geht das abschließende Kapitel der Masterarbeit auf eine mögliche ‚Diplomatie' im Entwerfen und Ausüben der Figur des Revuefilmstars von Marika Rökk ein und soll so den Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* sowie seine Filmmusik in einem neuen Kontext vollständig aufgearbeitet hinterlassen.

2. Die filmpolitischen Voraussetzungen zu Beginn des Dritten Reichs und der Bedarf an Unterhaltungsfilmen im Nationalsozialismus

2.1. Der geschichtliche Hergang

In seiner ersten Rede als Präsident der Reichskulturkammer am 28. März 1933 zwei Monate nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler Deutschlands - kündigte der Propagandaminister Joseph Goebbels im Berliner Hotel Kaiserhof an, den deutschen Film aus seiner Filmkrise herausführen zu wollen.[2] Tatsächlich befanden sich die deutschen Filmfirmen damals aufgrund der Weltwirtschaftskrise und gefallener Besucherzahlen in einer misslichen Lage und defizitären Spirale, sodass von vormals zehn großen deutschen Filmfirmen im Jahre 1933 drei Firmen übrig geblieben waren: *Universum Film AG*, im gekürzten und gängigen Namen *Ufa*, *Tobis* und *Terra*.[3] Die größten Probleme hatten die Firmen gerade damit, Filme finanziell vorfinanzieren zu können, sodass noch vor 1933 in der Politik die Verstaatlichung der Filmwirtschaft als Lösung des Problems vorgeschlagen und diskutiert wurde. Dergleichen Ideen einer zukünftig konzentrierten und überwachten Leitung der Filmwirtschaft von Seiten des Staats aus, sowie die Förderungen der Filme durch staatliche Subventionen[4], wurden dann 1933 bereitwillig vom Propagandaministerium übernommen, und so war es nur noch ein kleiner Schritt, bis sich die zuvor noch freien Filmfirmen unter dem Befehl der nationalsozialistischen Regierung befanden, in der Gründung der *Filmkredit GmbH*", die leistbare Kredite für die Herstellung von, nach Richtlinien eingeteilten, Filmen vergab, wurde der Grundstein für das kommende nationalsozialistische und verstaatlichte Filmschaffen gelegt. Dem Propagandaminister Goebbels war es dabei schon in seiner ersten Rede als Bekleider dieser Position im Berliner Hotel am Kaiserhof 1933 wichtig, den anwesenden Leiterinnen und Leitern, sowie Spezialistinnen und Spezialisten des Filmwesens den Nutzen seiner Person darin zu vermitteln, indem er bewusst machte, dass gerade die Filmkunst eine starke und unverkennbare Tendenz inne habe, welcher er sich verpflichtet

[2] Joseph Goebbels: „Dr. Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.03.1933", zit. n. Gerd Albrecht (Hrsg.): *Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Karlsruhe: Fricker & Co/Doku-Verlag 1979, S. 27.
[3] Wolfgang Becker: *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*, Berlin: Spiess 1973 (Zur politischen Ökonomie des NS. Films 1), S. 31, zit. n. Felix Moeller: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin: Henschel 1998, S. 82.
[4] Felix Moeller: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin: Henschel 1998, S. 82.

fühle, diese ideologisch anzuführen.[5] Dem Filmschaffen sollte dabei aber große Freiheit gewährt werden, solange die Filme die richtige Tendenz vertreten würden, denn so würde der „deutsche Film (wieder) eine Weltmacht werden".[6] Goebbels machte dabei von vornherein klar, dass der Staat, vertreten durch ihn, freilich in die Produktion der kommenden Filme eingreifen würde, auf der anderen Seite aber auch ein weiteres Fortbestehen des Filmwesens finanziell gewährleisten würde.[7] Jenen Personen, denen diese Entwicklungen der Verstaatlichung des Sektors, bis dahin aus gegebenen Anlässen, zuwider war und die dagegen agierten, wurde mit Goebbels weiterer Bemerkung, dass nun jeder Filmschaffende die Konsequenz aus der Lage zu ziehen hätte, und sich zu dem „neuen schöpferischen Wollen" [8] bekennen müsse, nicht nur klar gemacht, wie aussichts- und wirkungslos ihre zukünftigen Einwände werden würden, sondern auch mit welcher Härte die Regierung gegen Staatsunkonforme im Filmwesen vorgehen werden würde und die Erpressung der Filmkunst zugunsten der Ideologie vonstattengehen würde. So musste man etwa ab dem Erlass vom 14. Juli 1933[9] , bei der neu errichteten *Filmkammer* um Mitgliedschaft ansuchen, um einen Film aufführen, vertreiben, ihn herstellen oder, um in ihm mitwirken zu dürfen. Es handelte sich hierbei um ein weiteres Kontroll- und ‚Säuberungswerkzeug' der Regierung, um das Filmwesen völlig reglementieren zu können und etwa jüdische Schauspielerinnen und Schauspieler oder unerwünschte Kunstausübende, die nicht den nationalsozialistisch politischen Grundsätzen und der Gesinnung entsprachen, durch einen negativen Zulassungsbescheid ausschließen zu können. Damit sollte all jenen das „Handwerk"[10] gelegt werden, wie es Curt Belling 1936 in seinem, die jüdischen Glaubensangehörigen verleumdenden, Buch *Der Film in Staat und Partei* verlautbarte, die nicht den „moralischen, künstlerischen, oder sozialen Qualitäten entsprachen, Mitträger deutschen Kulturschaffens zu sein"[11] Für die Zukunft wünschte Goebbels, dass die behandelten Themen im Film rein aus der Betrachtung des Volkes herzurühren hätten, was eine Entwicklung des Filmes in Richtung einer l'art pour l'art, oder eines höheren Kunstfilms, damit ausschloss. Gleichzeitig wies er aber in einer seiner

[5] „Dr. Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.03.1933", zit. n. Albrecht, S. 26-29.
[6] Ebda. „Dr. Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.03.1933", zit. n. Albrecht, S. 27.
[7] Ebda. „Dr. Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.03.1933", zit. n. Albrecht, S. 30
[8] Ebda. „Dr. Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.03.1933", zit. n. Albrecht, S. 29
[9] Albrecht, *Der Film Dritten Reich*, S. 265.
[10] Curt Belling: *Der Film in Staat und Partei*, Berlin: Der Film 1936, S. 40, zit. n. Albrecht, *Der Film Dritten Reich*, S. 265.
[11] Ebda. Curt Belling: *Der Film in Staat und Partei*, S. 40, zit. n. Albrecht, *Der Film Dritten Reich*, S. 265.

Reden auf die Wichtigkeit des Unterhaltungsfilms hin, des „Schaffen des kleinsten Amüsements, des Tagesbedarfs für die Langeweile und des Trübsals“[12], das zukünftig nicht fehlen oder etwa unterdrückt werden sollte. Aus diesen Worten und aus seinen weiteren Reden, wie sie Gerd Albrecht in *Film im Dritten Reich* anführt, geht seine offensichtliche Meinung über den Film hervor: dass jeder noch so kleinen Kunst eine Tendenz und eine Gesinnung eigen ist und sich die Filmkunst dessen bewusst sein und werden solle.[13] Aus heutiger Betrachtung der Entwicklungen, sowie wie es aus seinen Reden hervorgeht, sah es als seine Aufgabe, eine Filmkunst mit der Funktion einer Volksdroge zu erschaffen, bei der niemand Unrechtes vermuten würde und machte er es sich zum Ziel, einen nationalsozialistischen Film hervorzubringen, der als die prädikativste Kunst für die Epoche seiner Zeit zu zählen wäre.[14] Eine Epoche, die nur geschichtliche, aber keine künstlerischen Formen hervorbrachte, hätte in seinen Augen eine geistige und seelische Verarmung eines Staates dargestellt.[15] Auf die geplanten Entwicklungen, sowie die neue Untergebenheit der Filmschaffenden gegenüber dem Staat wies Goebbels schon früh mit den Worten hin, dass der Reichskanzler Hitler und er selbst große Filmspezialisten, -kenner und -freunde seien und gerne nach getaner Arbeit Entspannung im Lichtspielhaus finden würden.[16] Gleichzeitig eröffnete er darin seine Wichtigkeit als neue Führungsposition des Filmwesens. Diese und andere Sätze der ersten Rede Goebbels als Reichsfilmkanzler zeigen anschaulich den Weg der politischen Vereinnahmung, die sich als Vergeschwisterlichung tarnte und sich alsbald zur unberechenbaren Befehlsgewalt entpuppen sollte. Inwiefern sich der ‚großdeutsche Film‘- wie er ab der Machtübernahme der Nationalsozialisten genannt wurde – kennzeichnet und wie er sich weiterentwickelte oder worin er sich etwa besonders auszeichnete, wird in den folgenden Absätzen näher besprochen. Dass die florierende Filmbranche in Hollywood nicht nur als verhasstes feindliches Negativbeispiel gesehen wurde, sondern es ebenso ein heimlicher Wunsch Joseph Goebbels war, in Europa eine ebenso starke Branche aufzubauen, ist dabei jenes zwiespältige Gebahren der

[12] „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 30.
[13] Ebda. „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 29.
[14] Joseph Goebbels: „Rede des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 in der Krolloper, Berlin, zit. n. Albrecht, *Der Film Dritten Reich*, S. 34.
[15] Ebda. Goebbels, „Rede des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 in der Krolloper, zit. n. Albrecht, *Der Film Dritten Reich*, S. 34.
[16] „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 31.

Filmbranche des Nationalsozialismus, das dabei als immer gegenwärtig in den Überlegungen berücksichtigt werden muss.

Vorerst konnten die noch freien Filmfirmen selbst entscheiden, ob sie Kredite über den Staat beziehen und die dadurch anfallenden Auflagen in Kauf nehmen. Allerdings musste das filmische Vorhaben, das Drehbuch und die Schauspielerinnen- und Schauspielerlisten, zuvor der Reichsfilmkammer, und später, ab 1934, auch dem Propagandaministerium und dem Reichsfilmdramaturgen vorgelegt und von den Instanzen genehmigt werden.[17] Doch schon 1935 sollten 70% der neu erstellten Filme von staatlichen Krediten subventioniert worden sein.[18] Die Rechnung, den deutschen Filmsektor wieder zu stabilisieren, ging anfänglich damit auf. Mit der einsetzenden Importbeschränkung ausländischer Filme gleicher Genres, der Herabsenkung der Vergnügungssteuer, weiteren Steuererleichterungen für den ‚Lichtspielsektor', auf welches Wort dieser nun germanisiert wurde - sowie dem erfolgreichen System der gekauften Presse, Prädikate für Filme und deren Schauspieler auszugeben, hatten sich der Filmmarkt und besonders auch die Filmgroßfirmen, bis 1935 nach außen hin erholt und es waren die Besucherzahlen langsam wieder angestiegen.[19] Zusehends begannen aber die ausländischen Filmmärkte in England und Amerika, auf die politischen Vorgänge in Deutschland zu reagieren und boykottierten im Gegenzug Filme aus dem nationalsozialistischen Deutschland, wodurch die Einnahmen aus dem internationalen Filmverleih wiederum langsam verebbten und sich die Einnahmen aus dem ausländischen Markt, gänzlich verringerten. Das Verhängen von Berufsverboten an jüdischen Schauspielerinnen und Schauspielern, Regisseurinnen und Regisseuren und Filmfachleuten mit antinationalsozialistischer Einstellung, verursachte zusätzlich nicht nur einen künstlerischen Wegfall einer ganzen Lebenskultur im Filmsektor, sondern führte auch zu einem großen Mangel an Personal in allen Gebieten der Filmbranche. Alles zusammen wirkte sich hemmend auf die Filmproduktionen aus und die vorgeschriebenen Filmveröffentlichungen gerieten in Zeitverzug.[20] Hinzu kam, dass sich die Produktionskosten innerhalb von drei Jahren aufgrund der strengen Reglementierung

[17] Moeller, *Der Filmminister*, S. 83.
[18] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 83.
[19] Vgl. auch Moeller, *Der Filmminister*, S.83.
[20] Arthur Maria Rabenalt: *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche Film'*, München / Berlin: Herbig 1985, S. 45.

der Reichsfilmkammer offenbar verdreifacht hatten.[21] Wegen der immer penibleren und dadurch beschränkenden, weil länger andauernden, Phase der Vorzensur eines Filmes verlängerte sich dabei umso mehr die Drehzeit, was eine aktive, aber schon bezahlte Zeit für die Präsentation eines Filmes wiederum hinauszögerte. Die letztliche gewinnbringende Zeit eines Filmes hatte sich somit stark verkürzt und konnte der Verlust bzw. der Zeitverzug während der langen Herstellungsphase bald schon nicht mehr ausgeglichen und aufgeholt werden. Zusätzlich war auch ein stetig wachsender Anspruch an technischer Neuerung auf der Herstellungsebene sowie der kunsttechnischen Formen der Filme vorhanden, der nicht nur die Kosten von Bühnenbauten, Kameratechnik und Ausstattung, sondern wiederum umso mehr die erwarteten Gagenforderungen der deutschen Filmsuperstars in die Höhe schnellen ließ. Ein weiteres Problem zeigt der Regisseur Arthur Maria Rabenalt auf, indem er beschreibt, dass durch das Fehlen der jüdischen Schauspieler und Schauspielerinnen ein „heißer Kampf hinter den Kulissen“ [22] um die erfolgreichen „arischen Stars“ [23] zwischen den großen Filmfirmen *Tobis* und *Ufa* entbrannte.[24] Diese versuchten sich etwa die Kunstausübenden durch Langzeitverträge und Gagen, die sich am Ideal Hollywoods maßen, gegenseitig abzuwerben, und sie an ihre eigenen Firmen zu binden, was daraufhin die Gagen zu immensen Summen bis zu 35000 RM hochtrieb. So soll schon 1935 10% des gesamten Produktionsbudgets der deutschen Filme allein nur 20 Superstars entlohnt haben.[25] Zusammengefasst kann man in allen diesen angeführten Faktizitäten Anzeichen eines immer defizitärer werdenden Filmsektors sehen, der die budgetären Entwicklungen bald nicht mehr ausgleichen können sollte und schließlich mit dem Zerfall des ‚Dritten Reiches‘, vergehen sollte. Schon 1936 war das Gesamtdefizit der deutschen Filmindustrie auf ein Minus von 12 Millionen Reichsmark gestiegen.

War es zuvor ein reglementierter, jedoch im Besitztum freier Filmmarkt mit Privatfirmen gewesen, wurden schließlich auch die Großfirmen wie die *Ufa* und *Tobis* beinahe zahlungsunfähig, woraufhin das Propagandaministerium die Pläne der Verstaatlichung der Filmfirmen wieder aufnahm. Zuerst wurde *Tobis* durch sukzessive aber geheime

[21] Moeller, *Der Filmminister*, S. 83.
[22] Rabenalt, *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche‘ Film*, S. 58.
[23] Ebda. Rabenalt, S. 58.
[24] Ebda. Rabenalt, S. 58.
[25] Ebda. Rabenalt, S. 58.

Ankäufe von Teilen der Firma durch regimenahe Mitglieder 1936 verstaatlicht.[26] Danach wurde über dieselben Wege versucht, die *Ufa* unter die Kontrolle des Staates zu bringen, was Goebbels und seinen Beteiligten schließlich 1937, nach vielen, scheinbar unfreiwilligen Kaufgesprächen, ebenso heimlichen Ankäufen und Unterredungen mit den bisherigen Eigentümern, gelang.[27] Nach dem Beginn des Krieges 1939 stiegen die Besucherzahlen und Gewinne der Filmwirtschaft wieder etwas an, was sich aber sofort wieder umkehren sollte. Zuvor gab es durch den Anschluss Österreichs 1938 und der Übernahme der daraufhin unter neuem Namen wiedergegründeten und finanziell aber gut abgesicherten österreichischen Filmfirma *Wien-Film GmbH*, eine Nationalisierung und einen Zusammenschluss aller Filmfirmen, doch die erwarteten großen Gewinne blieben aus.[28] Die Umstände des Gleichschaltens und Zusammenlegens der Firmen, sowie die Umstellung aller Führungspositionen brachte große filmische Pausen mit sich und wirkte sich mehr erschwerend auf die Filmproduktion aus, als dass sie sie voranbrachte.[29] Alle anfallenden Defizite wurden dabei direkt vom Staat gedeckt und trotz der kriegswirtschaftlichen Lage aus den Haushaltsmitteln oder von Staatskrediten ausbezahlt, wodurch sich der Nutzen der anfänglich geschaffenen Filmkreditbank erübrigte und diese aufgelöst wurde.[30] Auch Goebbels Anforderungen, Zensuren und Vorgaben an die zu produzierenden Filme, wurden – wie man es heute erkennen kann – mit Absicht fortdauernd unüberschaubarer und limitierten die Produktion mehr, als das sie, voranbrachte. Ebenso sollten die Vorgaben laut Rabenalt[31] - und wie man es heute nachvollziehen kann - dazu dienen, die kleinen Filmfirmen durch Behinderung der Herstellung der Filme, vom Markt zu beseitigen[32] und den Weg für den Zusammenschluss der Großfirmen zu ebnen. Dies dauerte bis 1941, als schließlich die Produktion neuer Filme auf ein Rekordtief von 67 Filmen von erwarteten 100 Stück fiel. Daraufhin befanden sich Goebbels und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Propagandaministerium in der Lage, die gesamten Filmfirmen 1941, in eine große Überfirma namens *Ufi* zusammenschalten zu können und ein Jahr darauf zu versuchen, mit tief greifenden Rationalisierungsplänen, etwa durch das kontrollierte und sparende Benutzen der

[26] Moeller, *Der Filmminister*, S. 85.
[27] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 89.
[28] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 92.
[29] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 92.
[30] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 92.
[31] Rabenalt, *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche' Film*, S. 46 und S. 59.
[32] Moeller, *Der Filmminister*, S. 93.

Filmateliers, das Wiederverwenden von Requisiten, Kostümen und Bühnenbauten, sowie die Kürzung von Einspielproben auf zwei Proben, die Kosten einzudämmen.[33] Heute weiß man über den strategischen Hintergrund Goebbels Bescheid, der bewusst auf diese Misswirtschaft abzielte und kaum etwas dagegen unternahm, brachte doch das Konkursgehen der großen Filmfirmen nur noch mehr Befugnis für ihn mit sich und konnte er sich durch das vorherige Zusehen und Untätigsein, das Werkzeug anfertigen, alle großen Firmen, nach außen hin nun im Auftreten als Wohltäter, verstaatlichen und ‚gleichschalten' zu können. Doch trotz aller Bemühungen und strategischen Interventionen konnte der selbst höchst verschuldete Staat nichts mehr gegen die Insolvenz des Filmsektors unternehmen. Die Leichtfertigkeit Goebbels, noch im Jahr 1944 120 Filmproduktionen in Auftrag zu geben, zeugen neben seiner propagandatechnischen Absicht darin, auch von seiner nicht vorhandenen Realisierung dem Zerfall des Filmwesens, aber auch des Regimes gegenüber.

In der historisch chronologischen Entwicklung des Filmwesens erkennt man ein fortdauerndes Auseinanderdriften der Vorhaben Goebbels und der ständig fließenden, und im Verhältnis zur Verschuldung des Staates gesehen, stetig größer werdenden investierten finanziellen Mittel in die Filmwirtschaft. Umso bedrohlicher die durch den Krieg verursachten Zustände im NS-Staat wurden, desto großgefasster wurden auch die Ideen und Forderungen von Goebbels an die Filmwirtschaft und es lässt sich dies als eine Begebenheit verstehen, die sich überall in der Zeit des Untergangs des Nationalsozialismus in der Politik, der Kriegsführung und der Wirtschaft wiederfindet, und zu den Anzeichen eines Zusammenbruchs eines diktatorischen Regimes zu zählen ist. Doch wozu brauchte man diese kostspielige und defizitäre Kunst des Filmes im Nationalsozialismus überhaupt? Und was hat ein Propagandaminister in der Filmkunst zu suchen?

2.2. Ein Propagandaminister als Filmschaffender

Joseph Goebbels machte keinen Hehl daraus, die Filmkunst durch die Ansprüche des Nationalsozialismus, wie er sie verstand und vorgab, verbessern, erneuern und

[33] Moeller, *Der Filmminister*, S. 96.

weiterentwickeln zu wollen. Hatte er doch vor, wie zuvor schon erwähnt, diese als die Kunst seiner Epoche herauszuarbeiten. Ab der Verstaatlichung der *Ufa* 1937 fiel ihm auch politisch öffentlich das Recht zu, die zuvor von eigenständigen Direktoren geleiteten Filmfirmen nun selbst zu befehligen. Obwohl er der Filmkunst in allen seinen Reden stets die Wichtigkeit ihrer „Unabhängigkeit“[34] und „Freiheit“[35] einräumte, verlangte er, dass sich die Kunst wiederum an gewisse „Normen“ [36] zu halten habe und an diese gewöhnen müsse.[37] Dabei handelte es sich um Normen, die er als oberster Minister des Propagandaministeriums, unter dem Aspekt der ‚richtigen‘ politischen Interessen verstand. Durch die politische Ebene verschaffte er sich in allen Bereichen die Befugnisse, in der Filmproduktion mitbestimmen zu können und entschied dabei nicht nur über die Wahl der Filmvorlage, das Drehbuch, oder den Regisseur, die Regisseurin, sondern eignete sich unter dem Deckmantel der forcierten Propaganda, auch eine Besetzungshoheit an. Mit dieser ermöglichte er sich über den Regisseur, die Regisseurin hinweg die Schauspielerinnen und Schauspieler bis hin zu kleinsten Nebenrollen auswählen und bestellen zu können.[38] Laut Moeller Felix war der Filmsektor dadurch gänzlich Goebbels „Interventionswahn“[39] ausgeliefert, der sich etwa im Bestimmen von Startterminen, Ticketpreisen, Filmprädikaten, Gagenerhöhungen, Filmförderungen, Drehverboten, bis hin zum Aufstellen von Filmstatistiken, Erstellen von Listen förderungswürdiger Schauspielerinnen und Schauspieler (Begnadetenlisten), und Ausstellen von Kriegsdienstbefreiungen für Filmfachleute erstreckte. Nicht selten sollte dabei diese Arbeit des Filmministers aufgrund der vielfältigen Aufgabenbereiche, und wegen seines unzulänglichen Verständnisses dem Kunstwesen Film gegenüber, eine Stimmung der Willkür und des Dilettantismus breit werden lassen.[40] Gleichzeitig lässt jenes erschaffene Chaos den dringenden Gedanken aufkommen, dass es sich hierbei auch um ein Täuschungsmanöver des nationalsozialistischen Wirtschaftens handelt, mit welchem in allen Instanzen für Verunsicherung gesorgt wurde, um das Volk ruhig zu halten und jede aufkeimende revoltierende Idee abzuschrecken. Goebbels forderte etwa die Drehbuchschreiberinnen, Drehbuchschreiber, Regisseurinnen und Regisseure in

[34] „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 30.
[35] Ebda. „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 30.
[36] Ebda. „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 30.
[37] Ebda. „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 30.
[38] Moeller, *Der Filmminister*, S. 101.
[39] Moeller, *Der Filmminister*, S. 102.
[40] Moeller, *Der Filmminister*, S. 103.

seinen Reden und Vorgaben der Zensurbeschränkungen auf, weg vom Monumentalfilm - der nebenbei hohe Produktionskosten erforderte - sich hin zu einer leicht verständlichen Filmästhetik zu entwickeln, gleich dem Lessing'schen Theater[41] und verpackte diese Aufforderung zu einem offensichtlichen stillstand in der Entwicklung der Filmkunst darin, dass man nun das neue Zeitalter dadurch aktiv mitbestimmen könne.[42] Die Handlung der Spielfilme sollte dabei nicht aus der Gegenwart herrühren der den nationalsozialistischen Ist-Zustand zum Thema haben, denn dazu wäre man noch nicht bereit,[43] sondern einen direkten Bezug auf die bisherige Entwicklung und Heranreifung des ‚deutschen Volkes' erstellen lassen.[44] Auch durfte der Film eine bestimmte Länge an Filmband nicht überschreiten, was den Film dieser Zeit zusätzlich technisch normierte und worin man sich aber auch ganz nach dem Vorbild der funktionierenden Filmwirtschaft der Studios in Hollywood richtete.

Auch bei Entscheidungen von Finanzfragen im Filmwesen und der finanziellen Absicherung von Filmprojekten lässt sich jene deutliche Nachahmung des amerikanischen Vorbildes wiederfinden. Entgegen der wirtschaftlichen Entwicklungen des Staates wurde im Nationalsozialismus gerade in den Filmsektor Geld investiert. Der Wert der nationalsozialistischen Filmkunst wurde über ihre transportierte Propaganda ermittelt, brachte sie doch dem Regime mehr ideellen Wert ein[45], als dass man die Projekte als Misswirtschaft ansah. Immer wieder wird in den Publikationen zum Film jener Zeit erklärt, für wie wichtig man den „formenden"[46] und „erzieherischen"[47] Sinn der Filme hält, bzw., für wie ideal der Film doch dem inneren Gesetz der Propaganda entspräche[48]. Auch Bemerkungen wie: „[…] die innere Größe der Gesinnung muß mit den

---

[41] Joseph Goebbels: „Rede des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 in der Krolloper, Berlin, zit. n. Albrecht, *Der Film Dritten Reich*, S. 41.
[42] „Goebbels Rede im Kaiserhof am 28.03.1933", zit. n. Albrecht, S. 29.
[43] „Goebbels Rede in der Krolloper am 05.03.1937", zit. n. Albrecht, S. 48.
[44] „Goebbels Rede im Kaiserhof am 28.03.1933", zit. n. Albrecht, S. 29.
[45] „Goebbels Rede in der Krolloper am 05.03.1937", zit. n. Albrecht, S. 33.
[46] Joseph Goebbels: Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941, zit. n. Albrecht, *Der Film im Dritten Reich*, S. 76. Siehe auch Kurt, Zierold: „Bedeutung und Grenzen des Films als Erziehungsmittel", in: *Film und Bild*, Nr. 1, Jg. 1 (1935) Einleitung, zit. n. Albrecht, S. 132 - 133.
[47] Ebda. „Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941", zit. n. Albrecht, S. 76. Siehe auch Zierold, „Bedeutung und Grenzen des Films als Erziehungsmittel", zit. n. Albrecht, S. 132 -133.
[48] Ebda. „Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941", zit. n. Albrecht, S. 76. Vgl. auch Zierold, S. 132 -133.

äußeren Mitteln übereinstimmen“[49] veranschaulichen die nach außen repräsentierte Einstellung zur wohlwollenden finanziellen Patronage des nationalsozialistischen Staates dem Film gegenüber. Für Goebbels war es klar, dass jeder Kunst eine Tendenz und Absicht eigen ist, welche es geschickt zu führen bedarf.[50] So sollte ihr nationalsozialistischer Charakter nicht über die Zurschaustellung von Symbolen und Emblemen, wie etwa dem Hakenkreuz, erfolgen, sondern durch ihre „nationalsozialistische Haltung […] und durch Aufraffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck [gebracht werden]“.[51] Denn umso wirksamer könne die Propaganda das Denken der Deutschen selbst und, über die ins Ausland verliehenen Filme, das anderer Länder durchdringen, je unauffälliger sie behandelt werde:

> „In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.“[52]

Eine effektvolle Aussage, die es förmlich zur Aufgabe macht, jeden Film jedes Genres aus der Zeit des Nationalsozialismus genau auf jene subtilen Parameter hin zu untersuchen und sich dieser darin enthaltenen Propaganda besonders bewusst zu werden. Es geht dabei auch die Dringlichkeit hervor, jedem Film, entgegen der Meinung mancher Filmspezialistinnen und -spezialisten dieser Zeit[53], Propagandaabsichten anzulasten, bzw. auch eine Tendenz[54] in jedem Film zu akzeptieren.

Goebbels plädierte dafür, den Nationalsozialismus als eine Art gegebenen heldenhaften Mythos in die Handlung der Filme einzuweben[55] und auch außerhalb der ‚großdeutschen‘ Grenzen eine Attraktivität des Nationaldeutschtums zu fördern. Es sollte aber nicht so offensichtlich geschehen, wie sich etwa Lenin oder Stalin in ihrer sowjetischen Filmkunst darstellen ließen, die ihre Propaganda als Botschaft im Film frei nach außen trugen, denn

---

[49] „Goebbels Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 27.
[50] „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 49.
[51] Ebda. „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 48.
[52] Ebda. „Dr. Goebbels‘ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933“, zit. n. Albrecht, S. 49.
[53] Wie es etwa Arthur Maria Rabenalt zeitlebens vertrat und in seinem Buch: *Film im Zwielicht: über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches*, behauptet.
[54] Vgl. auch Albrecht, *Der Film im Dritten Reich*, S. 11.
[55] Rabenalt, *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche‘ Film*, S. 44.

Goebbels hatte bald aus den filmischen Misserfolgen, die er mit seinen in Auftrag gegebenen Propagandafilmen *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff, 1933), *SA-Mann Brand* (Franz Seitz, 1933) und dergleichen einzubüßen hatte, gelernt, und er zog die markttechnischen Konsequenzen daraus. Die Misswirtschaft berichtigte er im *Völkischen Beobachter*[56] mit den Worten, dass es nun das Anliegen wäre „mehr als dramatisiertes Parteiprogramm"[57] im Film zu bringen, und verlautbarte mit Worten, denen deutlich sein Wissen um die beträchtliche Wirksamkeit einer versteckten Propaganda in der Kunst zu entnehmen ist, das neue Bestreben im Film, dem Ideal „eine[r] tiefe[n] Vermählung des Geistes, der heroischen Lebensauffassung, mit den ewigen Gesetzen der Kunst"[58], zu folgen. Darauf bestimmte er etwa, dass Hitler selbst nie als Person in einem der Spielfilme auftreten dürfe - was der Zeitzeuge und Regisseur Arthur Maria Rabenalt als Zeichen dafür auffasste, dass aufgrund des Erscheinungsbildes Hitlers Skepsis hätte hervorgerufen werden können[59] - sondern unter Bezugnahme auf historische Persönlichkeiten als ‚Projektionsfläche', eine visionäre Darstellung des Führers wünschte. Dabei zielte der Propagandaminister auf die vergrößernde Wirkung ab, die sich durch das stilistische Merkmal des Repristinierens eines Mythos ergibt. Demzufolge handeln die Figuren in den Spielfilmen in einem ‚deutschen' Sinne und es erhalten die Antihelden und Antiheldinnen Attribute des Zweifelns oder Verneinens der Ideologie. Doch durften die propagandistischen Merkmale nie offensichtlich erkennbar sein, damit die deutschen Filme auch noch nach dem Krieg – wovon Goebbels bis zum Zerfall des Deutschen Reiches überzeugt war, und auch seine filmwirtschaftlichen Kalkulationen danach ausrichtete – am Weltmarkt im Wettstreit gegen die Filme der USA, etwas entgegenzusetzen hätten.[60]
Zu den direkten Vorlagen der Reichsfilmkammer, was ein Drehbuch zum Film beinhalten sollte, um durch die strenge Zensur zu kommen, zählte wie schon erwähnt, die Behandlung historischer Stoffe. Selten hat ein Film der Zeit des Nationalsozialismus, wahre Begebenheiten der Gegenwart der 1930iger Jahre zum Thema, sondern es spielt sich die Handlung zu einem Großteil in parallelrealistischen Welten, zu historischen Zeiten und bevorzugt von der Epoche des Barocks bis zum Biedermeier ab. Die Ersatzrolle

[56] Joseph Goebbels: „Die Eröffnung der Reichskulturkammer. Minister Dr. Goebbels Eröffnungsrede" in: *Völkischer Beobachter* 320 (16. November 1933), S. 1-2.
[57] Ebda. Goebbels, „Die Eröffnung der Reichskulturkammer. Minister Dr. Goebbels Eröffnungsrede", S. 1-2.
[58] Ebda. Goebbels, „Die Eröffnung der Reichskulturkammer. Minister Dr. Goebbels Eröffnungsrede", S. 1-2.
[59] Rabenalt, *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche' Film*, S. 44.
[60] Aus der Rede Goebbels am 28. Februar 1942, zit. n. Albrecht, *Der Film im Dritten Reich*, S. 129.

des ‚Führers', erhalten dabei die vielen Hauptpersonen aus den unzähligen Filmbiographien, die in jener Zeit entstanden sind.

Im Zuge der immer knapper werdenden Ressourcen und des voranschreitenden Krieges wurden, wie schon erwähnt, auch die Vorgaben gegenüber den Filmprojekten immer unnachgiebiger. Hierin lässt sich auch eine große Sparmaßnahme des Ministeriums erkennen, welches durch die Verlegung aller wichtigen filmischen Ämter nach Berlin eine Bündelung der Kräfte vollzog. Dies geschah um nicht nur nach außen hin eine uneingeschränkte Kontrolle zu behalten, sondern auch um den finanziellen Strom besser reglementieren zu können, ohne dabei aber dem Ansehen der nationalsozialistischen Propaganda zu schaden.

2.3. Der Unterhaltungsfilm als Propaganda und Volksdroge

Von Anfang an räumte Goebbels dem Unterhaltungsfilm eine außerordentliche Wichtigkeit ein und erkannte auch seine Besonderheit darin, dass es sich dabei um eine Kunstrichtung handelt, die durch ihren scheinbar subtilen Charakter ein großes Potential zur versteckten Propaganda liefert. Schon in seiner ersten Rede als Propagandaminister[61] spricht er davon, selbst mit dem Führer auch Nutzer und Liebhaber der entlastenden Eigenschaften des Mediums nach getaner Arbeit zu sein und bestätigt dadurch den Stellenwert, der dem entspannenden Charakter des Unterhaltungsfilms beigemessen wurde. Dass dem Filmgenre dabei in solch einem Rahmen einer feierlichen Rede in einem Hotel der feinsten Adressen in Berlin, positive Attribute zugesprochen wurden, legitimierte und nobilitierte es vor aller Öffentlichkeit als ernstzunehmende Kunstrichtung, und positionierte es zum Gegenspieler des Melodrams, des nationalpolitischen Filmes oder zum erzieherischen Kulturfilm. Goebbels hob damit die Anschauung des Films an sich, über die Betrachtung aus seinem materiellen Nutzen und den eingespielten Zahlen, hinaus. Gleichzeitig rechtfertigte diese Rede auch den unproduktiven ‚Zeitvertreib', den man beim Gang ins Kino etwa in Kauf nahm, und warb für das Verwenden ebenjener Medien, sowie es damit die Personen Goebbels und Hitler beabsichtigt auf die Ebene des gemeinen Volkes setzte.

[61] „Dr. Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.03.1933," zit. n. Albrecht, S. 26-29.

Die Meinung Hitlers und Goebbels über den Unterhaltungsfilm im Speziellen veränderte sich im Laufe des nationalsozialistischen Regimes und galt zeitweise auch als sehr geteilt. Besonders über das Genre des Musikfilms und Revuefilms lassen sich heute bei Goebbels immer wieder Zitate seines fehlenden Verständnisses dafür lesen. Bei seinen täglichen Einträgen in seine Tagebücher über noch unveröffentlichte, aber fertig produzierte Filme, bei denen er es sich zur Aufgabe nahm diese zu prädikatisieren oder bei Bedarf einen nochmaligen Nachdreh von Szenen anzufordern, lässt sich des Öfteren negative Kritik gegenüber der, seiner Meinung nach ‚geschmacklosen' Operettenfilme, Musikfilme und Revuefilme erkennen. Er kreidete den „ewigen Singsang in Unterhaltungsfilmen" an, der jedoch als besonderes Spezifikum eines solchen Filmes gezählt wird. Wie es sich aus heutiger Sicht erkennen lässt, war es dabei weniger die Art des Unterhaltungsfilms selbst, welche ihm missfiel, sondern der Sittenverfall oder die oberflächliche Unterhaltung, die er darin zu sehen glaubte. Erreichten doch diese nie den geschmackvollen Humor, wie er ihn anstrebte, oder hatten sie sich von der herkömmlichen Art des Genres entfernt, was er nicht selten für die „deutsche Kunst" zu modern und „avantgardistisch"[62] empfand. Es erfüllten aber auch Filmprojekte, die er von Beginn an unterstützt hatte und an deren Drehbüchern er mitgewirkt hatte, großenteils nie seine Zufriedenheit, wie es die Aufzeichnungen wiedergeben[63]. Dem Goebbels-Tagebuch-Forscher Felix Moeller nach war er auch deswegen selten mit neuen Filmen zufrieden, da es sein Ansatz war, Filme nach ihren „funktionalen und legitimierenden Motiven, im Sinne einer angestrebten Umgestaltung der Filmlandschaft"[64], zu bewerten und bezüglich der Revuefilme hatten diese speziell die ‚Hollywood-Küche' zum Vorbild, die man markttechnisch sehr wohl nachzuahmen hatte, die aber im Grunde genommen all jenes symbolisierte, was der Nationalsozialismus abzulehnen hatte.[65] Insgesamt, lässt sich ein großes Ungleichgewicht zwischen der Begeisterung des Kinopublikums jenen Filmen gegenüber, der großen Rentabilität der Filme und der Unzufriedenheit Goebbels feststellen. Inwiefern sich dadurch nun auf die Form von Propaganda im Film rückschließen lässt, gilt es in den folgenden Kapiteln herauszufinden.

---

[62] Moeller, *Der Filmminister*, S. 70.
[63] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 182.
[64] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 70.
[65] Bohusław Drewniak: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf: Droste 1987, S. 469.

Obwohl der Unterhaltungsfilm das von Goebbels am meisten besprochenes Filmgenre war, wie man es aus seinen vielen Tagebucheinträgen darüber ersehen kann oder wie es auch seinem Enthusiasmus, junge unentdeckte Schauspielerinnen für dieses Genre einzusetzen, zu entnehmen ist, wurde es ihm alsbald zu gefährlich und zu unüberschaubar, bzw. sollte es ihm durch sein oftmalig inadäquates Naheverhältnis zu vielen Schauspielerinnen auch einen sehr schlechten Ruf einbringen. Weiters hatte es eine zu große Wirkungsfähigkeit darin, versteckte zweideutige Botschaften oder gar die Führerpersönlichkeiten selbst persiflierend bzw. dem nationalsozialistischen Gedankengut nicht entsprechende Äußerungen wiederzugeben[66]. Als Hitler selbst der Affäre Goebbels mit der verheirateten Schauspielerin Lida Baarova[67] Einhalt gebieten musste[68], schien auch Goebbels Freude am Film verloren gegangen zu sein, wie es der Sinnkrise in seinen Tagebucheinträgen zu entnehmen ist.[69] Der Demütigung trat er schließlich damit entgegen, dass er sich noch 1937 zum alleinigen Kunstkritiker beauftragte und die Allmacht über die Massenmedien zusprach. Er befehligte sich dadurch, die öffentliche Meinung über neue Filme und seine Darstellerinnen und Darsteller aktiv mitzugestalten, aber auch dem Bekanntwerden von Wissen, das nicht an die Öffentlichkeit gelangen soll, wie etwa das Enthüllen seiner Affären, von vornherein verbergen zu können. Inwiefern sich seine Befugnis auch durch Falschaussagen zugunsten seiner Einstellung in Form von passender nationalsozialistischer Manipulation in der Filmfachpresse manifestierte, ist bis heute nicht erwiesen und gilt es aber, als deutlichen Faktor in der Behandlung jener Fachpresse, zu berücksichtigen. Durch seine bereits eingeführten strikten Vorzensuren der Filme eignete sich Goebels damit nicht nur das Recht an, bei von ihm als unbefriedigend wahrgenommenen Drehbüchern, sondern auch bei ganzen Filmproduktionen anordnen zu können, was er mittels Zu- und Aberkennens von Fördergeldern lenkte. Dass er sich zum alleinig zugelassenen Kunstkritiker beauftragte, bestätigt die Denkweise, dass jedem Film der Zeit von 1933-1945 eine Art Propaganda eigen ist, die er bewusst über die richtige Werbung darüber in den Massenmedien, der er ja nun als alleiniger Generalintendant vorstand, steuerte und einsetzte.

---

[66] Rabenalt, *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche' Film*, S. 56.
[67] Moeller, *Der Filmminister*, S. 404ff.
[68] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 138 und 404ff.
[69] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 138-139.

Ab dem Beginn des Krieges 1939, sowie nochmals besonders verstärkt ab dem 28. Februar 1942, als Goebbels den Erlass zur Leistungssteigerung des Filmschaffens gab - das mit dem Zusammenschluss aller Filmfirmen, des Filmverleihs und der Filmproduktionen einherging -, sollte auch der Unterhaltungsfilm für ihn einen weiteren Nutzen erhalten. Die zuvor konsequent geführte Linie Goebbels gegen eine ‚seichte' Filmkunst schien im Ausnahmezustand des Krieges immer unwichtiger zu werden und verlagerte sich bzw. kehrte sich zum Teil sogar um. Dabei schuf er sich die Filmwirtschaft zu seiner eigenen „Front"[70], wie er es auch in seinem Tagebuch verzeichnete und begann anstatt der Kriegswirtschaft entsprechend, den Filmmarkt rigoros ausbauen zu lassen und auch die Zahl der jährlichen Filmproduktionen deutlich anzuheben. So sollte etwa die Produktion im Jahr 1942 auf mehr als das Doppelte gesteigert werden und die jährliche Produktion von zuvor 66 vereinbarten Spielfilmen in diesem Jahr, auf 110 Filme erhöht werden, inklusive der Forderung, dass 80 Prozent davon „qualitätssichernde Unterhaltungsfilme"[71] zu sein hätten. Ab diesem Zeitpunkt wurde neben einigen wenigen politisch wichtigen Filmen, nun besonders der künstlerische und volkstümliche Unterhaltungsfilm gefördert. Die Bevölkerung bedurfte einer Ablenkung von der Realität des Krieges die sie, wie sie es schon die Jahre zuvor über die nationalsozialistische Propaganda in den Medien gelernt hatte, in der Filmwelt bekam. Es fand ein „Verdrängungsmechanismus"[72] statt, der sich in einer Amüsiersucht und vollen Lichtspielhäusern äußerte[73], woraus Goebbels seine markttechnischen und durchhaltepolitischen Konsequenzen zog und ab diesem Zeitpunkt seine Aufmerksamkeit besonders darauf legte, noch mehr Unterhaltungsfilme produzieren zu lassen. Seine persönliche Erklärung dazu lautete, dass der Ernst des Krieges sich schon von selbst melden würde, da bräuchte man nicht auch noch einen ernsten Film abends zu besuchen[74], sowie, dass man am Abend nach der vielen Arbeit etwas „Leichtes […], was zu nichts verpflichtet"[75] nötig hätte. „[N]icht so sehr belehrend" [76] sollte die Kunst nun sein, sondern in Zeiten, in welchen „so starke Spannungen" [77] auftreten, bedürfe es der Kunst,

[70] Joseph Goebbels: „08.02.1942", in: Elke, Fröhlich (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels.im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte*, München: Saur 1994 (Diktate Teil II, Band 3), S. 274.
[71] „Goebbels Rede am 28.02.1942", zit. n. Albrecht, S. 120.
[72] Moeller, *Der Filmminister*, S. 221.
[73] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 221.
[74] „Goebbels Rede am 28.02.1942", zit. n. Albrecht, S. 120.
[75] Ebda. „Goebbels Rede am 28.02.1942", zit. n. Albrecht, S. 121.
[76] Ebda. „Goebbels Rede am 28.02.1942", zit. n. Albrecht, S. 121.
[77] Ebda. „Goebbels Rede am 28.02.1942", zit. n. Albrecht, S. 121.

um für „Entspannung“[78] zu sorgen. Tagebucheinträge aus dieser Zeit bestätigen die öffentlich getätigten Aussagen, indem sich Goebbels zu seinem persönlichen „Feldzug“ [79] darin äußerte, dass die richtige Unterhaltung, nun auch staatspolitisch wichtig geworden wäre und sogar die Fähigkeit hätte, den Krieg zu entscheiden.[80] Ab dieser Zeit ginge es nun darum, das „Volk bei guter Laune zu erhalten“.[81] Den Vorbehalt gegenüber – seiner zuvor vertretenen Meinung nach – anspruchsloser oder frivoler Unterhaltung hatte er zwar nicht abgelegt, wie aus den vielen Bemerkungen darüber hervorgeht, er akzeptierte jedoch die Notwendigkeit darin, im Genre wieder mehr „Spaß“[82] zuzulassen, um die Kassen zu füllen, die Leute ruhigzustellen und die Moral zu bestärken.[83] Ein Zustand, der deutlich die „Zerrissenheit“[84] wiederspiegelt, die immer dringlicher Abbild eines Dilemmas wurde, welches sich auch als „symptomatisch“[85] für das Dritte Reich sehen lässt.[86] So wurde das Volk einerseits mit einem Heldenlied von propagierter Kampfbereitschaft, Opferwillen[87], Originalbildern von Kampfschauplätzen in den Wochenschauen und der Entbehrung der Realität konfrontiert, andererseits wurde gegen die daraus resultierende Apathie und Resignation mit wohldosierten, schön eingerichteten Häusern, hübschen Menschen, übertrieben emotionalisierten[88] und sehnsuchtsvollen Melodien der Filme des Unterhaltungsfilmes gearbeitet. Oder, wie Kreimeier es passend formuliert, wurde die Unterhaltung von Goebbels als das geeignete Mittel befunden, um „stabilisierend“[89] auf das deutsche Volk zu wirken, die „ziellos vagabundierende Unzufriedenheit im Gemeinwesen zu neutralisieren und die Menschen mit ihrem Schicksal als gehorsame Konsumenten auszusöhnen“[90]. Im Jahr 1943 äußerte sich jenes Gebaren so, dass man in den Berliner Kinos aus diesem Grund in den Spielplänen hauptsächlich Unterhaltungsfilme programmierte und sich dadurch ein

---

[78] Ebda. „Goebbels Rede am 28.02.1942“, zit. n. Albrecht, S. 121.
[79] Joseph Goebbels: „08.02.1942“, in: Elke, Fröhlich (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels.* (Diktate Teil II, Band 3) S. 274.
[80] Ebda. Goebbels: „08.02.1942“, in: Elke, Fröhlich, (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels.*, S. 274.
[81] Goebbels: „26.02.1942“, in: Elke, Fröhlich, (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, S. 377.
[82] Moeller, *Der Filmminister*, S. 263
[83] Ebda. Moeller, *Der Filmminister*, S. 222.
[84] Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München/ Wien: Carl Hanser 1992, S. 400.
[85] Ebda. Kreimeier, *Die Ufa-Story.*, S. 400.
[86] Ebda. Kreimeier, *Die Ufa-Story.*, S. 400.
[87] Moeller, *Der Filmminister*, S. 273.
[88] Dennis Gräf/ Stephanie Großmann/ Peter Klimczak / Hans Krah / Marietheres Wagner: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren 2011, (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, Bd. 3) S. 270.
[89] Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 279.
[90] Ebda. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 279.

großes Ungleichgewicht in der Wahl der Filmgenres von üppigen Unterhaltungsfilmen und den erstaunlich selten gespielten Propagandafilmen oder Melodramen entwickelte.[91] Ein Zustand, welcher sich im ganzen Dritten Reich wiederfinden lässt, geht man von einer Vorbildwirkung der Lichtspieltheater Berlins als ‚Reichshauptstadt' und Goebbels weitreichenden Befehlsmächten in okkupierte und angeschlossene Länder und Städte aus.

Im Nachhinein betrachtet und wie Statistiken über die Zahl der Kinobesucherinnen und Kinobesuchern aus den Kriegsjahren zeigen, kann man erkennen, dass die Absichten volle Entfaltung erfuhren. Im Jahre 1943 erlangte die Ziffer sogar einen nie wieder erreichten Rekordwert von 1,12 Milliarden Kinobesuchenden.[92] Dies würde laut einer Rechnung Kreimeiers statistisch gesehen bedeuten, dass jede Einwohnerin und jeder Einwohner des deutschen Reiches in diesem Jahr mehr als 14 Mal das Kino besuchte.[93] Eine fast unvorstellbare Zahl, erinnert man sich der zerbombten Städte, kaputten Kinos, dem Ressourcenmangel und der erschwerten Infrastruktur. Nur einige wenige negative Meldungen gegenüber dieser Surrealität wurden laut, nahmen aber keinen Einfluss darauf. Es fand etwas statt, wie sich der Regisseur und Zeitzeuge Rabenalt plakativ an das „high"[94] zurückerinnert, dass einem der Film - was unter diesen Gesichtspunkten der Unterhaltungsfilm bedeutet -, „zur Lebenshilfe" wurde, die „Lebensmittelzuteilung" ersetzte und zu „Vitamin, Kalorie, Amphetamin und Anabolikum" wuchs.[95] Eine Zeit des Unterhaltungsfilmes als Volksdroge war gekommen und zeigte seine Wirkung.

[91] Vgl. auch Moeller, *Der Filmminister*, S. 273.
[92] Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 402.
[93] Ebda. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 402.
[94] Rabenalt, *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche' Film*, S. 229-230.
[95] Ebda. Rabenalt, *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche' Film*, S. 229-230.

3. Vom Wunderkind zum Revuefilmstar: Marika Rökks diplomatischer Werdegang

Alles das, was Marika Rökk in ihrem Leben erreichte, verdankt sie ihrer Disziplin, ihrem Enthusiasmus und besonders ihrem großen tänzerischen Können. So jedenfalls kann man es aus den Interviews, den Zeitungsberichten, Fotokollagen, Filmen und ihrer Autobiographie entnehmen. Unter den wenigen Quellen, die biographisch wichtige Details über Marika Rökk enthalten, ist ihre Autobiographie mit dem treffenden Namen *Herz mit Paprika* aus dem Jahre 1974 als die umfangreichste zu nennen, die sie gemeinsam mit der Romanbuchautorin und Journalistin[96] Elvira Reitze verfasst hat. Mit diesem Buch hat die Künstlerin eine freimütige, offen niedergeschriebene Lebensgeschichte hinterlassen, der man gerne im Sinne der Wahrheit zu folgen glaubt.[97] Doch um ihre Haltung zu ihrer Disziplin im Tanz, zu ihrer Karriere im Filmbusiness und gleichzeitig ihr vielfach angekreidetes freiwilliges Dasein als exklusives Zahnrad in der Propagandamaschinerie des dritten Reichs näher verstehen zu können, braucht es mehr als das Wissen über ihren Lebenslauf aus den Memoiren. So setzt sich das folgende Kapitel intensiv mit ihrem Werdegang vom ungarischen Tanzwunderkind über das amerikanische Showgirl bis hin zum deutschen Revuefilmstar auseinander und soll so mögliche karrierediplomatische Entscheidungen freilegen.

3.1. Das Tanztalent

1913 in Kairo geboren, wuchs Marika Rökk als Marie Karoline in einer wohlhabenden ungarischen Architektenfamilie in Budapest auf, wo sie ihre Eltern schon früh in Tanz unterrichten ließen. Das Lernen bei ihrem Privatlehrer für das nötige Schulwissen wurde bald zur Nebensache, denn ihre ganze Aufmerksamkeit richtete sie schon früh auf den Tanz. Für die fleißig übende Tochter mit dem großen Talent veranstaltete der Vater Eduard Rökk, der neben seiner Baumeistertätigkeit im 1. Weltkrieg als Leutnant diente,

[96] Hans-Michael Bock/ Michael Töteberg (Hrsg.): „Anhang“, in: *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt am Main/ Zweitausendeins 1992, S. 511.

[97] Die Problematik die die Geschichts- und Selbstdarstellung in Memoiren eröffnet, wird in dieser Arbeit in allen Zitaten als ein bewusst zugunsten der positiven Darstellung manipuliertes Moment verstanden, und als ständig zu hinterfragen vorausgesetzt.

seiner damals neunjährigen Tochter ihre erste öffentliche Solotanzveranstaltung. Dafür wurde nicht nur ein Saal im Budapester Konzerthaus angemietet[98], sondern es sollte jeweils in den Pausen nach den zwölf Tanznummern von einem Mitglied der Staatsoper für sängerische Unterhaltung gesorgt worden sein.[99] Überlieferte Schwarzweißfotografien dieses Tanzabends zeigen ein strahlendes Kind in edlen Kostümen und perfekt einstudierten Tanzposen. Dabei erklärt Marika Rökk in ihrer Autobiografie, dass sie bei ihren Eltern anfänglich darum hatte kämpfen müssen, Tanzunterricht erhalten zu dürfen, weil sie das Leben einer Tänzerin nicht guthießen. Doch bald schon gefiel ihnen der Erfolg des Kindes und in den Eltern, besonders in ihrem Vater, sollte Marika Rökk später treue Unterstützer und ihre Manager finden. Wegen der Wirtschaftskrise in Ungarn beschloss die Familie Rökk 1924 nach Paris auszuwandern, wo sich der Vater bessere Arbeitschancen erhoffte. Auch konnte Marika dort Tanzunterricht an einer renommierten Schule am Institut der Madame Rudkowska[100] nehmen, an der ihre Fähigkeiten, wie sie erzählt, auf das „internationale Niveau"[101] gehoben wurden, sie dafür aber große Anstrengungen zu leisten hatte.[102] Selbstdisziplin und Ausdauer sind also Eigenschaften, die Marika Rökk schon seit dem frühen Beginn ihrer Ausbildung begleiteten. Als sie bei einem Vortanzen im Pariser *Moulin Rouge* bei den dort gastierenden *Gertrude Hoffmann Girls* (es gibt unterschiedliche Schreibweisen, teilweise findet sich auch der Namen *Gertrude Hoffman Girls*, oder auch nur *Hoffman Girls*) mit in die amerikanische Tanzgruppe aufgenommen wurde, sollte sie ab diesem Zeitpunkt nicht nur als „Verdienerin"[103] die zurzeit verarmte Familie ernähren, sondern es begann für die damals noch elf Jahre alte Marika ein Leben als Showtänzerin auf internationalen Bühnen.

Die Leiterin und Choreografin der Gruppe, Gertrude Hoffmann, war in Amerika als Vaudeville- und Show-Tänzerin großgeworden und hatte durch ihren skandalösen *Dance of Salomé*, einer Choreografie des Siebenschleier-Tanzes zur Musik aus Richard Strauss'

---

[98] Hasso Bräuer: „Marika Rökk - Die lebende Legende", TV-Porträt im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks 1993, ausgestrahlt am 4. November 1993 im Das Erste, <https://www.youtube.com/watch?v=Eq7a-Zv0ouU>, letzter Zugriff 20.09.2018, Minute 03:43.
[99] Marika Rökk: *Herz mit Paprika*, Berlin: Universitas 1974, S. 54.
[100] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 53.
[101] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 53.
[102] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 53.
[103] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 64. Marika beschreibt dort, dass ihre Familie zu weinen begann, als sie ihr erstes Gehalt auf den Tisch legte.

gleichnamigen Oper, 1908 umstrittene Bekanntheit im konservativen Amerika erlangt.[104] Ihre innovative Auffassung von Tanz, der aus allen Stilrichtungen und Epochen schöpfte und clownesk die sozialen Gesellschaftsrollen aufarbeitete, sowie ihr besonderer Anspruch als spätere Choreografin an sogenannten Reihenchoreografien, vermischt mit Akrobatik, machte sie zu den „most prolific dance directors"[105] ihrer Zeit und ließ sie richtungsweisend für den Showtanz sowie für den Zirkustanz des 20. Jahrhunderts werden.[106] Die Reihenchoreografien Hoffmanns sollten dabei etwa durch Trapeztanz, Trampolin- und Bodenakrobatik, Spitzentanz und einem besonderen Gruppen-Seiltanz, damals *Spider work* benannt, zu einem umfangreicheren und somit exquisiterem Programm beigetragen haben, als andere Showtanzgruppen wie die *Tiller Girls* u. ä. damals vorzeigten.[107] Gemeinsam mit ihrem Ehemann Max Hoffmann, der als erster ‚weißer' Orchestrator des *Ragtimes* Berühmtheit erlangte, das Tanzorchester anleitete und die Musik zu den Tanznummern arrangierte,[108] leitete sie die *Gertrude Hoffmann Girls* und führte sie zu einer der beliebtesten Formationen ihrer Art.

1924 war die Tanzgruppe während ihrer Europatournee in Paris angelangt und führte mit großem Erfolg ihre Show im *Moulin Rouge* auf. Ihr dortiger Auftritt, der neben klassischem Ballett, Volkstanz aller Epochen, eben jenen Gruppenchoreografien vermischt mit artistischen Akrobatiknummern, Jazz- und Stepptanz,[109] auch Showfechten[110] beinhaltete, sollte nicht nur den Schriftsteller Robert Goffin zu einer lyrischen Widmung anregen, sondern auch den Surrealisten Paul Éluard dazu inspirieren, sein Erlebtes niederzuschreiben (beide Gedichte sind im Anhang einzusehen). Die entstandenen Gedichte mit den Namen *Les Gertrude Hoffmann Girls* schildern auf eingängige Weise die besondere dargestellte Ästhetik der anmutigen Revueshow im *Moulin Rouge* und lassen den damaligen Impetus der Showtanzkunst nachvollziehen. In

---

[104] Frank Cullen/ Florence Hackman/ Donald McNeilly: „Gertrude Hoffman" in: Ders. (Hrsg.), Vaudeville Old & New. An Encyclopedia of Variety Performers in America, Volume 1, New York/ London: Routledge 2007, S. 517.
[105] Barbara Naomi Cohen-Stratyner: „Hoffmann Gertrude", in: *Biographical dictionary of dance*, New York: Schirmer Books 1982, S. 432.
[106] Elizabeth Kendall: *Where She Danced. The Birth of American Art-Dance*, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press 1979, S. 76.
[107] Cohen-Stratyner, „Hoffmann Gertrude", in: *Biographical dictionary of dance*, S. 432.
[108] Edward Berlin: *Ragtime. A Musical and Cultural History*, in: Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press 1980, S. 64.
[109] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 65.
[110] Donald Travis Stewart: „The Gertrude Hoffman Collection", in: *Travalanche*, https://travsd.wordpress.com/2012/03/26/the-gertrude-hoffman-collection/, letzter Zugriff: 13.09.2018.

den Gedichten verlieren sich die lyrischen Protagonisten in den dargestellten Tänzen der hübschen Mädchen, verfallen diesen und enden in einer verklärten Haltlosigkeit, die einerseits durch der Tänzerinnen Schönheit, Reinheit, Nacktheit, Kraft, oder ihrer mutigen erotischen Anziehungskraft hervorgerufen wird, sowie auch umso deutlicher das ‚Wunder' hervorgekehrt wird, dass ihre Tänze scheinbar die Spuren zum Himmel seien. [111, 112]

Indem die Sprecher jedes Mädchen der Reihe nach aufzählen und beim Namen nennen, bleibt die Verbindung zur Realität dabei aber erhalten und es wirkt, als ob sie sich nochmals jeden einzelnen ihrer Auftritte vor Augen führen würden. Goffin stellt dann im Gedicht auch die gesellschaftliche Anschauung einer Tänzerin zur Frage, indem er darauf Bezug nimmt, wie die Mädchen sonst ihren Unterhalt verdienen würden, wenn sie nicht bei Gertrude Hoffmann am Tanzen wären und malt sich dabei aus, wie sie als normale Mädchen in Amerika leben würden. Damit macht er umso mehr die Umstrittenheit bewusst, dass die Mädchen großes Ansehen genossen und als Artistinnen anerkannt waren, trotzdem sie in einem Metier arbeiteten, das als verrucht galt und in dem sie mit ihrer Bühnenkunst an die Grenzen der gesellschaftlich sozialen Konventionen stießen. Ein Umstand, der sich auch aus einem späteren Glossenreim über die *Gertrude Hoffmann Girls* in Amerika von 1934 erkennen lässt (im Anhang einzusehen), wo von einer Ms. Mable Clifford aus Brooklyn erklärt wird, dass sie zwar beschämt wäre, öffentlich solch kurze Höschen zu tragen, diese aber in Kauf nehmen würde, könne sie dafür nur zu solch rhapsodischer Musik tanzen und sich dem Künstlerleben frönen.[113] Ihre persönliche Meinung über die Anständigkeit ihrer Mädchen erklärte aber Gertrude Hoffmann schon im Jahr 1925 in einem Zeitungsinterview, worin sie meinte, dass der Tanz die Mädchen gerade davon abhalten würde, wie andere Gleichaltrige zu rauchen oder wilde Partys zu feiern, weil sie ihre Kräfte im Tanz verausgaben würden und dies auch der Grund wäre, warum sie auf der Bühne so brillieren würden. Hoffmann spricht dabei von ihrem Beruf als Choreografin dieser Mädchen, wie man es auch von Trainerinnen und Trainern von

---

[111] Paul Éluard: *Capitale de la douleur*, Paris: Gallimard 1926, S. 182. Siehe II. Anhang, ab Seite 111.
[112] Robert Goffin: „Les Gertrude Hoffman girls", in: Alkis Raftis (Hrsg.): „Français / 1881-1900. *Dance Poetry. A comprehensive anthology*, <http://poetry.orchesis-portal.org/index.php/francais/1881-1900/80-francais/353-les-gertrude-hoffman-girls>, letzter Zugriff 28.09.2018. Siehe II. Anhang, Seite 112.
[113] Mable Clifford: „Inhibition. (After watching the Paramount Grill's Gertrude Hoffman girls)", in: *Brooklyn Daily Eagle* 15 (16. Jänner 1934), S. 13, <https://www.newspapers.com/image/59990513/>, letzter Zugriff 02.09.2018. Siehe II. Anhang, Seite 113.

Sportgruppen nicht anders kennt. Und schließlich geht aus dem Interview Gertrude Hoffmanns ihre ganz eigene Meinung zur Berufung als Tänzerin darin hervor und sie spricht die Offenbarung über den Tanz als eine höhere und besonders sportive Kunst an sich aus, bei der es einer Disziplin bedarf, in welcher man seinen eigenen Körper und die eigenen Ansprüche, zurückzustellen hat:

> „The more a mind is excited at physical revelations, the lower that mind is. I never though[sic] of my body when I was dancing. And if the body is all of me, then I am nothing at all."[114]

Eine Meinung, die sich eine Elevin dieses Tanzteams, wie es Marika Rökk war, als Leitspruch für ihren zukünftigen Erfolg im Showbusiness mitnehmen konnte, sowie sie sicher nicht nur von der Broadwaymusik eines Max Hoffmanns und seines Ragtime-Orchesters, sondern auch von der Kunst Gertrude Hoffmanns als moderne Choreografin und Trainerin positiv beeinflusst wurde, davon profitierte und daran wuchs.

Schon in Paris hatte Marika Rökk, ihrer Erzählung nach, eines der Mädchen zu ersetzen, welches aufgrund von Heirat die Gruppe verließ. Anfänglich studierte sie die Tänze und Choreografien der Show ein und sollte laut ihren Memoiren am Tag ihre Schulausbildung bei ihrem Privatlehrer besucht haben, Spitzentanz bei Frau Rudkowska gelernt haben und dann abends noch im *Moulin Rouge* getanzt haben.[115] Ein strenger Tagesablauf, der neben dem Talent dafür auch das nötige Durchhaltevermögen erforderte. Etwaige Unstimmigkeiten in der Familie bezüglich der Berufswahl der Elfjährigen scheinen der Erzählung nach wiederum deswegen unwichtig geworden zu sein, da Marikas Verdienst der Familie, die in großen finanziellen Schwierigkeiten steckte, ein gutes Auskommen ermöglicht haben. Was aber rückschließend auch bedeutete, dass sich Marika mit ihrem Können und Schaffen für das Leben der Familie verantwortlich fühlte.

---

[114] o. A.: „Interview with Gertrude Hoffman. (Special to Miami Daily News)", in: *Miami Daily News* (11. Juli 1925), <https://historicalzg.piwigo.com/_datas/r/g/e/rge5ew6d3t/i/uploads/r/g/e/rge5ew6d3t//2016/07/28/20160728020453-9655a215-me.jpg> und <https://historicalzg.piwigo.com/_datas/r/g/e/rge5ew6d3t/i/uploads/r/g/e/rge5ew6d3t//2016/07/28/20160728020456-27318a43-sm.jpg>, letzter Zugriff 03.10.2018.

[115] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 64.

3.2. Das amerikanische Showgirl

Nach den Auftritten in Paris gingen die *Gertrude Hoffmann Girls* mit Marika 1925 wieder zurück nach New York, wo sie am Broadway im *Winter Garden Theatre* in der Shubert-Revue ‚Artists and Models' tanzten. Das renommierte *Winter Garden Theatre* spielte die zuvor genannte Revue als einen Fixpunkt in seinem Programm, doch der Auftritt der *Gertrude Hoffman Girls* in der Show sollte dabei zu solch einem großen Erfolg geführt haben, dass diese eineinhalb Jahre lang gezeigt und insgesamt 416 Mal gespielt wurde.[116] Eine aufregende Zeit der G*ertrude Hoffmann Girls* am Broadway, die heute auch als karrieretechnischer Höhepunkt der Choreografin gesehen wird.[117] Auf die Errungenschaft anschließend wurden die *Gertrude Hoffmann Girls* noch mehrere Male in Shows an den Broadway in größeren Zusammenarbeiten, wiederum mit den Theatermagnaten Messer-Shubert oder mit Ziegfeld und weiteren bekannten Darstellerinnen und Darstellern verpflichtet. Bevor Gertrude Hoffmann die Gruppe auflöste, ging sie mit ihr in einer abschließenden Show nochmals auf Tournee durch die USA. Marika Rökk wurde daraufhin an eine der renommiertesten Tanzschulen des Broadway im Institut bei Ned Wayburn aufgenommen, wo sie weitere Kenntnisse für das Leben einer Darstellerin auf der Bühne, im Film und im Showgeschäft erwerben konnte. In ihren Memoiren beschreibt sie, dass sie in dieser „Knochenmühle" [118] das Reiten und Singen erlernt hat, das sie später für ihre Filmkarriere gut gebrauchen konnte, sowie in dieser Art „Starfabrik"[119], „rundum fit"[120] gemacht wurde. Ned Wayburns Lehrbuch *The Art of Stage Dancing. A Manual of Stage-Craft* [121] von 1925 zeigt, dass man sich in seiner Einrichtung nicht nur in allen Arten des modernen Showtanzes fortbilden konnte, auch Make-up-Kunde und Diätlehre oder die Gepflogenheiten für das richtige Auftreten eines Stars wurden dort unterrichtet. In einem Kapitel aus dem Lehrbuch heißt es:

> „Good showmanship in dancing consists also in being able to ‚sell' one's own personality in a dance. Select your offerings to suit your public. Put in the effective "tricks" in your exits that are so

[116] Frank Cullen/ Florence Hackman/ Donald McNeilly: „Gertrude Hoffman", S. 518.
[117] Ebda. Frank Cullen/ Florence Hackman/ Donald McNeilly: „Gertrude Hoffman", S. 518.
[118] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 75.
[119] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 75.
[120] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 75.
[121] Ned Wayburn: *The Art of Stage Dancing. A Story of a beautiful and profitable Profession. A Manual of Stage-Craft*, New York: Ned Wayburn Studios of Stage Dancing Inc. 1925, <http://www.hellenicaworld.com/USA/Dance/NedWayburn/TheArtOfStageDancing.html#SHOWMANSHIP>, letzter Zugriff am 04.10.2018.

> important in inviting applause. And learn to leave your audience ‚hungry' for more of you. Let them go away with a wish that they might see more of your dancing. That is your cue in successful showmanship, my dancers. […]"[122]

So der Ratschlag Ned Wayburns, der, zusammen mit der Auffassung Gertrude Hoffmanns, ein Bild des Anspruchs an eine Darstellerin im Showbussines zeichnet, rücksichtslos alles zu geben, die Persönlichkeit nach außen zu kehren und sich damit vollends veräußern zu müssen, um zu den besten zu gehören und Anerkennung zu erfahren. Alles Eigenschaften, die sich Marika Rökk als in den USA ausgebildetes Showgirl, für ihr Leben mitnahm und die sie weiter zum Erfolg brachten. In ihrer Spitzendisziplin, der Pirouette, führte sie alle diese Eigenschaften zu ihrer originellen Weise zusammen und erschuf sich damit eines ihrer wichtigsten kunstcharakteristischen Alleinstellungsmerkmale. Diese Haltung brachte ihr aber auch schlechte Kritik ein, avancierte sie doch als überkorrekte Performerin schnell zur „Kollegenfresserin"[123] und hatten nicht wenige Kolleginnen und Kollegen deswegen oftmals Schwierigkeiten mit ihr zusammenzuarbeiten, oder, wie sie selbst behauptet, wurde ihre aufbrausende Mentalität dabei nicht als Ursprünglichkeit, sondern als Übertreibung und Divenhaftigkeit missverstanden.[124]

Durchsucht man die Programme und Ankündigungen der Shows der *Gertrude Hoffmann Girls* in den USA, lassen sich vorerst noch keine direkten Hinweise auf Rökks Namen darin finden. Ab 1927 beginnt es dann, dass ihr Name, teilweise auch mit dem Zusatz „kleine Ungarin"[125] versehen, besonders hervorgehoben in amerikanischen Zeitungen als Vorankündigung zu Revuen, die von Ned Wayburn ausgerichtet wurden, oder etwa im Rahmen eines Wettbewerbs von Florenz Ziegfeld,[126] erwähnt wird. Mit vierzehn Jahren am Broadway engagiert zu werden verhieß schon damals, dass man den künstlerischen Durchbruch geschafft hatte und die Zukunft karrieretechnisch Lukratives und Positives versprach. Doch liefen, wie es den Memoiren zu entnehmen ist, die Verlängerungen der Visen 1929 für die Familie Rökk aus und sie entschied sich daraufhin gegen das amerikanische Geschäft und dafür, wieder nach Europa und zu dem Rest der Familie

---

[122] Wayburn, *The Art of Stage Dancing.* <http://www.hellenicaworld.com/USA/Dance/NedWayburn/TheArtOfStageDancing.html#SHOWMANSHIP>, letzter Zugriff am 04.10.2018.
[123] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 65.
[124] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 65.
[125] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 77.
[126] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 77.

zurückzukehren.[127] Das erste Anlaufziel für weitere Auftritte war Deutschland. Dort begann Marika Rökk noch in der Wintersaison 1929-1930 unabhängig als Solo-Showtänzerin in unterschiedlichen Revuen in namhaften Tanzclubs und auf größeren Bühnen als amerikanische Sensation aufzutreten. Neben Stationen im *Ufa-Palast* in Hamburg und im *Wintergarten* in Berlin, wurde sie daraufhin nach Monte Carlo, Cannes und ebenso 1930 nach London eingeladen. Zu letzterer Revue im *Victoria Palace* lässt sich ein Werbefilm im Format eines Stummfilmes[128] der Firma *British Pathé* finden, der anschaulich zeigt, was dieses Programm *Folies Bergère* in London den Zuschauern bot. Einerseits bedienen in diesem Werbefilm die jugendlichen Spitzentänzerinnen als Blumenkinder kostümiert und in der Reihe tanzend den Anspruch des Betrachters an choreografischer Ästhetik, die daraufhin herbei- und wiederum auf Spitzen tanzende und pirouettierende Marika Rökk zusätzlich den solistischen und artistischen Sensationsanspruch. Diese werden dann mit der Slapstickeinlage eines frühen Duos von *Dick und Doof* abgerundet, die auf belustigende Weise auf den größten weiteren Reiz, den solche Shows geboten haben, hinweisen: Die Herren versuchen auf clowneske Weise das Programmheft mit den halbnackt abgelichteten Tänzerinnen vor der Haushälterin zu verstecken, was ihnen aber misslingt und sie darauf Schelte einfangen, als es in ihre Hände gelangt.

Die solistischen Auftritte Marika Rökks in den Revuen waren dabei meist, der Art des Bühnengenres entsprechend, aneinandergereihte Vorführungen von Tanznummern verschiedener Genres, begleitet vom Orchester im Rahmen einer schwach ausgeprägten Handlung[129], worin Rökk ihren Spitzentanz und die Pirouetten präsentieren konnte. Bei einem Auftritt 1932 im Wiener *Ronacher*, stellte sie auch das Umkleiden auf der Bühne zur Schau, das als eine andere Art eines Siebenschleiertanzes' verstanden werden konnte und das, laut Zeitungsrezension vom 4. Februar 1932, als ein ebensolch „origineller Einfall" [130] wie eben jener Tanz, verstanden worden ist[131]. Mit ihren Varieténummern

[127] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 78.
[128] Film auf der Homepage von British Patè zu finden unter: „The Folies Bergere Revue On Sleeve As Review 1930", <https://www.britishpathe.com/video/the-folies-bergere-revue-on-sleeve-as-review>, zuletzt eingesehen am 10.10.2018.
[129] Margareta Saary: Art. „Revue", in: Österreichisches Musiklexikon online, <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Revue.xml>, zuletzt eingesehen am 23.11.2017.
[130] Julian Sternberg: „Varieté Ronacher", in: *Neue Freie Presse* 24207 (2. Februar 1932), S. 7.
[131] Ebda. Sternberg, „Varieté Ronacher", S. 7.

tourte sie quer durch Europa, so wie es die Aufträge der großen Theaterhäuser ermöglichten. Neben jenen Engagements wurde Marika Rökk aber auch immer wieder als Solotänzerin für Tanzeinlagen in Filmen (etwa in London) sowie an Bühnen für Theaterstücke berufen und zusätzlich mit Sprechrollen betraut. Bei den Schauspiel- oder Operettenrollen handelte es sich oftmals um Fassungen, in denen die weiblichen Rollen bei der Kritik durchgefallen waren, die sie daraufhin übernahm und gemeinsam mit ihren Eltern zu ihren Gunsten mit entsprechenden Tanzeinlagen versah, womit sie nicht selten gute Erfolge damit erzielte.[132] Bald wurde sie dafür auch auf deutschen Bühnen geschätzt und gerne eingesetzt. Als ein weiteres Beispiel das zeigt, dass Marika schon vor ihrer Filmkarriere bei der *Ufa* in Deutschland bekannt war, kann neben einigen Zeitungsankündigungen ihrer Shows auch ein Sammelbild von 1933 aus einer Zigarettenschachtel einer deutschen Zigarettenfirma gezählt werden, auf welchem sie als „Miss Rökk"[133], in Spitzentanzpose abgelichtet ist. Darauf zählt Marika Rökk laut der Überschrift der Sammelreihe zu jenen „Berühmte[n] Tänzerinnen und Tänzern"[134], in welcher sie und viele andere Künstlerinnen und Künstler zu sammeln war und für eine Popularität ihrer Person im deutschsprachigen Raum spricht. Aufgrund der unklaren Zeitangabe des Bildchens (siehe Fußnote), lässt es sich nicht genau feststellen, ob Marika Rökk nun schon vor dem Nationalsozialismus oder zu Beginn desselben als Tänzerin in Deutschland jenen Bekanntheitsgrad erreicht hatte. Dass sie in gewisser Weise zum Gegenstand der damals weit verbreiteten Sammlerleidenschaft avanciert war, lässt sich als direkter Beweis dafür verstehen, wie weit sich schon ihre Bekanntheit, durch die Sammelalben, bis in die privaten Haushalte erstreckte.

---

[132] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 92.

[133] Jahreszahl ist unklar, unterschiedliche Quellen weisen auch auf das Jahr 1932 hin. Vergrößerung des Sammelbilds als Postkarte einzusehen im Blog von Paul van Yperen: „Marika Rökk", in: *European Film Star Postcards. Vintage Stars and Stories*", <https://filmstarpostcards.blogspot.com/2017/06/marika-rokk.html>, 20. Juni 2017, zuletzt eingesehen am 10.10.2018. Dazugehöriges Sammelalbum war wahrscheinlich das *Orami-Sammelalbum* zu finden z.B. unter: Pedro Huerta: *Zentrales Verzeichnis Antiquarischer* Bücher, <https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/beruehmte-taenzerinnen>, zuletzt eingesehen am 10.10.2018.

[134] Ebda. Blog von Paul van Yperen: „Marika Rökk", in: *European Film Star Postcards. Vintage Stars and Stories*", <https://filmstarpostcards.blogspot.com/2017/06/marika-rokk.html>, 20. Juni 2017, zuletzt eingesehen am 10.10.2018.

3.3. In Zirkusmanier zum Revuefilmstarlet

Manche Vorsprechtermine, auch für Rollen in Spielfilmen, brachten anfänglich nur in Budapest kleinere Schauspielrollen ein und noch nicht den gewünschten Durchbruch. Nicht nur weil ihr wegen des fehlenden Schauspielunterrichts ein Nachteil erwachsen war, lag dies womöglich auch daran, dass sie ihre Sprachkenntnisse vorerst noch zu sehr an ungarische Produktionen banden, da diese zu gering waren, um sie etwa im lukrativeren deutschen Filmsektor einzusetzen. Den Memoiren Rökks zufolge sollte dem Vater sehr daran gelegen sein, seine Tochter weg vom Tanz und schauspielerisch auf der Bühne oder vor der Kamera unterzubringen, da er sie nicht als ewige Varieténummer „abgestempelt"[135] wissen wollte. Durch die erfolgreiche Schauspiel- und Tanztätigkeit zuerst in Budapest, danach auch in einer Wiener Fassung einer Art Zirkusrevue „Stern der Manege" im Zirkus Renz unter der Regie von Wilhelm Gyimes 1934 wurden dann der Filmregisseur Gustav Ucicky und durch ihn der damalige *Ufa*-Besetzungschef Jobst von Reith-Zanthier, der dafür extra zur Vorstellung nach Wien gekommen war[136], auf Marika Rökk aufmerksam. Die Handlung der Revue von László Bús-Fekete hielt darin für sie neben den gewohnten Tanzeinlagen auch artistische Tanznummern zu Pferd, Seilakrobatik im Trapez und Sologesangsnummern mit der Musik von Michael Eisemann und Karl Komjati bereit, in welchen Rökk und ihre Kollegen und Kolleginnen laut Zeitungskritiken und der Erinnerung Reith-Zantiers zur „Attraktion"[137] wurden und sich die ausverkauften Aufführungen als „Wunderwerk bester und härtester Zirkusarbeit"[138] herausstellten. Der *Ufa*-Talentesucher betont dabei in seinen Memoiren neben Rökks hervorragend dargestellten Tänzen und Kunststücken auch ihr ‚ungarisches' Temperament, das mit den herzerweichend vorgetragenen Chansons insgesamt auf eine äußerst talentierte und aber auch perfekt „dressierte"[139] Künstlerin schließen ließ. Doch die Aussprache des von Marika sehr antrainierten Deutsch und der große Bruch, der dadurch entstand, wenn Marika sang und die Textpassagen falsch interpretierte, ließen die *Ufa*-Herren zuerst überlegen, ob sie überhaupt für das deutsche Filmgeschäft geeignet wäre.[140] Das

[135] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 103.
[136] Jobst von Reith-Zantier: *Sie machten uns glücklich. Erinnerungen an große Schauspieler in goldenen und nicht nur goldenen Jahren*, München: Ehrenwirth 1967, S. 154.
[137] Ebda. Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 155.
[138] Ebda. Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 155.
[139] Ebda. Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 155.
[140] Ebda. Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 155.

darauffolgende Unterzeichnen des *Ufa*-Vertrag am 14. November 1934[141] sollte sich dann weiters als langwierig und „merkwürdig"[142] herausgestellt haben, zumal Reith-Zanthier auch mit einem Teil der Großfamilie Rökks vorlieb zu nehmen hatte und es dabei beträchtliche Verständigungsschwierigkeiten gab. Erst nach längerer Diskussion über das Gehalt, wurde dann, der Erzählung nach, dem Vertragsabschluss zugestimmt, was auch besonders auf einen lukrativen Hintergedanken der Familie Rökk zur Art des Berufes von Marika verweist. Die Anekdote, dass Ucicky gesagt haben soll, „die Kleine gibt, [was ihr ihre Eltern] so aufgezwungen haben"[143], sowie Reith-Zanthiers Bemerkung, dass der Vater vor der Garderobe seiner 21-jährigen Tochter aufgestellt war, als hätte er dort Wachtposten bezogen[144], zeichnen ein strenges Bild von den Eltern, das sich perfekt zur Mythosbildung eines Wunderkindes fügt. Fügt man dann Marika Rökks eigene und häufig huldigende Bemerkungen über ihren Vater, den sie als „Auslöser [ihrer] Aktivität"[145], bezeichnet, und danach die über ihre beiden Ehemänner, inwiefern diese für sie auch geschäftlich sorgten, hinzu, lässt sich daraus erkennen, wie sehr sie behütet wurde und das sie in Bezug auf ihre berufliche Zukunft wenig bis gar keine Eigenentscheidungskraft besaß. Dass Marika Rökk anfänglich gar nicht zum Film wollte, und es nur die Entscheidung ihres Vater gewesen sei, betont sie in ihren Memoiren viele Male und erklärt ihren Missmut darüber, dass sie deswegen nicht mehr ihre Karriere als Tänzerin auf der Bühne nachverfolgen konnte.[146] Auch, dass sie nichts mit Film anfangen konnte[147] und ein reagierendes Publikum brauchte, um „zu leuchten"[148], erwähnt sie in diesem Kontext. Warum aber der Vater für seine Tochter bei der damalig größten deutschen Filmfirma den Vertrag unterzeichnete, lässt sich deswegen nachvollziehen, da im noch jungen nationalsozialistischen Regime geduldeten Künstlerinnen und Künstlern aus dem Ausland viele Aufstiegschancen und Möglichkeiten offen standen, nicht nur daraus folgend, dass man dem Großteil jüdischer Schauspielerinnen und Schauspieler die Arbeit verwehrte und viele Stellen neu besetzt werden mussten, sondern weil man neben der ideologischen Bewusstseinsbildung nicht auf die fremdländische Seite der Unterhaltung

---

[141] Jana Bruns: *Nazi Cinema's New Women*, Revision of the author's thesis (Ph.D.) Stanford University 2002, Cambridge / New York / Melbourne u.a: Cambridge University Press 2009, S. 55.
[142] Ebda. Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 154.
[143] Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 155.
[144] Ebda., Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 156.
[145] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 100.
[146] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 25.
[147] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 102.
[148] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 5.

verzichten wollte. Und Marika Rökk gab dafür ein perfektes Persönlichkeitsbild ab, das zwischen „transgression [and] conformity“[149] changierte und eine „seductive mixture of exoticism […], familiarity, irreverence, […] aquiescence, rusticity and sophistication“[150] verkörperte, wie es Jana Bruns anschaulich in ihrem Buch *Nazi Cinema‘s New Women* zusammenfasst. Eduard Rökk handelte kalkulierend und meinte, den Memoiren zufolge, dass die Zeit seiner Tochter als „Zirkusmädchen“[151] nur ein Zwischenspiel gewesen wären und sie dabei zu angestrengt arbeiten müsse, um ein Weltstar werden zu können. Dies würde ihr aber die Gesundheit bald nicht mehr möglich machen, sowie sie dann als „Dritte von rechts“ [152] enden würde. Mit dem Filmschauspiel in der *Ufa* aber würde sich der Weg zum Weltruhm leichter gestalten, denn da könne man es bloß „mit zwei Filmen schaffen“ [153]. Daraus spricht die Ansicht eines, des Reisens und Managens müde gewordener Vater, der weniger um seine Tochter besorgt ist, sondern vielmehr um das finanzielle Auskommen der ganzen Familie fürchtet, sowie er keine Scheu davor hat, das Schicksal seiner Tochter mit dem des Nationalsozialismus aktiv zu verbinden. Ob er sich dessen bewusst war oder ihm jegliches politisches Interesse dafür fehlte, sei dahingestellt, und es lassen sich nur Vermutungen darüber aufstellen. Augenscheinlich aber zählten der geschäftliche und familiäre Hintergrund und genau jene ‚diplomatische Haltung‘ dem Showbusiness gegenüber die sich auf das ganze bisherige und aber auch zukünftige Leben Marika Rökks beziehen lässt.

In ihren ersten Filmen, die ab diesem Zeitpunkt jährlich in den Kinos erschienen, bediente man jene ausländische, aber gleichfalls alt vertraute Seite des ‚Zirkushaften‘, oder ‚Ungarischen‘ mit den Rollen Marikas und spielte die Handlung vorwiegend in Ungarn, wodurch reichlich ungestüme Tanzszenen wodurch reichlich ungestüme Tanzszenen oder akrobatische Einlagen vorkamen, die ihrem Temperament und ihren Talenten entsprachen. Einzig die noch schlechten Deutschkenntnisse und der Unmut zum Sprachenlernen zeigten, dass sie ihre Berufung als Filmschauspielerin vorerst noch nicht ernst nahm und sie es bloß für einen „Filmausflug“ [154] hielt, wie sie es selbst immer wieder behauptete. Indem man ihr Emmy Harald als Sprach- und Benimmlehrerin von der *Ufa*

[149] Bruns, *Nazi Cinema’s New Women*, S. 55.
[150] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema’s New Women*, S. 55.
[151] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 102.
[152] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 102.
[153] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 102.
[154] Vgl. auch: Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 105.

zur Seite stellte, meinte man, bald dieser Unlust, die sich als Unprofessionalität nach außen zeigte, entgegenwirken zu können.[155]

> „Ich war ein wildes Bretterkind, an riesige Häuser gewöhnt. Ich hatte immer mit starken Mitteln gearbeitet, eine Publikumsdompteuse, ein Ausbund an Temperament, ein mimischer Vulkan. Mein Ausdruck war viel zu kräftig für die intime Nähe, die eine Kamera zum Publikum herstellen kann.“[156]

Eindrücklich zeigt dieses Zitat, wie sehr sich Rökk im Nahhinein über ihre Darstellung auf der Bühne bewusst war und weswegen ihr auch für den Tanz von der *Ufa* die deutsche Tanzpädagogin Sabine Ress zu Seite gestellt wurde. Diese trat selbst als Tänzerin und Choreografin in Erscheinung und sollte die für die Kamera zu weit hervortretende Bühnentechnik Marikas disziplinieren. Mit ihr an der Seite sollte Rökk auch gemeinsam einen Großteil ihrer zukünftigen Tanzeinlagen in vielen Filmprojekten choreografisch ausarbeiten und ihre kommende Filmkarriere bestreiten. Als letzte Vorbereitung der jungen Künstlerin auf das Filmschauspielerinnendasein wurde auch noch an ihrem Körperbau gearbeitet, der als zu muskulös, bzw. als unschön, weil zu übergewichtig für eine Tänzerin, deklariert wurde[157]. Aus diesem Grund schickte man sie des Öfteren auf Schlankheitskuren oder verschrieb ihr Diäten. Ein Umstand, den sie schon seit der Tanzzeit in den USA kannte, wo sie durch Gertrude Hoffmann dazu angehalten wurde, besonders auf ihr Gewicht zu achten, bzw. dieses auch abzubauen. So war ihre erste Phase im Filmbusiness davon bestimmt, was sie nicht alles aufzugeben hatte, oder wie sie fortgebildet wurde um einem neuen Ideal zu entsprechen und eine andere Darstellerin zu werden, die sie bis dahin gewesen war.

Auch im Gesang muss man annehmen, dass Rökk Nachhilfe erhalten hatte, obwohl sie im Laufe ihrer Karriere die Stimme vieler ‚Schlager' wurde und zuvor schon in den Vereinigten Staaten bei Ned Wayburn Musicalgesang gelernt hatte.[158] Ihre Gesangsparts in den Bühnenstücken und Operetten wurden aber anfänglich immer vereinfacht, bzw. für andere Sängerinnen und Sänger adaptiert oder zu Tanzparts umgeschrieben[159], sowie

---

[155] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 6.
[156] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 7.
[157] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 106.
[158] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 83.
[159] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 91.

es ihr immer bewusst war, was sie auch später immer wieder betonte dass ihre Gesangsstimme Grenzen hatte.[160] Später bei der *Ufa* wurden die Lieder dann von den Komponisten zum Teil eigens für ihre Stimme und ihr Können komponiert, die, bezogen auf die Musik des Films *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) – auf die weiter unten noch näher eingegangen werden wird – durch die mit Koloraturen versehenen Nummern jedoch sehr wohl auf eine fortgeschrittene gesangliche Leistung schließen lassen. So steht auch die Aussage, dass sie sich in ihrer Berufung mehr als eine „Tänzerin [empfand], die die Frechheit hatte zu singen"[161], in einem Gegensatz dazu, dass sie nur bei einem Film mit einem Gesangsdouble gearbeitet haben soll[162].

Anfänglich konnte die *Ufa* ihren rassigen Charaktertyp in den Filmen, mit dem ‚ungarischen' Feuer und „exhibitionistischem"[163] (wie es zwar in einem Pamphlet über Rökk heißt, jedoch nüchtern genaue jene Showbusinesshaltung wiederspiegelt, wie sie der Vater, Ned Wayburn und letztlich auch Gertrude Hoffmann vertraten) Selbstvertrauen und dem ihr eigenen Schwung sehr gut gebrauchen. Man legte alsbald ihren Charakter in den Drehbüchern so zurecht, dass Marika nur sich selbst zu spielen hatte[164], das wiederum schnell von Kritikerinnen und Kritikern sowie Gegnerinnen und Gegnern des Revuefilms und ihrer Person schon damals als zu platt, ermüdend und uneinfallsreich aufgenommen wurde.[165]

Von heute aus betrachtet lässt sich ab dem Jahr 1936 eine weitere damals stattgefundene Entwicklung nachvollziehen, nach der die *Ufa* von einem weiteren Ausbau der Karriere Marikas absah, was sich etwa auch daraus erkennen lässt, dass sie zu Beginn ihrer Filmlaufbahn bei der *Ufa* besonders stark in den Kino- und Filmzeitschriften vertreten war, diese starke Medienpräsenz aber bald abgeflaut war und ihr auch kein weiterer Schauspiel-, Tanz- und Gesangsunterricht mehr von der *Ufa* erteilt wurden.[166] Obgleich 1936 der Anstellungsvertrag Marikas bei der *Ufa* verlängert wurde, erhielt sie diesen nur

---

[160] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 213, siehe auch S. 135, S. 83.
[161] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 212.
[162] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 154.
[163] Dietrich Steinbeck: „Oper und Turnen. Zur Rolle des Tanzes im nationalsozialistischen Revuefilm", in: Helga Belach: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München: Carl Hanser 1979, S. 67
[164] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 59.
[165] Carla Rhode: „Leuchtende Sterne?" in: Helga Belach: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München: Carl Hanser 1979, S. 122.
[166] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 56.

zu minderen Konditionen im Vergleich zu ihrem vorigen Vertrag, sowie verglichen mit den Kontrakten ihrer Kolleginnen.[167] Die Wissenschaftlerin Jana Bruns behauptet hingegen, dass Rökk aber auch gerade durch ihre Aufnahme als Schauspielerin in die Reichsfilmkammer als eine der wenigen ausländischen Künstlerinnen, die im selben Jahr stattgefunden hatte, dadurch verschont wurde, ihre Karriere als Filmschauspielerin beenden zu müssen.[168] Auch Reith-Zanthier erzählt in seinen Memoiren darüber, wie die wenigen verbliebenen fremdländischen Schauspieler und Schauspielerinnen „aus Prestigegründen wie rohe Eier"[169] behandelt wurden, es ihnen leichter war, politisch „neutral zu arbeiten"[170], wie ihnen viele Privilegien zuteilwurden.[171] So durften sie etwa ihre Gagen mit kaum einer oder auch keiner Besteuerung in die jeweiligen Heimatländer versenden.[172] Obwohl der *Ufa* von der Politik des Nationalsozialismus vorbestimmt wurde, eine neue „deutsche Kultur"[173] fördern zu sollen und deutsche Schauspieler dafür auszubilden[174], so wollte man gleichzeitig aber auch nicht auf jene ‚andersartige' Welt und die Einflüsse dieser verzichten, für ebenwelche Rökks bisherig ausgebaute Filmrolle bei der *Ufa* stand. Allein schon deswegen, dass keine besseren Schauspielerinnen in jenem Fach verfügbar waren, die noch in Deutschland filmen wollten, wollte und konnte man sich ein Ende der Filmkarriere des „*Ufa*-Baby[s]"[175], wie Marika ihr damaliges Selbst in ihren Memoiren beschreibt, sowie nach der getätigten Investition in ihr Talent und ihrer Kunstfigur nicht leisten.[176] Die Bezeichnung ‚*Ufa*-Baby' verdeutlicht dabei gleichzeitig nicht nur jenen Nachteil, den Marika am Beginn ihrer Filmkarriere durch den fehlenden vorausgegangenen Schauspielunterricht verspürte sondern auch jene Haltung, die ihr von der Filmfirma im Positiven wie Negativen entgegengebracht wurde. Wurde sie einerseits in ihrer neuen Profession als nicht für volljährig und mündig erachtet, so wurde sie aber unabdingbar durch ihre Herkunft zur Botschafterin des damals sehr populären Ungarn-

[167] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 62, Fußnote Nr. 26.
[168] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 62.
[169] Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 208.
[170] Ebda. Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 208.
[171] Ebda. Reith-Zantier, *Sie machten uns glücklich*, S. 208.
[172] Moeller, *Der Filmminister*, S. 433
[173] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 71.
[174] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 71.
[175] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 10.
[176] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 72.

Hypes.[177] Des Weiteren galt sie auch wegen ihres Charakters, ihres Aussehens[178] und von ihrem nomadischen Künstlerinnenleben der großen Bühnen her als ein Gegenteil zu den extravaganten Schauspielerinnen und Schauspielern, die Goebbels wegen ihrer gelebten ‚Bourgeoisie', wie es etwa Lilian Harvey nachgesagt wurde, missfielen und auszugliedern versuchte.[179] Jana Bruns erkennt im stringenten Ausbau der Karriere Rökks, ihrem frühen Einsatz in Hauptrollen, sowie grundsätzlich in ihrem, von der Presse stark propagierten „new spirit"[180] sogar jene Möglichkeit der *Ufa* und des Filmsektors an sich, durch sie ein neues Starsystem zu etablieren und Abstand zum alten unerwünschten zu erlangen.[181] Eine Aussage, die wiederum darauf schließen ließe warum sich Marika als Versuchsprobandin damals selbst nicht als eine Art ‚*Ufa*-Femme-fatale', sondern ‚*Ufa*-Baby' empfand und, ihren Erzählungen nach, anfänglich mit groß betriebenem Aufwand von Seiten der *Ufa* her ausgebildet und zur Schauspielerin ihres Genres aufgebaut wurde.[182] Die Umstrittenheit rund um Marika Rökk, damals wie heute, fußt offenbar auf der besonderen Art des Starkults der ihr schon im Dritten Reich entgegengebracht wurde. Denn jene Charaktereigenschaften, für die Marika Rökk als Kunstfigur stand, ließen sich auch weiters auf eine besondere Art von Anti-Propaganda in die ‚deutsche' Frauenrolle einpassen. Wie Jana Bruns es präzise beobachtet, waren doch Marika Rökks sehr wohl von außen zugeschriebenen und aber dann auch gelebten Eigenschaften von „seductiveness, playful sexual irreverence, pigheadedness, and impetuousness"[183] als ‚ungarisch' und deswegen als den Werten gegensätzliche Grundzüge abgetan, wie sie auch nicht von deutschen Frauen nachgeahmt, und aber auch nicht von deutschen Männern geliebt werden sollten: „the kind of girl one should not marry"[184].

Ab der Produktion des Films *Gasparone* (Georg Jacoby, 1937), der den Kritiken und Besucherzahlen nach gut ausgefallen war und in welchem sich Marika eine der Hauptrollen neben Johannes Heesters erarbeitet hatte,[185] wurde ihr der

---

[177] Vgl. auch mit: Marko Paysan: „Gulasch und Berliner Weiße", in: Hans-Michael Bock / Michael Töteberg (Hrsg.), *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt am Main/ Zweitausendeins 1992, S. 404.
[178] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 70
[179] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 68.
[180] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 68.
[181] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 68.
[182] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 5ff.
[183] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 72.
[184] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 73.
[185] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 62.

karrieretechnische Aufstieg auch öffentlich anerkannt und durch die *Ufa* in zahlreichen Zeitschriften propagiert.[186] Wie sie selbst behauptet, hätte sie damals den Misserfolg nicht mehr länger auf sich sitzen lassen wollen und nun zielgerade den Ausbau ihrer Karriere verfolgt. Dafür lernte sie nun mit Ehrgeiz Deutsch, sowie sie sich von ihrem Regisseur und bald darauf auch Lebensgefährten Georg Jacoby in Schauspiel weiterbilden ließ.[187] Jacoby wiederum fand in Marika nicht nur eine Lebenspartnerin, mit der er 1940 auch den Bund der Ehe einging,[188] sondern vorrangig durch sie die Möglichkeit, ein Talent mit seiner Auffassung von Filmkunst und besonders im Musikfilm unterstützen und ausbauen zu können.[189] Bei einer solchen Verbindung von Kunstausübenden, noch dazu mit jenem Altersunterschied, stellen Kritiker und Kritikerinnen nach wie vor die Frage, wieviel ökonomische Absicht hinter dieser Verbindung steckte,[190] doch die Entscheidung des Paares gründete auf Formen von Liebe, wie Rökk es in ihren Memoiren erklärt[191] und wie es sich teils auch nachvollziehen lässt, wenn man ihre Beziehungsgeschichte mit den stark bevormundenden Eltern Rökks im Hintergrund betrachtet.[192] Zu den wichtigsten Aussagen Jacoby betreffend, die auch gleichzeitig den Impetus ihrer Beziehung enthält, zählt jene, in der sie erklärt, dass er sie direkt von ihrem Vater übernommen habe[193], sie in ihm also einen Vaterersatz gefunden habe und ihr so die Möglichkeit eröffnet wurde, sich von ihren Eltern trennen zu können. Und obwohl später auch ihre Selbsteinschätzung dahin ging, dass sie Jacoby nicht für ihre Karriere gebraucht hätte, da sie auch ohne ihn allein zu *Ufa* gekommen wäre,[194] konnte sie trotzdem durch ihn aus dem bevormundeten Dasein, das ihr ihre Eltern bereiteten, heraustreten und ein herbeigesehntes[195] selbstbestimmtes Leben beginnen. So war den Eltern die Beziehung ihrer 22jährigen Tochter zum 31 Jahre älteren Jacoby so unwillkommen, dass sie die Verbindung zu ihr abbrachen.[196]

Die Verbindung Rökks mit Jacoby war weiters in keinem Sinne einseitig von Nutzen; so profitierte Marika davon, nicht nur unbeschwerter und durch seine Erfahrung bereichert

---

[186] Ebda. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 75.
[187] Vgl. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 28.
[188] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 28
[189] Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 274.
[190] Steinbeck: „Oper und Turnen (…)", S. 6; siehe auch Reith-Zanthier: *Sie machten uns glücklich*, S. 215.
[191] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 25.
[192] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 27.
[193] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 101.
[194] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 27.
[195] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 27.
[196] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 27-28.

an ihrer Filmkarriere arbeiten zu können. Auch kann man einen deutlichen Anstieg seiner Regiearbeiten bei der *Ufa* verzeichnet sehen, nachdem sie ihre erste gemeinsame Filmarbeit hatten. Von der *Ufa* wurden sie alsbald nach der Zeit der Imagebildung als Zweiergespann Jacoby und Rökk für den Revuefilm verstanden und dem Filmgenreplan entsprechend eingesetzt.[197] Gemeinsam mit Max Pfeiffer als Produktionsleiter, Konstantin Irmen-Tschet als Kameratechniker, Erich Kettelhut als Bühnenbildner, Sabine Ress als Choreografin, Peter Kreuder oder später auch Franz Grothe als Filmmusikkomponisten, sowie dessen Cousin Willy Dehmel als Textdichter der Lieder,[198] konnten Rökk und Jacoby dann ein Produktionsteam etablieren[199], das den deutschen Musikfilm und aber besonders den Revuefilm in eine neue Hochphase führen sollte. In ihren Memoiren beschreibt Rökk auch das Verfahren jener Gruppe einen neuen Film herauszubringen[200] und gewährt dabei einen interessanten Einblick in den Herstellungsprozess eines Musikfilms à la Rökk und Jacoby, aber auch in die Arbeitstechnik der Mechanisierung von Abläufen im damaligen deutschen Filmsektor. Zusätzlich treten dabei deutlich die Freiheiten und unbegrenzten Möglichkeiten zutage, die dieser Gruppe zuteil waren und auch als Beispiele für die damalige besondere Form von Autarkie im Filmbusiness gesehen werden kann. Freilich aber in einem von oben vorgegebenen Rahmen, der sich etwa im Filmgenre, der fest vorgegebenen Handlung oder den zu etablierenden Filmstars manifestiert. Den Memoiren zufolge[201] heißt es etwa, dass das Buch dabei nach der getätigten Auswahl eines Filmplots von der *Ufa* zuerst zu Sabine Ress gegangen sei, die diesem einer „tänzerische Aufbereitung“[202] unterzog und danach weiter zu Marika Rökk gelangt sei, damit sie gemeinsam weiter die Tänze ausarbeiten und fixieren konnten. Erst danach sollte ein daraus erstelltes Exposé an den Regisseur Georg Jacoby gegangen sein, der es wiederum anreicherte und mit seinen Vorstellungen und Ideen ausschmückte, bevor es in Form eines Drehbuches zum Filmmusikkomponisten und seinem Texter der Lieder kam. Nach eingängigem Studium des Drehbuchs gingen diese dann daran, den Film handlungstechnisch durchzukomponieren.[203] Auf die hier früh

[197] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 109.
[198] Marko Paysan: „Das Ufa-Baby. Marika Rökk“, in: Hans-Michael Bock / Michael Töteberg (Hrsg.), *Das Ufa-Buch*. […], S. 405.
[199] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 110.
[200] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 111.
[201] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 111.
[202] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 111.
[203] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 111.

stattfindende Produktionsmiteinbeziehung des Komponisten in den Arbeitsablauf der Filmproduktion noch vor Drehbeginn (wie es etwa heute üblich ist) findet sich bei Rökk eine mögliche Antwort darauf, indem sie erklärt, dass es bei diesen Musikfilmen nicht ausreichend war, die Musik etwa im Nachhinein auszuarbeiten und die Schlager dann erst zu erfinden, da „die Handlung […] folgerichtig aufbereitet“[204] hatte werden müssen. Worin sie gleichzeitig den Grund anspricht, dass gerade jene Filme, in denen Tanz- und Gesangsnummern eine solch große dramaturgische Wichtigkeit zufiel, zusätzlich auch größere herstellungstechnische Parameter erfordert wurden. Weiters geht aus ihrer Schilderung hervor, wie verhältnismäßig klein im Vergleich zu heutigen Produktionsteams die damalige Produktionsgruppe der Revuefilme war, was auch auf die Vermutung schließen lässt, dass sich diese Produktionen sehr viel persönlicher gestalteten, sowie den einzelnen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern noch sehr viel mehr Mitspracherecht in Form der Einbringung ihres Verständnisses von Kunst eingeräumt war, als es heute möglich wäre.[205] Dies geht etwa auch aus dem *Film-Kurier* vom 6. Juni 1940 hervor, worin beworben wird, wie sich Rökk mit dem Kameramann Irmen-Tschet abspricht, um die „die einzelnen Phasen ihres Tanzes am besten der Schwenkungsmöglichkeiten der Kamera“ [206] anzupassen.

Davon abgesehen, dass dem Genre des Revuefilms durch den Nationalsozialismus ohnehin eine positive Zukunft bevorstand – bedingt durch die starke Reglementierung bis hin zum völligen Spielverbot des amerikanischen Films 1939[207] (Musicalfilm, sowie Revuefilm) – eröffnete sich ein beträchtlicher Bedarf an jener als ‚unpolitisch‘ geführten Unterhaltungsfilmgattung und man kalkulierte von Seiten der deutschen Filmpolitik aus dafür größere finanzielle Mittel ein[208] (Siehe auch Kapitel 2). Andererseits war es, wie obig erwähnt, Goebbels ureigene Absicht, am Vorbild Hollywoods einen noch besseren und qualitativeren Unterhaltungsfilm zu entwickeln und es wurde den Filmschaffenden in regelmäßig stattfindenden Vorführungen amerikanischer Revuefilme vom Propagandaministerium aus beigebracht, wie sie sich am amerikanischen Modell des

[204] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 111.
[205] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 113, siehe auch: Marko Paysan: „Gulasch und Berliner Weiße“, in: *Das Ufa-Buch. […]*, S. 406.
[206] Aus dem Film-Kurier vom 6. Juni 1940 zit. n. Marko Paysan: „Gulasch und Berliner Weiße“, in: *Das Ufa-Buch. […]*, S. 406.
[207] Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 284.
[208] Ebda. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 274.

Unterhaltungsfilms zu orientieren hätten.[209] Diese Haltungsrichtlinie war also Jacoby und Rökk wohl bewusst und sie nahmen die Gelegenheit, dadurch eine neue Art Film zu erschaffen, wahr, wie es sich etwa darin zeigt, dass Rökk für *Gasparone* (Georg Jacoby, 1937) ganz nach dem amerikanischem Vorbild der Tänzerin Eleanor Powell im Film *Broadway Melody* (Roy del Ruth, 1936), der einer der letzten im Verleih zugelassenen amerikanischen Revuefilme im Dritten Reich war,[210] Stepptanz erlernt hatte[211] und wofür sie zu diesem Zweck einen Stepplehrer aus den U.S.A. einstellte und zu Rate zog.[212] Später sollte sie für ihre Steppkünste in den Filmen als die ‚Powell of Berlin' gefeiert werden, was nach Bruns dem nationalsozialistischem Selbstwertgefühl und Filmschaffen in der Presse die Möglichkeit bot, sich durch Rökks Erfolge über Hollywood erhöhen zu können.[213] Alle Revuefilme waren beabsichtigterweise, stark in ihrer Handlung, ihrem Ablauf, ihren Bühnenbauten, den Kostümen, ihren Tanzeinlagen, ihren Gesangseinlagen und der Musik im Ganzen an die amerikanischen Revuefilme angelehnt, wie es auch Rökk erzählt, wenn sie vom Ausstatter Kettelhut spricht, der sich beim Entwurf der Szenerie detailgenau an den Vorbildern Hollywoods schulte.[214] Um es mit den Worten Carla Rhodes, aus einer Sammlung größter Kritik an Rökks Filmen, ihrem Wesen und ihrer Künstlerrolle im Reich des Nationalsozialismus zu sagen, „gelang es ihr mit Fleiß, Zähigkeit und Energie die Rollen so auf den Leib zu schneidern und für alle Talente stets eine Verwendung zu finden, daß der Revuefilm bald zur ihrer ureigensten Domäne wurde."[215]

Marika Rökk wurde somit nun als Filmschauspielerin und Revuefilmdarstellerin anerkannt und dem Fortschritt ihrer Karriere stand nichts mehr im Wege. Ihr Charakter war auf der Filmleinwand des Nationalsozialismus bald nicht mehr wegzudenken, dafür hatten die Presse, aber auch Marika selbst gesorgt, sowie die Filme, in welchen sie auftrat, als deutsche Antwort auf die Musicalfilme aus Hollywood galten und den Kinobesucherinnen und Kinobesuchern im ‚großen Deutschen Reich' auch als solche suggeriert und vermarktet wurden.[216] Nun wollte und konnte sie aber auch nicht mehr

[209] Cinzia, Romani: *Die Filmdivas des Dritten Reiches*, aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt von Friederike Blendinger, München / Rom: Bahia 1982, S. 13.
[210] Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 284
[211] Marko Paysan: „Das Ufa-Baby. Marika Rökk", in: *Das Ufa-Buch*. […], S. 405.
[212] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 114.
[213] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 81. Vgl. auch mit: Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 115.
[214] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 112.
[215] Rhode, „Leuchtende Sterne?", in: *Wir tanzen um die Welt*, S. 122.
[216] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 75.

anders, als jenes Starleben zu führen, sowie den Erfolg zielstrebig weiterzuverfolgen, wie sie ihre Rolle auch freiwillig von der Starschmiede *Ufa* entgegengenommen hatte. Einzig der Vorfall, den Rökk in diesem Zusammenhang in ihren Memoiren als Zeitpunkt erwähnt[217], ab welchem sie sich aktiv für ihre Beziehung mit Jacoby und der Verbindung mit der *Ufa* entschied, bezeugt, dass sie doch über ihre Entscheidung dafür, die Möglichkeit hatte, nachzudenken. Die Anfangsphase ihrer *Ufa*-Karriere war noch von Misserfolgen gezeichnet, sodass sie vorerst in Erwägung zog, die Karriere abzubrechen und als Tänzerin nach Paris zurückzukehren. Interessant ist auch der Rahmen, in welchem die Begebenheit stattgefunden haben soll, da es sich dabei anscheinend um die Heimfahrt nach einem Empfang der K.d.d.K, der *Kameradschaft der deutschen Künstler* handelte, an dem dortige Ehrengäste wie Goebbels und Hitler durch ihre Reden[218] über den Nutzen des Filmes im Deutschen Reich, den sonst unpolitischen Schauspielerinnen und Schauspielern, wie es auch Rökk war, wie sie behauptet[219], womöglich besonders deutliche Einblicke und Hinweise auch auf ihren Nutzen als Filmschauspielerinnen und den Hintergrund ihrer besonderen Vermarktung bot. Ein ‚belehrender' Einblick, wie er Marika vielleicht verunsicherte und sie dazu brachte, dass sie sich als Beifahrerin von Georg Jacoby über ihr damaliges Dasein echauffiert habe und abermals ihre künstlerische Unzufriedenheit reflektierte, woraufhin dieser sie prompt aus seinem Auto verwiesen haben soll:

> „Am nächsten Abend aber trafen wir bei einem Empfang im Künstlerclub Kddk (*Kameradschaft der deutschen Künstler*) [220] zusammen. (…) Ich sah ziemlich unwiderstehlich aus. Jacoby goß mir Sekt ein. (…) Er hat mich noch lieb. Er bot mir an, mich nach Hause zu fahren, und was soll ich sagen? Ich wurde unterwegs wieder frech ‚Film', höhnte ich, ‚ich wollte nie zum Film. Vater wollte es. Immer diese Belehrungen hier, hab ich doch gar nicht nötig mit meinen internationalen Tanzbeinen, und immer hören, daß ich Sprache(sic) dilettantisch spreche. Genug. Ich gehe nach Paris! Dies war mein letzter Film. Ich schwöre!' Er bremste. ‚Geh nur. Du bist jung und hübsch und kannst deine Beine flutschig schmeißen. Na und? Nichts hast du bewiesen. Man wird sagen, du hättest es nicht geschafft und seiest davongerannt. Du hättest es schaffen können. Aber bitte! Geh!'" [221]

[217] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 25-26.
[218] Reith-Zanthier, *Sie machten uns glücklich*, S. 213.
[219] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 128.
[220] *Kameradschaft der deutschen Künstler*, welche zu den korporativen Mitgliedern der *Reichstheaterkammer* zählten und alle künstlerischen Menschen zu einer Gemeinschaft im Sinne nationalsozialistischer Anschauungen vereinen sollten. Nach Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*, 2. durchgesehene und überarbeitete Auflage, Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2007, S. 345.
[221] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 25-26.

Daraufhin soll sie der erzürnte Jacoby, mitten auf der Straße ausgesetzt haben und Marika zu Fuß im Schnee nachhause gehen haben lassen. Diese, im doppelten Sinn, eiskalte Zurückweisung und darauffolgende Ernüchterung und Realisierung ihrer einzigen damaligen karrieretechnischen Möglichkeiten, mitten auf der Straße irgendwo bei Berlin, führten sie zurück zu Jacoby, dem sie daraufhin sogar einen Heiratsantrag machte und zurück zur *Ufa,* bzw. zu ihrer Zukunft in der NS-Unterhaltungsmaschinerie, inklusive ihres aktiven Entschlusses dafür, endlich großen Erfolg haben zu wollen. Hatten sie zuvor vielleicht auch die Ungewissheit vor dem Kommenden in Bezug auf die Politik, wie sie sich ihr auf dem Abendempfang zeigen konnte, der Zeit der Aussicht auf Krieg, oder lediglich ihr verletzter Stolz dazu gebracht, ihrem Unmut Ausdruck zu verleihen, war es wiederum aber genau jener Stolz und jenes Kalkulieren, die sie zum Entschluss brachten. Durch das Aussprechen ihrer Vorhaben, das gleichzeitig auch ihr bisheriges Leben, ihre Ausbildung und Jacoby gegenüber verhöhnend klingen musste, erkannte sie schnell ihre einzigen Möglichkeiten in jener offenbar als ausweglos empfundenen Lage, die sich etwa so abgezeichnet haben könnte, dass sie außer Jacoby niemanden in Berlin hatte, der sich aktiv um sie kümmerte, da ja die Verbindung zu ihren Eltern abgebrochen war, die weiters ihr Entsagen der Filmschauspielerinnenkarriere als Versagen aufgefasst hätten. Ihr einzig ersichtlicher Ausweg aus diesem Streit mit Jacoby und der Sinnkrise, verhieß ihr ihre Situation zu legitimieren und aktiv jenem Leben zuzustimmen, weiter im NS-Deutschland und gemeinsam mit der Filmfirma *Ufa* mit Jacoby Revuefilme zu drehen. Eine antrainierte Obrigkeitshörigkeit den Eltern, ihrem zukünftigen Ehemann, dem guten Ton, oder der berechnenden Diplomatie gegenüber, kann man der Entwicklung weiters als der Entwicklung ihrer Karriere positiv darauf einwirkend, nicht absprechen. Die *Ufa* muss sich als die einzig erreichbare Institution abgezeichnet haben, die es ihr weiter ermöglichte, ihr Können in einem absehbaren nahen Rahmen unter Beweis stellen, und Ruhm und Startum dafür erhalten zu können.

Klar ist, dass ihre rasante Filmkarriere innerhalb der Zeit des NS, folgend auf die davor abgelegte internationale Tanzkarriere, genug Gegenstand liefert, diese Entwicklung unter dem Blickwinkel einer gewissen Diplomatie zu betrachten, wie diese aber auch in der Betrachtung ihrer Biografie, ihrer Art von Kunst und ihrer Filme nicht außer Acht gelassen werden soll.

4. Der Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941)

Nach dem Einblick in das Leben der Tänzerin, Sängerin und Schauspielerin Marika Rökk, handelt folgendes Kapitel vom Gegenstand, dem Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* der in dieser Arbeit besonders betrachtet, besprochen und durch dessen Beispiel ein Rückschluss auf Rökks Leben geschlossen werden soll. Um den Film besser untersuchen zu können, bedarf es daher des nächsten Kapitels, um des nötigen geschichtlichen Hintergrundwissens sowie der Handlung des Filmes gewahr zu werden.

4.1. Ein unberechenbares Filmprojekt der Superlative: Zur Entstehungsgeschichte und Rezeption.

Schon seit dem Jahr 1937 verfolgte man im Propagandaministerium das Bestreben einen Film in Farbe drehen zu lassen und es wurden erste Realisationen dahingehend getätigt.[222] Joseph Goebbels war es seit seinem Amtsantritt ein besonderes Anliegen, diese technische Neuerung voranzutreiben, um damit die ‚Überlegenheit des Deutschen Reiches' zu exemplifizieren und mit einem eigens entwickelten deutschen Farbverfahren dem Ausland und besonders den Filmfirmen in Hollywood etwas entgegensetzen zu können.[223] Die Möglichkeit durch die fortgeschrittene Entwicklung der Herstellungstechniken wurde zwar schon 1937 bestätigt, doch, so die damalige Begründung der *Ufa*, sollte „unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten […] der Zeitpunkt dafür [noch] verfrüht"[224] gewesen sein. Zwei Jahre später galt das neu entdeckte *Agfacolor Negativ/Positiv-Verfahren* als „fabrikationsreif"[225], sodass damit noch im Mai die Berliner Filmstudio-Stadt Babelsberg ausgestattet werden konnte, erste Studioversuche mit dem Material ab diesem Zeitpunkt getätigt wurden und schon im September desselben Jahres der erste farbige Werbefilm in den Kinos ausgestrahlt wurde.[226] Kurz zuvor, im Juni, sollte

[222] Helga Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", in Dies. (Hrsg.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München / Wien: Hanser 1979, S. 156.
[223] Friedemann Beyer/ Gert Koshofer / Michael Krüger: *Ufa in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*, München: Collection Rolf Heyne 2010, S. 53.
[224] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1254/ 1 v. 27.8.1937, in R 109 I/1033b, f.111, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 156.
[225] Beyer/ Koshofer/ Krüger, *Ufa in Farbe,* S. 51.
[226] Beyer/ Koshofer/ Krüger, *Ufa in Farbe,* S. 51.

auf „Drängen aus Regierungskreisen“[227] hin, bzw. eines Politikums in der Direktionschefabteilung der *Ufa*, in welcher der Posten in kürzester Zeit mehrere Male ausgetauscht wurde, um dann von Ministerialrat Ernst Leichtenstern bekleidet zu werden, beschlossen worden sein, dass das *Agfacolor*-Verfahren so weit einsatzfähig wäre, um damit einen ersten abendfüllenden Spielfilm zur ausarbeiten zu können.[228] Nach Überlegungen, welcher Film nun für solch eine erste Produktion infrage käme, sollte Direktor Leichtenstern befunden haben, dass der, für das Kinoprogramm 1939/ 1940 vorgesehene Kostümfilm *Frauen sind doch bessere Diplomaten* am besten dafür geeignet wäre. Dies dürfte sich wahrscheinlich besonders auf die Vorstellung einer großen Farbvielfalt darin bezogen haben, da der Direktor in einer weiteren Anordnung dafür sorgte, dass Maler für die „richtige Farbwirkung“[229] herangezogen werden sollten.

Gleichzeitig wurde der Film aber auch als Musikfilm verstanden, wie daraus hervorgeht, dass von Seiten des Vorstandes der *Ufa* weitere 200 000 Reichsmark bewilligt wurden, um den Film auch in Schwarzweiß drehen zu können und damit dem Risiko eines Ausfalls des Farbfilms entgegenzuwirken, sofern diese, wortwörtlich als „erster musikalische[n] Film des Programms 1939/1940“[230] geplante, Fabrikation nur ein Versuchsobjekt bleiben würde. Dabei handelt es sich um eine Anordnung, die aber nicht eingehalten worden ist, wie man heute weiß. Durch die Tatsache, dass es sehr schwierig bis unmöglich war, genaue Kosten für die Filmproduktion aufzustellen, inklusive des Sachverhalts, dass der Fertigstellungstermin des Filmes noch im September angesetzt worden war,[231] zeigen, wie verfrüht und in einer Hinsicht auch unbedacht mit dem neuen Verfahren begonnen wurde, zu arbeiten. Denn hätten die Techniker damals schon mehr um die Handhabung mit *Agfacolor* gewusst, hätten sie die Termine später angesetzt, bzw. einen anderen Zeitplan koordiniert. Ein Umstand, der wiederum als ein Indiz für die unqualifizierte Befehlsgewalt des Regimes in der Kunst gesehen werden kann. Die im Bundesarchiv in Koblenz aufbewahrten Akten, Situationsberichte und Niederschriften bezeugen auch,

---

[227] Ebda. Beyer/ Koshofer/ Krüger, *Ufa in Farbe,* S. 52.
[228] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1254/ 1 v. 1.6.1939, in R 109 I/1033c, f. 273, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 157.
[229] Ebda. Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1254/ 1 v. 1.6.1939, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 157.
[230] Ebda. Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1254/ 1 v. 1.6.1939, in R 109 I/1033c, f. 259/ 260, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 157
[231] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 55: Situationsbericht Nr. 3 vom 28.6.1939, in R 55/651, f. 270, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 157.

dass über die Wahl eines fähigen Regisseurs abgestimmt wurde, die schließlich auf den, für eine Produktion eines Kostümfilms für gut befundenen, Georg Jacoby fiel. Durch seine Revue- und Musikfilme mit Rökk konnte er nicht nur mit großer Ausstattung umgehen, sondern schien auch für jene Filmproduktion ‚frei' zu sein. Andere in Erwägung gezogene Regisseure waren, dem Aktenbestand nach, verpflichtet worden, nur mehr politische Filme zu drehen.[232]

War es in einer Phase der Zusammenarbeit von Jacoby und Rökk von 1937 bis 1938 den beiden noch verboten worden, gemeinsam Filme zu drehen – was Rökk neben einer *Ufa*-Formalia zwischen Eheleuten auch darauf bezog, dass manche Freunde Jacobys und besonders seine Frau aus erster Ehe jüdischer Abstammung waren, bzw. auch die gemeinsam gedrehten Filme nicht den vormaligen moralischen sowie propagandistischen Ansprüchen Goebbels entsprachen[233] und weswegen sie des Öfteren Bittgesuche an jenen schrieb, oder sogar persönlich bei ihm vorstellig wurde – ist ihre Zusammenarbeit bei der Produktion von *Frauen sind doch bessere Diplomaten* von vornherein fixiert worden. Das gemeinsame Arbeitsverbot dürfte aber – obwohl Jacoby und Rökk bis dahin noch gar nicht verheiratet gewesen waren – letztlich darauf beruht haben, dass eine Gesetzgebung der *Ufa* Eheleuten das gemeinsame Arbeiten untersagte, was aber aufgrund von Kräftemangel im Sommer 1938 teilweise fallengelassen wurde.[234] Mit Georg Jacoby, der zur Herstellungsgruppe von Max Pfeiffer gehörte, wurde auch die Besetzung der Hauptrollen mit Marika Rökk als Tänzerin *Marie-Luise Pally*, Willy Fritsch als *Rittmeister von Karstein* und in weiteren Rollen Hans Leibelt, Georg Alexander,[235] Aribert Wäscher und Ursula Herking[236] beschlossen. Die Handlung dazu wurde von Karl Georg Külb, der schon das Filmdrehbuch zum, ebenfalls im Jahr 1939 veröffentlichten Revuefilm mit Rökk in der Hauptrolle, *Hallo Janine* (Carl Boese, 1939), geschrieben hatte, sowie unter der Mitarbeit von Gustav Kampendonk verfasst. Die musikalische Leitung

---

[232] Ebda. Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1254/ 1 vom 1.6.1939, in R 109 I/1033c, f. 259/ 260, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 157

[233] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 132.

[234] Belach, „…als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 153.

[235] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 55: Situationsbericht Nr. 3 vom 28.6.1939, in R 55/651, f. 270, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 157.

[236] Die letzten beiden Rollen, sowie weitere Details zum Film gehen aus dem Lexikonartikel von Klaus hervor: Ulrich Klaus: Art. „Frauen sind doch bessere Diplomaten", in: Ulrich Klaus, (Hrsg.), *Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929 – 1945), chronologisch geordnet nach den Daten der Uraufführungen in Deutschland sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur Uraufführung gelangten Spielfilme*, Bd. 11, Berlin: Ulrich J. Klaus, 2000, S. 194.

und Komposition hatte, erstmalig bei einem Rökk-Film, Franz Grothe inne, der mit den Texten seines Vetters Willy Dehmel insgesamt sechs Musiknummern mit Gesang verfasste und sechs davon, gesungen von Marika Rökk, im Film erklingen (näheres dazu im folgenden Kapitel).

Helga Belach führt aus ihrer Recherche in den Akten aus dem Bundesarchiv Koblenz zum Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* weiters an, dass laut dem Situationsbericht vom 28. Juni 1939 nicht Franz Grothe, sondern vorerst Willy Schmidt-Gentner als Komponist der Produktion vorgesehen war, was einen Einblick in die noch sehr frühe Dispositionsphase des Filmes sowie seiner Wunschbesetzung gewährt.[237] Der schon seit der Vertonung von Stummfilmen geschätzte Komponist Schmidt-Gentner, der auch als „musikalischer Alleinherrscher der *Ufa*"[238] gehandhabt wurde, hatte zu jener Zeit gerade die Filmmusik zum politisch umstrittenen *Terra*-Film *Aufruhr in Damaskus* (1939) mit Regisseur Gustav Ucicky geschaffen, war aber insofern passend als Komponist für einen Kostümfilm, da er in seiner Laufbahn als Komponist schon zuvor erfolgreich für Unterhaltungsfilme komponiert hatte. Warum dann aber letztlich Franz Grothe mit dem Prestigeprojekt *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, sowie erstmals in seiner Karriere mit solch einer großen Produktion beauftragt wurde, ist nicht überliefert. Es ist aber möglichweise anzunehmen, dass dies auf jener Tatsache beruht, dass Willy Schmidt-Gentner, den Akten des Bundesarchives von 1938 zufolge, nicht den politischen Grundsätzen des Regimes entsprach, da sich dieser nach einer regimekritischen Äußerung 1934, sowie einer größeren angehäuften Summe an Schulden, nach Österreich abgesetzt hat. Dieser Vorfall schien dazumals sogar so wichtig zu sein, nachverfolgt zu werden, sodass sich die Staatspolizei darum kümmerte und von August 1938 bis Jänner 1939 ermittelt wurde, ob nun Schmidt-Gentner aus der *Fachbereitschaft-Film* auszuschließen oder seine Tätigkeit in Österreich als Gesellschaftsführer seiner Filmproduktionsfirma abzulehnen sei.[239] Der entlastende Akt mit der Aussage, dass Schmidt-Gentner in Wien nicht weiter politisch aktiv gewesen wäre, ließ die Geschehnisse

[237] Lt. Bundesarchivbestand Koblenz R 55: Situationsbericht Nr. 3 vom 28. Juni 1939, in R 55/651, f. 270, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S.157

[238] Heinrich Strobel: „Die Baden-Badener Kammermusik 1929", in: *Melos. Jahrbuch für zeitgenössische Musik* Jg. 8, 1929, S. 398ff, zit. n. Hans Alex Thomas: „Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956", in: Feldmann, Erich, (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung*, Bd. 3, Bonn: C. Bertelsmann 1962, S. 89.

[239] Bundesarchivakten R / 9361-V vom 8. August 1938; 29. Oktober 1938; 9. Jänner 1939 und 24. Jänner 1939.

danach verjähren[240] führte aber vermutlicherweise zu einer weiteren, ordentlichen Berufung Schmidt-Gentners zum ersten Komponisten der Filmfirma *Wien-Film*. Jene Affäre war der *Ufa* vielleicht anfänglich unwichtig und es wäre auch gerade wegen des großen Anklanges, den *Aufruhr in Damaskus* bei Goebbels gefunden hat[241], nachvollziehbar, dass man gerade ihn über das Vorgefallene hinweg als Komponisten für den ersten Farbfilm wollte. Es kam aber anders und Schmidt-Gentner wurde, wie bereits erwähnt, nach dem 1938 stattgefundenen Anschluss Österreichs an ‚Großdeutschland' gemeinsam mit Gustav Ucicky für den dortigen Fortbestand der Filmfirma *Wien-Film* beauftragt[242], wo sie im Fach des ernsten Filmes in weiteren Produktionen zusammenarbeiteten, wie man es auch anhand der zeitgleich zu *Frauen sind doch bessere Diplomaten* entstandenen Projekte *Mutterliebe* (Gustav Ucicky, 1939) und *Der Postmeister* (Gustav Ucicky, 1940) erkennen kann.

Warum und wie die Wahl des Komponisten bei *Frauen sind doch bessere Diplomaten* dann auf Franz Grothe gefallen ist, ist ebenso wenig bekannt und bedarf noch weiterer Erforschung, zumal ja Grothe bis zur Produktion von *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, freilich bei vielen, aber bisher noch bei keinem solch großen Revuefilmprojekt, mitgewirkt hatte. Bekannt ist aber, dass Grothe nach einem gescheiterten Karriereversuch als Filmkomponist in Hollywood im Jahr 1936, kürzlich erst frischvermählt mit seiner Frau über Wien nach Berlin zurückgekommen war[243] und in den letzten beiden Jahren vor der Produktion zum behandelten Film eine erstaunliche Hochphase an getätigten Filmmusikkompositionen, mit bis zu sechs vertonten Filmen pro Jahr, zu verzeichnen hatte; eine Produktionszahl, die sich nach der Veröffentlichung von *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, auf ca. vier Filme im Jahr verringerte.[244] Die Filmmusik von Grothe im Besonderen, wird in den folgenden Kapiteln eingehender betrachtet.

---

[240] Ebda. Bundesarchivakte R / 9361-V vom 24. Jänner 1939.
[241] Tagebucheintrag von Joseph Goebbels vom 14.2.1939, zit. n. Armin Loacker: „Ucickys Tonfilmarbeiten für Ufa und Terra 1930-1939", in: Christoph Brecht / Ders. / Ines Steiner (Hrsg.), *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky*, Wien: filmarchiv austria 2014, S. 196.
[242] Loacker, „Ucickys Tonfilmarbeiten für Ufa und Terra 1930-1939", S. 197.
[243] Lutz Fahrenkrog-Petersen / Melanie Kühn: „Franz Grothe – Auf den Flügeln bunter Träume", in: Theresa Henkel/ Franzpeter Messmer (Hrsg.) *Komponisten in Bayern. Franz Grothe*, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert 64), S. 17.
[244] Michael Braun: „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus" in: Theresa Henkel / Messmer Franzpeter (Hrsg.) *Komponisten in Bayern*. *Franz Grothe*, München: Allitera 64, 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert 64), S. 79.

Die Tanzszenen im Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* wurden bei dieser Filmproduktion ausnahmsweise nicht, wie zuvor schon erwähnt, gemeinsam mit Sabine Ress ausgearbeitet, sondern von den Ballettchoreografen Rudolf Kölling und Werner Stammer erstellt. Mit der Kamera wurden der aus Russland stammende Konstatin Irmen-Tschet, der schon damals zu den „prominentesten“[245] und am besten verdienenden Kameramännern der *Ufa* zählte und der Italiener Alexander von Lagorio beauftragt. Dadurch, dass Irmen-Tschet schon zuvor mit Jacoby und Rökk in den zwei Produktionen *Gasparone* und *Hallo Janine* zusammengearbeitet hatte, konnte er schon auf einige Filmtricks zurückgreifen, um Marikas Tanzeinlagen und -stil nochmals besonders hervorheben zu können. So erklärt Rökk in ihren Memoiren, dass er die Kamera in den Boden grub, um ihre Beine „noch günstiger und verlängernder hinzubekommen“[246], bzw. dass sie sich zu zweit in der Abfolge der Tanzschritte genau abstimmten, um einen idealen „Schuß“[247] zu kreieren. Die Filmarchitektur und Ausstattung übernahm von Anfang an Erich Kettelhut, der heute zu jener „Kerngruppe filmbesessener, experimentierfreudiger Pioniere“[248] der deutschen Filmgeschichte gezählt wird und etwa nicht nur durch die Architektur zum Film *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) Bekanntheit erlangt hatte, sondern neben seiner Filmproduktionslaufbahn auch für die großen Bauten von Hitlers Repräsentationskulissen mitunter zuständig war und dadurch zum Stilmaßgeber der Erscheinung des Nationalsozialismus gezählt werden kann[249]. Da er ebenso der Herstellungsgruppe Max Pfeiffer unterstellt war[250], hatte er schon zuvor gemeinsam mit Irmen-Tschet, Jacoby und Rökk Filme gedreht und sollte mit seinen opulenten Gestaltungsideen auch stilmaßgebend für eben jenes Filmgenre werden, worum diesem auch, zu Recht, mit Bedacht gegenübergetreten werden soll. Dass Kettelhut deswegen auch bevorzugt zu sein schien, sowie dem Projekt von Anfang an eine hohe Wichtigkeit zugesprochen wurde, geht wiederum aus der Niederschrift vom 25. Juli 1939 hervor, welcher zufolge dem Architekten schon vor der endgültigen Aufstellung und Bewilligung

[245] Drewniak, *Der Deutsche Film 1938 -1945*, S. 95.
[246] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 110.
[247] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 110.
[248] Kreimeier, *Die Ufa Story*, S. 171.
[249] Siehe auch: Kreimeier, *Die Ufa Story*, S. 295-296.
[250] Bundesarchivbestand Koblenz R 55: Situationsbericht Nr. 45 vom 23.8.1937, in R 55/651, f. 98 und Situationsbericht Nr. 48 vom 4.10.1937, in R 55/651, f. 112, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 149.

der Kosten erlaubt wurde, mit den „Bauten“[251] zu beginnen. Die Kostüme im Biedermeierstil wurden von Ludwig Sievert gezeichnet und von Vera Mügge geschneidert. Gemeinsam mit der Maske, die von Waldemar Jabs delegiert wurde, hatte diese Arbeitsgruppe besonders am neuen Medium der Wirkung von Farben im Film, sowie mit den neuen atelierbedingten Umständen zu lernen und zu arbeiten. Die Tonaufnahmen leiteten Erich Leistner und Georg Gutschmidt und den Filmschnitt führten Erich Kobler und Margarethe Nöll aus, womit sie die Gruppe vervollständigten, die in der Nachbearbeitung, bzw. der laufenden Entwicklung der Farbfilmabteilung in der *Ufa* vor große Herausforderungen gestellt wurden. Den Bundesarchivakten zufolge wurde am 2. August 1939 die vorläufige Hochrechnung der Kosten eingebracht und die Produktion des Filmes auf 1 455 000 Reichsmark mit 51 Drehtagen eingegrenzt und bewilligt.[252] Helga Belach beschreibt diese Zahl als „Spitzensumme“[253] im Vergleich mit den bisherigen Budgets, welche für Revuefilme zugelassen wurden. So waren beispielsweise für die vorherigen Revuefilme Rökks, *Gasparone* und *Hallo Janine* etwa Kosten von 700 000 und 780 000 Reichsmark anberaumt worden.[254] Als zusätzliche Drehorte wurden zu den Kulissen in den Ateliersräumen der Ufa-Stadt Babelsberg auch Außenaufnahmen im Freigelände der Firma sowie im Park von Schloss Babelsberg ausgewählt.[255]

Die Dreharbeiten begannen Ende Juli 1939 und gingen schon im Oktober weit über die geplanten Drehtage hinaus und verursachten Mehrkosten.[256] Zu den interessanten Details, die man durch Belachs umfangreicher Recherche zur Filmgeschichte erfährt, zählt etwa, dass nach einem ersten Betrachten von Filmszenen im Vergleich mit Szenen aus dem Hollywood-Farbfilm *Garden of Allah* (Richard Boleslawski, 1936) mit Marlene Dietrich in der Hauptrolle vom Vorstand die Presseanweisung herausgegeben wurde, dass es sich bei *Frauen sind doch bessere Diplomaten* bloß um einen Versuch handle und man vorerst noch nichts darüber in der Presse bringen dürfe, da der Ausgang des Projektes noch zu ungewiss sei.[257] Was darauf schließen lässt, dass die ersten

[251] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1378/17 vom 25.7.1939, in R 109 I/1033c, f. 194, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 157.
[252] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1378/17 vom 25.7.1939, in R 109 I/1033c, f. 194, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 158.
[253] Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 158.
[254] Ebda. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S.148 und S. 152.
[255] Bock/ Töteberg , *Das Ufa-Buch.[…]*, S. 418.
[256] Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 158.
[257] „Aus der kulturpolitischen Pressekonferenz“ in Bundesarchivbestand ZSg 102/62, o.p. datiert auf 1.12.1939, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 159.

Probeansichten zu solch einem unbefriedigendem Ergebnis geführt hatten, dass man sich die Möglichkeit noch freihalten wollte, den Film fertigzustellen. Offen bleibt hier nur, worauf genau sich der Kritikpunkt bezog, ob auf die Qualität der Farbe des Films oder auf das Sujet an sich muss dahingestellt bleiben. Erzählungen von Veit Harlan zufolge, der später durch den *Agfacolorfilm* Berühmtheit erlangte, sollte wiederum dem Filmhistoriker David Stewart Hull nach [der diese Information von Harlan erhalten hatte], Joseph Goebbels nach Betrachtung des Filmmaterials von den Farben so sehr enttäuscht gewesen sein, dass er einen hysterischen Anfall erlitt und mit den Worten (nach Hull) „take this shitty mess out of my screening room and burn it"[258] seinen übergroßen Unmut darüber geäußert haben soll. Obwohl diese Begebenheit eindeutig dem Neurotizismus' Goebbels entsprechen würde, gilt diese Erzählung Harlans trotzdem stark zu hinterfragen, ist dieser doch später als der Bezwinger der Farbprobleme von *Agfacolor* in die Filmgeschichte eingegangen und erhöht sich der Regisseur in der Erwähnung der Begebenheit, über andere frühe Farbfilmregisseure hinweg.

Eine weitere Bekanntmachung im Rahmen der Produktionshistorie des Films *Frauen sind doch bessere Diplomaten* die sich auf die Kritik am Sujet beziehen lässt, ist die am 14. Februar 1941 vom *Ufa*-Vorstandsvorsitzenden Ludwig Klitzsch herausgegebene Meldung, dass bei kommenden Farbfilmprojekten „besondere Aufmerksamkeit"[259] bei der Auswahl der Sujets angewandt werden soll. Weiters ist jenes Thema zu bevorzugen, „das ausstattungsmäßig viel bietet und eine getragene Handlung aufweist"[260], da die Farbfilmtechnik in Bezug auf Schnitte und Überblendungen noch keine optimale Lösung gefunden hätte. Jene Aussage, rückbezogen auf die Handlung des Filmes *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, gibt Zeugnis darüber, dass diese aus zu vielen Überblendungen und zu kurzen Szenen besteht und der Film neben der, nach Drewniak damals auch als ablenkend verstandenen Farbe,[261] inklusive der raschen Abfolge der Tanz- und Gesangseinlagen, letztlich schon während der Produktion als unübersichtlich verstanden wurde.

---

[258] David Stewart Hull: *Film In The Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1969, S. 205.
[259] Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 160.
[260] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1404/15 vom 14.2.1940, in R 109 I/1033c, f. 32, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 160.
[261] Drewniak, *Der Deutsche Film 1938 -1945*, S. 669.

Nicht nur, dass wegen ständiger Verbesserungen des Farbfilmbands von Seiten der Technikerinnen und Techniker her laufend Nachaufnahmen von bereits abgedrehten Szenen nötig wurden,[262] so mussten am Jahresende nach der vermeintlichen Fertigstellung des Filmes wegen des politischen Erlasses Goebbels', dass Regimeuntreue nicht im Film gezeigt werden durften,[263] nochmals viele Szenen neu eingespielt werden. Hierzu führte der Skandal rund um den Schauspieler Karl Stepanek (heute bekannt als Karel Štěpánek), der nach England emigriert war und sich im englischen Radio gegen den Nationalsozialismus ausgesprochen hatte. Die deswegen von Goebbels in Auftrag gegebenen erforderlichen Nachaufnahmen mit Neubesetzung der Rolle Stepaneks, um ihn vollends aus dem Film entfernen zu können, mussten aber vorerst noch zurückgestellt werden, da der nächste Rökk-Film in Schwarzweiß, *Kora Terry*, im Frühjahr 1940 in die Produktion ging und „dessen baldiges Erscheinen ja auch vom Verleih sehr gewünscht wird"[264], wie es der Niederschrift zu entnehmen ist. Daraus wird ersichtlich, wie sich die Priorität der Filmproduktionen umkehrte und das vormalige Prestigeprojekt *Frauen sind doch bessere Diplomaten* sich letztlich als Finanzloch entpuppte und als kompliziertes und zeitaufwändiges Projekt hintangestellt wurde. Nachdem im Frühjahr 1941 dann noch plötzlich Schäden am Filmnegativ auftraten, wurde von Sommer bis Herbst versucht, diese weiteren Probleme zu beseitigen, sowie man auch nach dem nächsten Nachdrehtermin auf Farbunterschiede zwischen den einzelnen Aufnahmen, die aufgrund unterschiedlicher Qualitäten der Negativbänder aufgetreten waren, aufmerksam wurde, die man wiederum nur durch neuerliches Einspielen von Szenen beheben konnte. Den schließlich gewachsenen Unmut am Filmset gegenüber der neuen Technik und dem Film an sich erkennt man an Rökks Worten, wenn sie salopp beschreibt, dass der Film als jener galt, „der nie zu Ende geht"[265], bzw. erst fertiggestellt sein würde, wenn der Krieg vorüber ist,[266] wenn nicht wieder ein „widerlich begabter Techniker auf eine Verbesserungsidee"[267] kommen sollte.

Zu den Umständen am Filmset zählte etwa, dass wegen dem noch sehr lichtunempfindlichen Filmnegativmaterial das Filmset dementsprechend stark

[262] Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 386.
[263] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 158, siehe auch: Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 367.
[264] Lt. Aktenbestand des Bundesarchiv Koblenz R 109: Niederschrift 1407/2 vom 6.3.1940, in R 109 I/1033c, f. 12, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 160.
[265] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 155.
[266] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 157.
[267] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 156.

ausgeleuchtet hatte werden müssen,[268] sodass die Arbeiterinnen und Arbeiter sowie Schauspielerinnen und Schauspieler dazu veranlasst waren, bis kurz vor Drehstart Sonnenbrillen zu tragen, um Augenleiden vorzubeugen und sich etwa auch durch das ungewöhnlich starke Scheinwerferlicht die Haarfarbe von Rökks Stocklocken im Laufe des Filmdrehs verfärbten.[269] Eine nächste Schwierigkeit bestand darin, die richtigen Farbeffekte im Film zu erzielen. So wurde anfänglich noch stark am Teint der Gesichtsschminke herumexperimentiert und es mussten auch die gedrehten Außenaufnahmen viele Male überarbeitet werden, da man die Farbunterschiede von Wiesenaufnahmen im Park, bedingt durch den wechselnden Stand der Sonne, nicht miteinberechnet hatte.[270]

Den Anstellungsunterlagen von Fritsch und Rökk zufolge wurde der Film ca. im September 1940 abgedreht[271] und es dauerte wieder über ein Jahr, bis *Frauen sind doch bessere Diplomaten* im Oktober durch die Zensur ging, wo er mit einem Jugendverbot belegt wurde, aber gleichzeitig mit dem Prädikat ‚volkstümlich wertvoll' ausgezeichnet wurde und am 31. Oktober 1941 im Berliner Lichtspielhaus *Capitol am Zoo* endlich uraufgeführt werden konnte. Dass man dem Material des Filmbandes, welches mit dem Tonband in einem gegossen war (beide bestanden aus derselben Filmemulsion[272]), nach den vielen aufgetretenen technischen Problemen noch nicht ganz vertraute, bzw. das Problem des Ausbleichens des Farbstoffes und damit auch gleichzeitige Verschwinden der Tonspur[273] bis zur Uraufführung noch nicht vollständig unter Kontrolle hatte, zeigt sich darin, dass die *Ufa* für die Vorstellung des Filmes im Hauptkino des ‚Dritten Reiches' eigene Farb- und Tonabspielgeräte angekauft hatte[274]. Auf diesen konnten dann die einzeln kopierten Farb- und Filmbänder gleichzeitig bei der Vorführung abgespielt werden.

---

[268] Beyer/ Koshofer/ Krüger, *Ufa in Farbe,* S. 68.
[269] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 155, siehe auch Fotografie der Bildbeilage des Salzburger Volksblatt vom 1.12.1939.
[270] Beyer/ Koshofer/ Krüger, *Ufa in Farbe,* S. 68.
[271] Lt. Vertrag der Ufa mit fest verpflichtenden Darstellern vom 12.2.1942, in Bundesarchivbestand Koblenz R 109 II/vorl. 49, o.p., zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 201.
[272] In „Restauration des Filmes", Zusatzmaterial zur DVD: Jacoby, Georg (Regisseur): *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft 1999.
[273] Beyer/ Koshofer/ Krüger, *Ufa in Farbe,* S. 70.
[274] Lt. Bundesarchivbestand R 109: Niederschrift 1471/8 vom 16.10.1941, in R 109 I/1034b, f. 9, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 160.

Neben Ausgleichs- und Schadenszahlungen wegen der stark verzögerten Uraufführung des Filmes, etwa an Marika Rökk, deren Schauspielerinnengehalt in der Zwischenzeit stark angestiegen war, und an das ganze Filmteam an sich, wurde auch eine weitere Presseanweisung zum Film herausgegeben, die darauf hinwies, dass Franz Grothe die Musik eigens für den Film verfasst hätte und es sich um kein altes Musikmaterial handele.[275] In der Tat sind noch im ersten Produktionsjahr im Dezember 1939 und Jänner 1940 bei *Telefunken*[276] und *Odeon*[277] Auskopplungen von „Ein Walzer für dich und für mich" und „Wenn ein junger Mann kommt", gesungen von Marika Rökk und Willy Fritsch, auf Tonträgern erschienen. Gleichzeitig trägt auch der damals im Handel erhältliche Notendruck zum Film den Urheberrechtsstempel von 1940 und ist noch vor der Uraufführung im *Ufatonverlag* mit der Plattennummer 2653 herausgegeben worden. Dieser Umstand, inklusive der Presseanweisung lässt darauf schließen, dass die Melodien zum Film schon längst über den ‚Volksempfänger' zu hören waren und der Anschein, etwas Altes und Überholtes zu Betrachten und im Kino zu hören, erweckt worden sein muss. Dass sich die Werbetrommel hierbei selbst überholt halt, kann schlichtweg als ein weiteres Armutszeugnis für die Unfähigkeit des Filmschaffens im ‚Dritten Reich' gesehen werden.

Als jener Film der *Ufa* mit der längsten Produktionszeit,[278] endgültigen Herstellungskosten von 2 841 000 Reichsmark und einer 22 ½ fachen Überschreitung des Rohfilmverbrauches, als es von der Zensur erlaubt war,[279] reiht er sich auf den dreizehnten Platz der teuersten Filme des ‚Dritten Reiches'.[280] Doch die Strapazen machten sich neben der Filmerfahrung, die die *Ufa* dadurch auch gewonnen hatte, wiederum in finanzieller Hinsicht bezahlt. Bis Ende des Jahres 1942 spielte der Film 7

---

[275] Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", S. 177.
[276] Marika Rökk: A *Ein Walzer für dich und für mich*, B *Wenn ein junger Mann kommt*, Schellack, Berlin: Telefunken 10066, Dezember 1939. siehe auch Regina Pröhm/ Michael Schrottmeyer: *oldthing*, <https://oldthing.de/MARIKA-ROeKK-Ein-Walzer-fuer-dich-und-fuer-mich-TELEFUNKEN-78rpm-10-0027862767>, zuletzt eingesehen am 03.02.2019; sowie auch: Eberhard von Berswordt: „Diskographie", in: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München/ Wien: Carl Hanser 1979, S. 241.
[277] Willy Fritsch: *Wenn ein junger Mann kommt*, Schellack, Berlin: Odeon 26370, 1939, vgl. auch Christian Zwarg: „Diskography" in: *Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammlung August Seiser*, <http://www.phonomuseum.at/discography-%E2%80%93-edited-by-christian-zwarg>, zuletzt eingesehen am: 03.02.2019; siehe auch: Berswordt: „Diskographie", S. 241.
[278] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 92.
[279] Lt. Wirtschaftliches Ergebnis in R 55/774, f. 144, zit. n. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde", aaO, S. 178.
[280] Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 92.

Millionen Reichsmark[281] und bis November 1944 7,9 Millionen Reichsmark ein.[282] Die Reaktionen der Besucherinnen und Besucher als auch der Kritikerinnen und Kritiker in den Zeitungen sind durchwegs positiv bis propagandistisch euphorisch und reichen vom „Sieg des deutschen Farbenfilms"[283], über eine „großartige Pioniertat in aller Stille während des Krieges"[284], bis hin zur „Selbstverständlichkeit"[285], dass er noch „die Kinderschuhe trägt, [und] der ein oder andere Fehler anhaftet"[286]. Sehr oft lassen sich dabei zum Teil Bemerkungen finden, die die Farbe entschuldigen, bzw. auf eine Unzufriedenheit über die Unnatürlichkeit darüber schließen lassen, inklusive der klarstellenden Rechtfertigung, dass es sich doch unter diesen Umständen um eine große Leistung handeln würde. Und auch Goebbels soll sich letztendlich doch zufrieden gezeigt haben, indem er am 14. November 1940 in sein Tagebuch verzeichnete: „Stoff schlecht, aber Farbwirkung gut. Wir sind da viel weitergekommen".[287]

Nach dem Krieg war man sich der schlechten Haltbarkeit der frühen Filmfarbbänder freilich bewusst, hatte aber keine Ressourcen, jene zu beheben und wenn, dann auch kein markttechnisches Interesse daran, technische Probleme bei den alten Kopien von Filmen zu beseitigen. Wichtiger war der Fortschritt und das Weiterentwickeln neuer Farbfilmtechniken nach den neu entstandenen Umständen der sich nach dem Krieg neuorientierenden Welt. So kam es, dass erste öffentliche Filmvorführungen der alten Farbfilme im frei empfangbaren Fernsehen der Nachkriegsjahre daher jene in Farbe und Ton ausgeblichenen und rauschenden Filme zeigten, weswegen sie, nicht nur aus diesem Grund, schlechte Rezensionen erhielten, nicht mehr gespielt wurden bzw. in Vergessenheit gerieten.[288] Auch zu Recht, wenn man an die, bis dahin noch nicht ordentlich eingesetzt habende Aufarbeitung des NS in der Kunst denkt. Diesem Wissen muss man sich auch bei den Aussagen früher Filmforscherinnen, Filmforscher und -spezialistinnen und -spezialisten über die Filme dieser Zeit bewusst sein, beruhen doch ihre Betrachtungen allesamt auf jene ausgeblichenen Filme und tätigten diese ihre

[281] Albrecht, *Der Film im Dritten Reich*, S. 251.
[282] Bundesarchivbestand R 55/774, zit. n. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, S. 93.
[283] o. A.: „Sieg des deutschen Farbenfilms", in Salzburger Volksblatt 256 (30. Oktober 1941), S. 4.
[284] Helmut Castagne: „Der farbige Spielfilm", in: *Wiener Tagblatt* 300 (29. Oktober 1941), S. 1-2.
[285] Karl Groß: „Frauen sind doch bessere Diplomaten. Der erste deutsche Farben-Großfilm lief in Wien an", in: *Kleine Volks-Zeitung* 176 (28. Juni 1942), S. 7.
[286] Ebda. Groß, „Frauen sind doch bessere Diplomaten. […], S. 7.
[287] Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 14. November 1940, in: Fröhlich, Elke (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, München: Saur 1998 (Teil I, Aufzeichnungen 1923 – 1940, Bd. 8), S. 417.
[288] Beyer/ Koshofer/ Krüger, *Ufa in Farbe,* S. 70.

Gedanken zu jenen filmtechnisch durchschnittlichen Versionen einer Zeit, die sie lieber hinter sich lassen würden – so geht es jedenfalls aus dem durchgehend abwertenden Pamphlet über Revuefilme aus der, von Helga Belach zusammengestellten Aufsatzsammlung *Wir tanzen um die Welt* hervor. Heute sind die Farbfilme der *Ufa* restauriert und *Frauen sind doch bessere Diplomaten* in technisch verbesserten und dem Original angeglichenen Farben, sowie mit einem neuen digitalen Tonmaster versehen, auf DVD erhältlich.[289] Mag zwar Drewniak 1987 noch der Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* an buntbemalte Puppen erinnert haben, so erkannte er dabei aber auch schon passend und noch immer geltend, dass die Wichtigkeit dieses Filmes nicht darin bestand, durch die Farbe die reale Wiedergabe der Wirklichkeit erstmals gezeigt zu haben, sondern es sich neben der technischen Leistung viel eher um einen zur Wirklichkeit gewordenen Prozess der Definition von damalig neuer Filmkunst handelte, denn zu „eine[r] neue Kunstform, war der Farbfilm" geworden.[290]

4.2. Filmhandlung

Aufgrund der ungemein vielschichtigen und komplexen Handlung des Films soll sie hier in ausführlicher Weise nacherzählt werden, um so den Kontext für den Einsatz der Gesangsnummern zu liefern. Für die bildgenaue Analyse befindet sich ein weiteres ausführliches Sequenzprotokoll im Anhang dieser Arbeit.

In der Zeit des Biedermeier soll in Bad Homburg die florierende Spielbank von der Regierung in Frankfurt am Main aus moralischen Gründen geschlossen werden. Der Spielbankleiter *Herr Lambert* (Karl Kuhlmann) ist darüber nicht erfreut und schickt seine Nichte, die Tänzerin, Sängerin und Galaunterhalterin *Demoiselle Marie-Luise Pally* (Marika Rökk) zu *Geheimrat Berger* (Hans Leibelt). Dort soll sie die Verhandlungen führen und, wie es im Film erklärt wird, durch ihre „erstklassigen diplomatischen Beziehungen"[291], worin auf ihre weiblichen Reize angespielt wird, die Eventualitäten ausfindig machen und einen möglichen negativen Beschluss der Parlamentarier abwenden. Doch der Eingriff

[289] In „Restauration des Filmes", Zusatzmaterial zur DVD: Jacoby, Georg (Regisseur): *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft 1999.
[290] Drewniak, *Der Deutsche Film 1938 -1945*, S. 669.
[291] Film: *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD, Minute 00:19:46-00:19:49.

des Militärs wurde schon in die Wege geleitet und deren Beschluss nicht mehr aufzuhalten, sowie das Heer schon am Weg nach Bad Homburg. Unverrichteter Dinge muss sie wieder gehen, hat aber eine Idee, wie sie die Aktion doch noch aufhalten könnte. Auf der Heimfahrt wird sie vom mobilisierten Regiment aufgegriffen und inhaftiert. Aufgrund der fortgeschrittenen Zeit muss sie ihre Nacht in Gewahrsam bei Herrn *Rittmeister von Karstein* (Willy Fritsch) verbringen. Als seine Gefangene hält Pally ihn auf Trab, versucht jede Unaufmerksamkeit auszunutzen, um auszubrechen und eilig in die Spielbank zu kommen. Sie setzt all ihre weiblichen Reize ein und mit dem Lied „Wenn ein junger Mann kommt", das sie am Spinett des Rittmeisters zu singen und spielen hat, damit sie nicht unbehelligt ausreißen kann, gelingt es ihr, nach einigen vereitelten Fluchtversuchen, durch die Türe zu verschwinden. Bei ihrer Flucht lässt sie auch den Aufmarschplan als Beweis mitgehen und manipuliert die Zahlen der Posten. In Bad Homburg angekommen zieht der *Landgraf* (Aribert Wäscher) seine eigene aufmarschierte Garde aufgrund der durch Pally zahlreich gewordenen Gegner wieder ab und entschließt sich, sie wiederum als Parlamentär zu den Truppen zurückzuschicken. Sichtlich unerfreut darüber, dass sie ihn überlistet hat, empfängt der Rittmeister von Karstein Pally und führt sie zum *General* (Carl Günther). Als sie mit dem Rittmeister allein ist, gibt sie ihm den Aufmarschplan zurück und erklärt ihm, dass sie die Zahlen manipuliert hätte, um dem Landgrafen deutlich zu machen, dass eine kriegerische Auseinandersetzung zwecklos wäre. Sie überbringt ihm die Nachricht des Grafen, der das Regiment nach Bad Homburg in die Spielbank einlädt.

In Bad Homburg diskutieren die unverheirateten Einwohnerinnen mit dem *Bürgermeister* (Leo Peukert), welchen Soldaten sie bei sich aufnehmen dürfen. Durch Vorgeben falscher Tatsachen über das Alter des Rittmeisters sorgt Pally dafür, dass dieser nicht beim Bürgermeister und seiner unverheirateten Tochter *Lieschen* (Alexandra Nadler) nächtigt, sondern sie ihn selbst als Gast aufnehmen darf. Das Regiment wird in Bad Homburg begrüßt und die Spielbank vorerst für die Besucher nicht geschlossen. Alle ziehen in den Garten, wo Pally eine Vorführung gibt. Zu dem Lied „Ein Walzer für dich und für mich" tanzen, angeführt von Pally, in weißen Biedermeier-Kleidern und -Fräcken Tänzerinnen und Tänzer im Park ausgiebige Reihenchoreografien mit Hebefiguren. Danach singt sie, begleitet vom Chor, mit Koloraturstimme den Text des Liedes und beendet die Vorführung mit einer Balletttanz-, Pirouetten- und Spitzentanzeinlage. Auf der anschließenden Gala wird gegessen und Paare tanzen zur Musik. Eine große Gruppe

applaudierender Männer wartet auf die Ankunft Pallys, darunter ihr Verehrer *Viktor Sugorsky* (Georg Alexander), bester Kunde ihres Onkels in der Spielbank. Aus Pflichtbewusstsein gegenüber der Spielbank und auf Befehl ihres Onkels muss Pally mit ihm tanzen. Die über die unglücklich verlaufene Unterbringung des Rittmeisters verärgerte *Frau des Bürgermeisters* (Erika von Thellmann) beobachtet die vielen Tanzpartner Pallys argwöhnisch und verleumdet sie beim Rittmeister von Karstein. Sie erzählt ihm, dass Pally ihre Verehrer in die Spielbank locke, wo sie von ihrem Onkel beim Glücksspiel ausgenommen werden und Karstein das nächste Opfer werden würde. Die darauffolgende Einladung zum Casinospiel nimmt der Rittmeister nicht an. Am Roulettetisch kommt Sugorsky Pally zu nahe, sodass sie das Spiel abbricht und sein Verlieren beim Roulette nicht mehr länger verantworten möchte. In der Zwischenzeit ist der Rittmeister in das Haus seiner Gastgeberin gefahren, die vermeintlich ein älteres Fräulein ist, wie es die Mägde scherzhalber erzählen. Der Rittmeister bespricht sich mit Oberleutnant *Keller* (Erich Fiedler)[292] im Salon bei einem Glas Wein und erklärt ihm seine argwöhnende, gleichzeitig aber auch ungewisse Meinung von Pally, die er zuerst als Spionin, danach als Verliebte und im Casino als Lockvogel kennengelernt hat. Derweil hat sich auch *Karl* (Rudolf Carl), der Dienstbursche des Rittmeisters, in seiner Unterkunft zurechtgefunden und pfeift Pallys Dienstmagd *Mariechen* (Ursula Herking) vor dem Fenster um sie in den Garten zu locken. Pally kommt nach Hause, erfährt, dass Karstein nicht bewusst ist, dass er bei ihr wohnt, setzt sich an das Klavier und beginnt wieder das Lied: „Wenn ein junger Mann kommt“ zu singen und spielen. Die scherzenden Männer im Nebensalon hören ihren Gesang und Karstein erkennt den mit ihm gespielten Scherz Pallys. Er überrascht sie in ihrem Salon und steigt in den Refrain des Liedes mit ein. Nach längerem Flirten der beiden gestehen sie sich ihre Liebe und küssen sich. Da fällt Karl, der sich mit Mariechen im Garten getroffen hat, in den Teich und verdirbt damit die Chancen der Liebenden. Während der Rittmeister ihm zu Hilfe eilt, nutzt Pally den Moment, um sich in ihr Zimmer einzusperren und unerreichbar zu machen.

Die verärgerten Parlamentäre in Frankfurt bringen ein Schreiben heraus, dass dem Rittmeister von Karstein befehligt, die Spielbank, wenn nötig sogar mit Waffengewalt zu schließen. Pally und der missmutige Karstein frühstücken in der Zwischenzeit gemeinsam. Er gibt schließlich den unglücklichen Abschluss des Vorabends und die

[292] Diese Rolle wurde 1939 noch von Karl Stepanek gespielt, bevor dieser sich nach England abgesetzt hatte und jene Szenen aufgrund einer Gesetzgebung Goebbels, sehr kostspielig nachgedreht werden mussten.

Eifersucht anderen Verehrern gegenüber als den Grund für seine schlechte Laune an. Daraufhin erklärt sie ihm ihre Lage als Tänzerin, dass sie nichts dafür könne, verehrt zu werden und auf der Bühne zwar jedem gehöre, dies die Männer aber nur zu vorschnell damit abtun würden, dass sie auch ihnen gehören würde. Mit der weiteren Aussage, dass sie es doch wünsche, nur einem zu gehören, gesteht sie ihm abermals ihre Liebe. Mariechen und Karl sprechen derweil über ihre Dienstgeber und kommen zur Übereinstimmung, dass wenn diese heiraten würden, sie es auch tun würden. Karstein flirtet mit Pally, die er nun duzt, entschuldig sich bei ihr für sein vorurteilendes und eifersüchtiges Verhalten. Nach der Aussprache lädt sie ihn zum Abendempfang ein, den sie diesen Tag dem Regiment zu Ehren geben möchte. Ein herannahender Kurierreiter unterbricht sie und überreicht Karstein den Befehl der Parlamentarier. Da die neugierige Pally nichts von der Nachricht lesen kann, schickt sie Karstein durch eine List weg. Er trifft dabei auf den Oberleutnant Keller, dem er die Nachricht aus der Eilpost weitererzählt und bemerkt seinerseits, Pallys Grund, warum er von ihr weggeschickt wurde und was ihn verärgert. Die informierte Pally läuft eilig zu ihrem Onkel, um ihn vom Inhalt der Post zu berichten. Sie versichert Lambert aber, bis am Abend einen Ausweg für den gerichtlichen Schluss des Casinos gefunden zu haben, da sie nicht möchte, dass Karsteins Dienste in Homburg schon vorbei seien.

Die nächste Szene beginnt mit einem Blick auf einen Schriftzug über dem Spielsaal des Casinos, der ab diesem Tag nur mehr für geladene Gäste zugänglich sei. Im Casino versuchen Oberleutnant Keller und der Rittmeister von Karstein, Einlass in den Spielsaal gewährt zu bekommen, um den Befehl ausführen zu können. Lambert klärt sie im Gegenzug darüber auf, dass sie deswegen nicht eintreten dürfen, da der Spielbetrieb seit diesem Tag nur mehr für geladene Mitglieder des Spielclubs zugänglich sei, den öffentlichen Befehl damit nichtig macht und dem Regiment in seiner Vollzugsmacht die Hände bindet. Karstein wird wegen Pallys Zutun bei dieser Sache sehr wütend. Beim Verlassen der Spielbank werden sie zuerst von Herrn Sugorsky, dessen freche Bemerkung Karstein mit beleidigenden Floskeln abwehrt, abgehalten, sowie weiters vom Bürgermeister und seiner Familie aufgehalten. Sie setzen sich zu ihnen an den Tisch, um die darauffolgende Kunsteinlage Pallys mitanzusehen. Pally singt inmitten der Zuschauer das Lied „Musik, die nie verklingt“. Während sie Rittmeister von Karstein ansingt, erkennt sie seinen Zorn auf sie. Nach dem Auftritt lobt Keller ihre Darbietung in Gegenwart des Rittmeisters, der darüber seinen Unmut äußert. Als der alkoholisierte Sugorsky Pally am

Ausgang des Casinos zu Nahe tritt und zu einem Kuss nötigen will, eilen Rittmeister und Keller zu Hilfe. Während sie von Keller in Sicherheit nach Hause geleitet wird, gibt der Rittmeister Sugorsky eine Ohrfeige und fordert ihn zum Schießduell heraus.

Am Abend findet der Soldatenball statt und Mariechen und Karl vergnügen sich bei den Schießbuden. Karl flirtet dabei mit weiteren Frauen, was Mariechen nicht gefällt und ihn mit sich nach Hause fortzieht, wo sie zu einer Bowle von Frau Pally eingeladen sind. Auch Keller und der Rittmeister besuchen den Ball und letzterer lässt seiner aufgestauten Wut an der Porzellan-Schießbude freien Lauf. Manche Soldaten haben sich schon mit den Dienern Pallys in ihrem Garten bei der Bowle eingefunden und beginnen, angeführt von Karl an der Gitarre, mehrstimmig das Lied: „Mädel, nicht weinen!“ zu singen. Pally hat derweil alles für die Ankunft ihres Retters Karstein vorbereitet und will einen romantischen Abend mit ihm verbringen. Doch er erklärt ihr, dass er die Tat auch für jede andere Frau getan hätte und lässt sie stehen.

Am nächsten Morgen liefern sich Herr Sugorsky und der Rittmeister beim Försterhaus das Schießduell. Herr Sugorsky erleidet einen Streifschuss am Arm. Karstein beschließt, dass er genug von Pallys Intrigen habe und sie nicht mehr sehen möchte. Erst während Pallys Vorstellung im Kurhaus wolle er seine Sachen aus dem Haus holen. Pally hat derweil von Karl erfahren, dass sich der Rittmeister mit Sugorsky ein Schießduell liefert. Sie schickt ihn daraufhin mit Mariechen zum Forsthaus, dass sie ihr über den Ausgang des Duells berichten. Oben angekommen sind Mariechen und Karl über den positiven Ausgang des Duells beruhigt und genießen, anstatt der Herrin Bescheid zu geben, lieber die Zweisamkeit. Pally erhält Besuch von ihrem Onkel, dem sie vom Schießduell erzählt. Als sie aus dem Zimmer geht, um Anette auf die Suche nach dem Rittmeister zu schicken, kommt ein weiterer Eilbote mit dem endgültigen Durchführungsbefehl des Casinoschlusses ins Haus. Wenn der Befehl nicht ausgeführt werde, droht dem Rittmeister ein Misstrauensantrag von oberster Stelle. Der Bote übergibt Lambert den Brief, der ihn daraufhin liest und Pally verwundert zurücklässt. Sie entdeckt den offenen Brief am Boden, ist ebenso über seinen Inhalt beunruhigt und läuft mit dem Befehl ins Kurhaus, wo ihre Vorführung sattfindet.

Lambert ist währenddessen zum Landgrafen, dem Inhaber des Casinos geeilt und teilt ihm die Nachricht des Briefes mit. Der Landgraf erkennt die Ausweglosigkeit und beschließt, mit den bisherigen Einnahmen des Casinos eine Porzellanmanufaktur im Kurhaus

errichten zu lassen. Bei ihrer Ankunft in der Künstlergarderobe findet Pally Anette in Tränen vor, die ihr von der Verwundung Sugorskys erzählt, woraufhin sie Pally für ihre Zuneigung zu ihm schilt. Pally schickt Karl und Mariechen nochmals in das Forsthaus zurück, um den Rittmeister herholen zu lassen. Auch Anette sendet sie aus demselben Grund in die Villa zurück. In der Zwischenzeit sind Karstein und Keller in der Villa angekommen, um zu packen. Da kehrt der Bote zurück, um vom Rittmeister eine schriftliche Antwort auf den Brief entgegenzunehmen. Da sie den Brief nirgends finden, hält Karstein den Boten hin. Er beschuldigt Pally des Hochverrats und sie beschließen, dass Keller sie später im Kurhaus in Gewahrsam nehmen soll. Im Kurhaus läuft bereits die Vorführung. Tänzerinnen und Tänzer in Flamencokleidern und Torerokostümen tanzen zur orchestralen Einleitung des Liedes „Ach ich liebe, alle Männer“ in Reihen auf, gefolgt von einer als Torero verkleideten Pally. Sie wandelt zwischen den sitzenden Besuchern, um als Mann mit dem Liedtext „Ach ich liebe, alle Frauen“ mit den Besucherinnen zu flirten. Zum Ende der Strophe und Wiederholung des Textes des Chores tanzt sie zurück auf die Bühne, wo sie sich in einen übergroßen Toreroumhang einwickeln lässt, um sich daraus danach wieder als Flamencotänzerin auswickeln zu können. Die Bühnenszenerie verwandelt sich von den Straßen Madrids in einen spanischen Palast im marokkanischen Stil. Dort tanzt Pally als Flamencotänzerin mit Kastagnetten um die Toreros herum und bezirzt sie mit einer weiteren Strophe des Liedes „Ach ich liebe, alle Männer“. Nach dem abschließenden respondierenden Choreinsatz vollführt Pally noch kleinere Steppeinlagen, angeführt vom aufschaukelnden Schnarren der Kastagnetten und verschwindet, während die Musik weiterläuft, wieder hinter die Bühne, wo sie über die Ankunft Karsteins im Kurhaus informiert wird. Doch hat auch Keller dort mit weiteren Soldaten Posten bezogen, um Pally festnehmen zu können, wovon er aber durch den Tanzdirektor gehindert wird. Der verärgerte Tanzdirektor schiebt Pally wieder zurück auf die Bühne, damit sie ihren Schlussauftritt tanze, den sie sogleich mit mehreren Arten von Pirouetteneinlagen zur sich emporschraubenden Musik des Orchesters und des Chores absolviert. Danach läuft sie von der Bühne, und mit dem Brief des Boten in der Hand in den Spielsaal, um den Befehl anstatt des nicht auftauchenden Rittmeisters durchzuführen. Doch muss sie verdutzt feststellen, dass niemand mehr darin zum Spielen sitzt. Auch der Rittmeister kommt im selben Augenblick in den Saal und wird Zeuge von Pallys Bemühen. Nach Lamberts auflösenden Worten, dass die Spielbank seit diesem Abend geschlossen sei und man eine Porzellanmanufaktur einrichte, überreicht Pally dem

Rittmeister den Brief. Dieser erkennt ihre ernste Absicht und bedankt sich für ihren Einsatz, was sie mit den Worten abtut, dass sie das für jeden getan hätte und ihn beleidigt stehen lässt. Grund genug für den Rittmeister, sie nochmals durch Keller scherzhalber festnehmen zu lassen und in die Villa abzuführen. Dort angekommen erklärt er ihr, dass er sie aus Sicherheitsgründen abführen habe lassen, weil sie ihm schon einmal entwischt wäre und dass er sie nun für das ganze Leben festhalten werde. Der darauffolgende leidenschaftliche Filmkuss wird rasch von der Filmschrift „Ende" und einer triumphierenden Orchestermusik überblendet.

5. Analyse und die Musik zum Film

Im Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* kommen sechs verschiedene Gesangsnummern als diegetische Musik zum Einsatz, die in weiteren vielfältigen Varianten als herkömmliche nondiegetische Filmmusik verwendet werden.[293] Damit verfügt der Film im Vergleich zu anderen Unterhaltungsfilmen der *Ufa*, die zumeist mit zwei bis vier Gesangsnummern auskommen, über mehr komponierte Musiknummern, als es für einen Ausstattungsfilm gewöhnlich ist. Diese Herangehensweise, Filmen mehrere Lieder oder auch damals als ‚Schlager'" bezeichnete Musiknummern beizumengen, ist eine Weiterentwicklung des Unterhaltungsmediums aus der Tonfilmoperette und wird seit der frühen Tonfilmentwicklung als die gängigste akustische Untermalungsmethode eines Musikfilmes verstanden, die sich besonders in den 1930iger Jahren und bis weit in die 1960iger hinein ungebrochener Beliebtheit erfreute.[294] Beim Filmpublikum war somit der Tonfilm unmittelbar mit dem Schlager konnotiert und auch die Einführung und Festigung einer weiteren Operetten- bzw. Operndisziplin im Film, mit dem Tanz, oder Balletttanz, schnell getan. Obwohl bald darüber Kritik aufkam, dass durch eine Gesangs-, Tanz- oder Revueeinlage ein unnatürlicher Bruch der Handlung im Film getätigt werden würde und dieser darum an Glaubwürdigkeit einbüßen würde,[295] sollte die Popularität

[293] Eine dieser Nummern: „Erst ein Tsching, dann ein Bumm", wurde zwar als weiteres Marschlied für den Film komponiert, tritt aber wie die Autorin vermutet, nur in Form von diegetischer Hintergrundmusik in Erscheinung.
[294] Vgl. auch mit: Hans Alex Thomas: „Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956", in: Erich Feldmann (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung*, Bd. 3, Bonn: C. Bertelsmann 1962, S. 18.
[295] Ebda. Hans Alex, Thomas: „Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956", in: Erich, Feldmann (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung*, Bd. 3, Bonn: C. Bertelsmann 1962, S. 19.

des neuen Genres aber weiter nicht beeinträchtigt werden, sondern gerade durch jene unrealistischen Traumsequenzen umso mehr zum prestigeträchtigsten Filmstil der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erwachsen. Erlaubte dieser doch den Filmfirmen ganz legitim ein Großaufgebot an Darstellungsreichtum zeigen zu können und den Kinobesucherinnen und -besuchern mit bildlichen und klanglichen Sensationen aufzuwarten. Denn in Wahrheit konnten die Firmen gerade durch das Herstellen prachtvoller und luxuriöser Unterhaltungsfilmproduktionen ihre höchsten Gewinne erzielen und Besucherzahlen generieren, die durch Melodramen oder Propagandafilme nicht erreicht wurden.[296] Aus diesem Grund entwickelte sich etwa auch bei den kleinen Filmfirmen ein regelrechter Boom, großangelegte Tanz- und Gesangseinlagen in die Produktionen miteinzubauen, um mit dem „Schein von Luxus und Weltläufigkeit“[297], große Werbung machen zu können.

Auch beim Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* werden alle Stilelemente eines solchen Tonfilms erfüllt und eingesetzt, sowie mit dem Zusatz der Farbproduktion noch aufgewertet. Weiters wurde er als historischer Kostümfilm konzeptioniert, worin er sich an die damalige Vorgabe durch Goebbels an die Filmemacherinnen und Filmemacher richtet, die aber durchgehend mit modernen Techniken gebrochen wird. Nicht nur, dass er sich als erster Farbfilm ohnehin von damals bekannten Stilarten unterschied, gelang es Rökk, Jacoby, Franz Grothe und der weiteren Produktionsgruppe auch dem Film, trotz seines, durch die Historizität gesteigerten Anspruchs einer schlüssigen Handlung, die Art von Musik und Tanzszenen beizumengen, für die die Schauspielerin Marika Rökk berühmt und beliebt war. Dadurch kann der Film ebenso zum Revuefach gezählt werden, obwohl in ihm nicht stringent derartig prädikative Szenen, wie sie etwa in *Hallo Janine*, oder *Kora Terry* Entfaltung erfahren, vorkommen, sondern grundsätzlich groß angelegte Balletttanzeinlagen die Regel sind.[298] Das liegt wiederum im Wesentlichen an der Art der Historizität der Filmkomödie, welche die Handlung in die beschauliche Zeit eines überzeichneten Biedermeier versetzt und an der handlungstechnischen Lösung, alle herkömmlichen Revueszenen und die Filmausstattung besonders demonstrativ und überzeichnet dieser Kulturepoche entsprechen zu lassen. Durch die verfolgte präzise und

[296] Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 139.
[297] Ebda. Belach, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, S. 139.
[298] Auch Belach rechnet den Film zu den besonderen Formen des Revuefilms, die in ihrem Buch Gegenstand ihrer Betrachtung wurden, S. 140.

schlüssige Handlung, wie es sich auch aus der sehr dichten Erzählstruktur rückschließen lässt, sowie aus den penibel an Nachvollziehbarkeit gehaltenen Textpassagen hervorgeht, wurde auch für die Musikeinlagen ein geeigneter realistischer Rahmen geschaffen. Den Regeln eines typischen Rökk-Jacoby Film nach, ist auch in *Frauen sind doch bessere Diplomaten* die Hauptprotagonistin *Demoiselle Marie-Luise Pally* eine berühmte Tänzerin und Sängerin, die ihre Tanzeinlagen mit Orchesterbegleitung auf der Bühne des Casinos und Kurhauses vorführt. Obwohl das Orchester während der Gesangs- und Tanznummern nicht direkt gesehen werden kann[299], was wiederum der Realität zuwiderhandeln würde, findet Musik im Film auch direkte Thematisierung darin: wenn *Pally* etwa am Flügel sitzend ihre Gesangseinlage selbst begleitet, wenn am Ball der Soldaten eine Kameraeinstellung die aufspielende Musikkapelle inklusive Kapellmeister am Balkon zeigt, oder *Karl* singend und auf der Wandergitarre spielend das Lied „Mädel, nicht weinen!" vorträgt.

Der Stil des Biedermeier wird im Film in einer illusionierten, pointierten Form bis ins kleinste Detail verfolgt und findet sich etwa nicht nur in der Kleidung, der Szenenausstattung, der Sprache oder dem Filmsetting wieder, sondern fußt seinen Schein auch in der Musik, wie in den folgenden Unterkapiteln näher besprochen wird. In Grothes Wahl der Musikformen Walzer und Lied, entspricht die Filmmusik dabei der Ausdrucksart des Biedermeier, die aber jäh durch seinen zusätzlichen Kompositionsstil für einen damaligen Tonfilm, in der Verwendung des „Symphonischen Jazz"[300] mit Foxtrott, Paso doble und Tango gebrochen wird. Der Stilart eines Revuefilms entsprechend, findet die Musik auch in diesem Film ihren Einsatz „zur Überhöhung von Situationen"[301] und erfüllt dabei zusätzlich die als gängig beschriebenen Kompositionsmuster der Filmmusik des Nationalsozialismus, indem sie das Dargestellte mit jener als „Überwältigungsrhetorik"[302] beschriebenen Eigenart zur Allgemeingültigkeit emporhebt. Der beschriebene Biedermeier im Film bestimmt sich

[299] Bzw. nur einmal kurz zum Schluss des Filmes, am Ende des „Spanischen Komplex" DVD, Minute 01:27:08.
[300] Lutz Fahrenkrog-Petersen / Melanie Kühn: „Franz Grothe – Auf den Flügeln bunter Träume", in: Messmer Franzpeter / Henkel Theresa (Hrsg.) *Komponisten in Bayern. Franz Grothe*, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert 64), S. 12.
[301] Dennis Gräf/ Stephanie Großmann/ Peter Klimczak/ Hans Krah/ Marietheres Wagner: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren 2011, (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, Bd. 3) S. 270.
[302] Ebda. Dennis Gräf u. a., *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, S. 270.

demnach durch die gleichzeitige Verwendung von Walzer und Rhythmen aus der damalig modernen Tanzmusik.

Oftmals findet im Film auch eine Technik aus dem Stummfilm Verwendung. Durch das Abfilmen eines beschrifteten Schildes, das Informationen zur Handlung generiert, sollte dem Film durch die damals schon veraltete Technik womöglich ein ‚historischer Charakter' verliehen werden, bzw. verweist diese Verwendung wiederum auf die Wichtigkeit, die darauf gelegt wurde, ihm Realität zusprechen zu sollen und seinen Plot nachvollziehen zu können. Gleichzeitig könnte jene verwandte Filmtechnik auch auf die kunsttechnische Uneinigkeit beim Filmdreh zurückzuführen sein, wie nun Schnitte und Überblendungen im Farbfilm bewerkstelligt werden sollten (siehe dazu Kapitel 4.1).

Filmhandlungstechnisch soll noch hingewiesen werden, dass in der Rollendarstellung auf die Charaktere der Commedia dell' Arte zurückgegriffen wurde, das sich nicht nur wiederum als ein Kunstgriff verstehen lässt dem Film eine altertümliche Note zu verleihen, sondern neben der Beliebtheit dieser Komödienform und marktwirtschaftlichen Attraktivität, die diese dramatische Gattung bietet, auch das Handlungssetting des Biedermeiers zu unterstreichen. So stellt der Diener *Karl* und seine jeweilige Angebetete das niedere Paar der Commedia dell' Arte dar, hingegen und trotz ihrer komikhaften Elemente in ihren Rollen, Demoiselle Pally und der Rittmeister, zum hohen Paar werden. Die Komik in den Rollen dieser finden sich etwa darin, wenn der Rittmeister beginnt einen Sessel zu stemmen und dabei von Pally überrascht wird,[303] oder auch wenn Pally beim rückwertigen Verlassen des Salons des Landgrafen, beinahe über die Stufe stolpert[304]. Die Rolle des *Viktor Sugorskys* trägt demnach ebenso eindeutige Wesenszüge des Widersachers *Pantalone*. Durch die Verwendung dieser dramaturgischen Gattung in der Handlung des Filmes, reiht sich *Frauen sind doch bessere Diplomaten* auch unter die Gattung der Operettenfilme ein, die grundsätzlich auf die Commedia dell' Arte basieren. Doch soll dieser Unterpunkt in seiner kurzen Hindeutung bleiben und zum Thema einer anderen Untersuchung werden.

[303] Film: *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD, Minute 00:24:01-00:24:24.
[304] Film: *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD, Minute 00:29:36-00:29:41.

5.1. Zur Filmmusik in *Frauen sind doch bessere Diplomaten*

Nach Grothes gängiger Filmmusikkompositionspraxis, wie sie schon von Michael Braun kurz zusammengefasst wurde[305], beginnt auch dieser Film mit der Vorstellung zweier gegensätzlichen musikalischen Hauptthemen, die dann im Film durchgehend leitmotivtechnisch eingesetzt werden und auch eine Aufführung als Lied und Revuenummer erfahren. Durch den zugehörigen Liedtext, den die Protagonistin bei der Hauptvorstellung der Nummer dazu singt, erhalten diese Leitmotive die weitere Ebene des Sprachlichen dazu. Dadurch können sie bei der Verwendung der Melodie auch den textlichen Sinn miteinfließen lassen, bzw. kommentieren, indem sich der Text bei der erscheinenden Melodie in Erinnerung ruft.[306] Ein weiterer üblicher Schreibstil der Revuefilmmusik Grothes manifestiert sich in der vorwiegenden Verwendung jener Gesangsnummern auch in Variationen als nondiegetische Musik (in diesem Sinne gemeinte Hintergrundmusik). In dieser Art der Anwendung wird damit schon während des Filmes ein überdeutlicher Gebrauch von musikalischem ‚Branding', also Werbung, für den einzelnen Schlager betrieben, der sich dann in Bezug auf seine Bekanntheit, die stringente Verflechtung der Filmmusik mit den Protagonistinnen und Protagonisten, sowie der Filmhandlung an sich und auch außerhalb des Filmes bezahlbar machte,[307] wie es sich anhand der Auflagenstärke der Tonaufnahmen sowie der Herausgaben von Musikdrucken[308] aus dieser Zeit, in der noch keine Hitlisten geführt wurden, eruieren lässt.[309] Zwei Lieder der „populärsten Schlager"[310] Grothes stammen aus dem Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* und werden weiter unten mit den anderen Musiknummern dieses Films noch näher betrachtet werden. Dass sie alle jene Popularität erreichten, hängt auch mit dem Verdienst Marika Rökks zusammen, wie es Grothe in einem Fernsehinterview im öffentlichen Fernsehen 1978 darlegt und Marika Rökk als jene Person für das öffentliche Fernsehen interviewt, der er es zu verdanken habe, dass sie

[305] Braun, „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus", S. 88.
[306] Vgl. ebda. Braun, „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus", S. 85.
[307] Ebda. Braun, „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus", S. 80.
[308] Siehe auch: Georg Herzberg: „Frauen sind doch bessere Diplomaten. Capitol am Zoo, Ufa-Theater Turmstraße", in: *Film-Kurier* 257 (01. November 1941) S. 2.
[309] Mechthild von Schoenebeck: „Wenn ein junger Mann kommt, der fühlt, worauf's ankommt. Stilmerkmale der Erfolgsschlager von Franz Grothe", in: Franzpeter Messmer / Theresa Henkel (Hrsg.) *Komponisten in Bayern. Franz Grothe*, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert 64), S. 123.
[310] Ebda. Schoenebeck, „Wenn ein junger Mann kommt, der fühlt, worauf's ankommt. […]", S. 123.

seine Musik zu „großen Nummern“[311] gemacht habe. Interessant in diesem Interview ist auch, dass Rökk jenes Lob zurückgibt und meint, dass es aber an Grothes herausragender Kompositionstechnik gelegen hatte, ihre gesanglichen Fehler in den Liedern zu verdecken und die Vorteile ihrer Stimme dafür zu unterstreichen.[312] Aspekte, die in der kommenden Betrachtung der Lieder miteinfließen werden.

Im Gesamten handeln alle Liedtexte der Gesangsnummern, wiederum einem Revuefilm ähnlich, von der Liebe, vom Verliebtsein oder werden noch offensichtlicher, indem sie in brisanter, fast schon anzüglicher Weise, das damals Unaussprechliche besingen und wie es auch in der damaligen Rezension der Filmmusik im *Film-Kurier* Eingang fand. Die Texte von Willy Dehmel sind dabei keinesfalls abgeschmackt, sondern unterstützen den Humor des Komödienstoffes. Dass dem Liedtext in dieser Zeit aber besonderes Augenmerk geschenkt wurde, geht wiederum aus der zuvor erwähnten Rezension im *Film-Kurier* hervor. Darin wird für die nicht mit dem Text gesungenen, aber im Film trotzdem zu hörenden Lieder sich entschuldigt, indem dabei besonders auf die anderen Lieder hingewiesen wird, jene Gesänge mit der „hübschen Phrasierung“[313] von „Wenn ein junger Mann kommt“ und einer „erotisierenden Verdeutlichung“[314] Marika Rökks in „Denn ich liebe alle Männer“ dabei „entschädigen“[315] sollen. Dieser Umstand aber, dass man es für nötig hält, sich für ein nicht vollständig zu hörendes, aber gespieltes und komponiertes Lied in der Zeitung entschuldigen zu müssen, zeigt auch, welchen Stellenwert die Gesangsnummer für einen Film an sich und also der Schlager, wenn man ihn so nennen will, auch markttechnisch einnahm. Denn es verweist darauf, wie intensiv die Musik während des Filmes und dann auch außerhalb des Kinos rezipiert wurde, das auch werbetechnisch beabsichtigt und einkalkuliert war. Diese fortwährende Verwendung von unterschiedlichen Varianten der Gesangsnummern im Film würde aber zusätzlich heißen, dass nicht nur aus dem Umstand, dass es die Musik im kompositionstechnischen Sinn vollständig vorstellt und man durch die weitere textliche Verbindung, einen zweite Konsensebene der Musik auf die Handlung eröffnet, sondern diese Handhabung schon

---

[311] „Franz Grothe im Gespräch mit Marika Rökk“ aus der Sendung *Mitternachtsblues* (1978), ausgestrahlt 1982, veröffentlicht am 8. Juli 2013 von Alparfan unter: <https://www.youtube.com/watch?v=FE54XJjgM4c>, zuletzt eingesehen am 02.03.2019, Minute 01:45-02:25.
[312] Ebda. Sendung *Mitternachtsblues* (1978), Minute 01:45-02:25.
[313] Hermann Wanderscheck: „Die Woche nach Noten. Musik für Marika Rökk“, in: *Film-Kurier* 258 (03. November 1941) S. 2.
[314] Ebda. Wanderscheck, S. 2.
[315] Ebda. Wanderscheck, S. 2.

obligat im Vorfeld erzielt werden sollte. Filmmusik sollte also beabsichtigt im Vordergrund sein und war damals, auch werbetechnisch, noch viel zu wichtig, als dass sie die Handlung im Hintergrund bloß antizipierte, oder unterstützte, wie es die Filme ab den 1950igern[316] erfordern würden.

Außer zwei Liedern der insgesamt sechs aufgezählten Gesangsnummern werden alle, den Regeln eines Revuefilmes nach, von der weiblichen Hauptrolle vorgeführt. Nur kurz steigt auch Rittmeister von Karstein in den Refrain des Liedes „Wenn ein junger Mann kommt" mit ein. Das hielt die *Ufa* aber nicht davon ab, den sängerisch begabten Schauspieler Willy Fritsch auch das Lied bei Odeon auf eine Platte aufnehmen zu lassen (siehe Diskographie). Das bereits erwähnte Lied „Mädel, nicht weinen!", das im Film von *Karl*, also dem Schauspieler Rudolf Carl auf der Gitarre spielend interpretiert wurde, ließ sich bisher noch auf keiner Aufnahme, sondern nur in Musikdrucken von 1940 finden, wobei allein schon der Titel und der Text auf eine Beliebtheit des Liedes beim Militär des zweiten Weltkriegs hindeuten würden.[317]

Im Archiv der Franz Grothe-Stiftung hat sich die vollständige Einrichtungspartitur und Kopiervorlage für die Einzelstimmen, oder auch Direktionspartitur, von *Frauen sind doch bessere Diplomaten* erhalten. Wie bei solchen Filmmusikpartituren üblich, sind hierin nur die Orchesterstimmen verzeichnet und die einzelnen Chorstimmen, oder etwa auch die Gesangsnoten und der Text nicht angegeben. Diese werden, wenn, dann in kurzen Markierungen oder Stichnoten angeführt. Das beruht unter anderem auch auf der altbewährten Kompositionsweise die der menschlichen Stimme am Ähnlichsten klingenden Musikinstrumente - in diesem Falle bei Rökk 1. und 2. Violine - mit der Gesangsstimme oktaviert oder colla parte zu führen. Abweichungen der Noten zur gespielten Musik im Film treten kaum auf, was wiederum bestätigt, dass es sich dabei um eine finale Version der Partitur handelt, die sekundengetreu eingerichtet wurde und auch Playbackaufnahmen davon gemacht wurden, wozu die Tänzerinnen und Tänzer danach am Filmset tanzen und singen konnten. In der Art der Präparation des Notenmaterials und der Partitur für den Film lässt sich eine besondere Präzision und ein musikalisches

[316] Schoenebeck, „Wenn ein junger Mann kommt, der fühlt, worauf's ankommt. […]", S. 123-124.
[317] Franz Grothe: *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, hrsg. von August Scherl, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2653. Oder siehe auch: Franz, Grothe: *Mädel, nicht weinen!*, in: Cor B. Smit's Muziekhandel (1940), gefunden bei: <https://www.amazon.com/Madel-Nicht-Weinen-sheet-music/dp/B00B5TSU8E>, zuletzt eingesehen am: 16.02.2019.

Verständnis in der Arbeit des Komponisten und auch der Filmcutter feststellen. Darauf verweist etwa die mit Rotstift verzeichnete zeitliche Dauer der jeweiligen Kameraeinstellungen und die Zusatzinformationen für den Dirigenten und Musiker bzw. Aufnahmetechniker und Kopisten, wenn es da etwa heißt: „eventuell streichen!“[318] und „nur auf Wunsch mitblasen“[319], oder am unteren linken Rand jeweils zu Beginn einer Nummer angegeben wird, mit welcher Anzahl an Streichern die einzelnen Stimmen zu besetzen sind, bzw. wieviele Kopien für die einzelnen Orchestermusiker davon abzuziehen sind, oder dass die Harfe für einen Musikabschnitt näher an das Mikrofon zu stellen sei[320]. Es ist dies auch ein Qualitätszeugnis des besonderen Bewusstseins um die tontechnischen und kompositorischen Möglichkeiten, bzw. Gegebenheiten des Tonfilms, wie es hier etwa von Grothe bewiesen wird, das als besondere „Technikästhetik“[321] im wissenschaftlichen Dialog Eingang gefunden hat und bereits von anderen Forschern und Forscherinnen, in Bezug auf die Arbeit mit dem frühen Tonfilm, beschrieben worden ist.[322] Die gedruckten Gesangsnummern und ihre Texte sind gemeinsam mit der Filmmusikpartitur ausschlaggebend für die folgende Betrachtung und Analyse jedes Musikauftritts im Film.[323]

5.2. Der Foxtrot „Wenn ein junger Mann kommt“ und die Diplomatie von Demoiselle Pally

Wie zuvor erwähnt, stellt Franz Grothe schon im Vorspann des Filmes die zwei Hauptthemen der Refrains aus den Gesangsnummern „Wenn ein junger Mann kommt“ und „Einen Walzer für dich und für mich“ vor, die den weiteren Film über in Form von Leitmotiven eingesetzt werden. Doch zuvor eröffnet ein sequenziertes Trompetenfanfarensignal den Vorspann des Filmes, das von den Holzbläsern und dem Orchester in der Tonart aufsteigend beantwortet wird. Besonders jene avantgardistisch anrührende, verminderte und den Zielton umspielende Triolengrupppe der Holzbläser

[318] Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 30.
[319] Ebda. *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, S. 14.
[320] Ebda. *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, S. 196.
[321] Michael Wedel: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München: edition text + kritik 2007, S. 250.
[322] Ebda. Wedel, S. 250.
[323] Für diese Betrachtungen wird folgender Musikdruck verwendet: Franz Grothe: Frauen sind doch bessere Diplomaten, hrsg. von Anton Scherl, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2654.

zum Trompetensignal, führt nicht nur etwas Ernstes, Gehobenes, Militantes und die Vorahnung, dass im Film Militärs vorkommen, ein, sondern klingt einer zeittypischen Filmfanfare sehr ähnlich und erinnert nebenbei auch an ein Hochfahren eines Filmprojektors, der zuerst stockend und dann immer schneller ratternd (durch die rhythmische Verlagerung des Schwerpunkts in den Sechzehnteln) die Bilder des Filmes durch das sofort anschließende Walzerthema von „Einen Walzer für dich und für mich" projiziert. Dieses rasch vorgestellte Walzerthema erklingt harmonisch in G-Dur und wirkt sich dominantisch auf die kommende Tonart aus, bis es dann chromatisch absteigend durch ein weiteres markantes Fanfarensignal, das durch das ganze Orchester verstärkt wird, sowie nach einer Generalpause, in der Tonika C-Dur und dem weiteren Hauptthema zwei von „Wenn ein junger Mann kommt" ausebbt. Dieses neue Thema hat die Tempoangabe „langsamer Foxtrot" und stellt einen starken Gegensatz zum vorherigen schwelgenden und schwungvollen Walzer dar, da es sich nicht wie zuvor, nur um eine Modulation handelt, sondern durch gemächlicheren hemiolischen binären Takt die Aufmerksamkeit auf die volle Melodie des Hauptthemas richtet und mit vollem Orchester, inklusive Celesta, Klavier und Glocken, erklingt. Da es sich bei diesem Lied um einen gängigen *Fox* und also *Symphonischen Jazz* der 1930iger Jahre handelt, wird schon zu Beginn des Filmes die Stilvorgabe des Biedermeiers durch die Musik deutlich aufgebrochen, aber gleichzeitig als passend für den gesamten Film eingeführt und geltend gemacht. Während einer kurzen Kaskade an hervortretenden aufsteigenden, chromatischen, von den Streichern unisono geführten Achteln zeigt der Vorspann zur gleichen Zeit den Schriftzug des *Agfacolorverfahrens* an und es endet dann die neue Tonart auf F^7, dem Dominantseptakkord zur nächsten Tonart B-Dur, die hernach mit dem Szenenbeginn des Bildes beginnt. Dieses wiederum wird aber in einer ersten Variante des zuerst genannten Hauptthemas eins aus „Einen Walzer für dich und für mich" als nondiegetische Hintergrundmusik (lt. Claudia Gorbman) ausgeführt, und trägt zur Entwicklung des Motivs als eines der Hauptleitmotive bei. Doch zuerst soll die erste Gesangsnummer „Wenn ein junger Mann kommt" besonders betrachtet werden.

Untypisch für einen Revuefilm dieser Zeit und wiederum bekräftigend, dass es sich bei *Frauen sind doch bessere Diplomaten* um keinen Revuefilm par excellence, stattdessen um eine Mischform aller gängigen Musikfilmgenres handelt[324], bzw. worauf später immer

[324] wie es etwa auch Braun erkennt: Braun, „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus", S. 87.

wieder eingegangen werden wird und sich jede Musiknummer dafür als ausschlaggebend kennzeichnet, dass es sich hierbei auch um eine besondere Form von Operettenfilm handelt, entspricht die erste Gesangsnummer „Wenn ein junger Mann kommt“ keiner großen Revueeinlage. Pally muss diese erste Gesangsnummer liedhaft und nur für sich, während ihrer Haft im Hause des Rittmeisters von Karstein, am Spinett singen und musizieren, aus kluger Voraussicht desselbigen, um sie an einem weiteren Ausbruchsversuch zu hindern. Sie ist über ihre Inhaftierung entrüstet und hat aber gleichzeitig ein Auge auf den Rittmeister geworfen, warum sie das Lied zum Anlass nimmt, ihrem Unmut über ihre Behandlung, aber auch ihrer Zuneigung Ausdruck zu verleihen und singt dieses mit kokettierender Melodie, frechem Text und der Absicht, von anfang an den Rittmeister für sich zu gewinnen bzw. zu vereinnahmen. Im Refrain, der musikalisch melodisch aufsteigende Gefühlswallungen nachahmt, und dem verlockenden Text:

> „Wenn ein junger Mann kommt, der fühlt, worauf‘s ankommt, weiß ich was ich tu. Weiß ich was ich tu. Und will er probieren mein Herz zu verführen, weiß ich was ich tu. […] Schließlich möchte jede Frau, daß einer käme, der sie ohne Zögern in die Arme nähme!“[325]

versucht sie den Rittmeister zu überrumpeln und man glaubt, dass sie ihn dazu bringen könnte, sie allein wegen ihres Charmes freizulassen.

Wie ein umgarnender Reiz äußert sich ein Auf- und- Absteigen im ersten viertaktigen Teilmotiv des Refrains durch das Hin- und Herwechseln zwischen Dominante und Subdominante, das durch den Spannungsauf- und -abbau, abwechselnd in Melodie- und Bassstimme, zu einem Perpetuum mobile wird, dann aber, vorbereitet durch eine absteigende Mollskala in die Tonikaparallele und das weitere viertaktige Motiv, ausweicht. Indem es sich hierbei um eine Tonfolge in Moll auf der sechsten Stufe handelt, erklingt die vorher beschriebene Offensichtlichkeit des Betörens etwas verschleiert und die textliche Aussage erscheint delikat verborgen. Auch das oftmalige Wiederholen (insgesamt sechs Mal) dieser Floskel in der Musik der Szene, gemeinsam mit dem Text:

[325] Franz Grothe: *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, hrsg. von Anton Scherl, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2654, S. 4.

„weiß ich was ich tu…“[326], führt gerade durch die mehrfachen Ebenen, dem Zusammenwirken von Komposition, Melodie, Text und Bild, auf die syntaktische Antwort hinaus, die sich dabei zeitgleich bei der Zuhörerin und beim Zuhörer mit, ‚ja was wird sie wohl tun‘, einstellt. Bei dem darauffolgenden Motiv mit der Textstelle: „Schließlich möchte jede Frau, dass einer käme“[327], rücken die Mittel- und Unterstimmen jeweils leitereigen dem Melodieton zur engen Lage entgegen und dabei wird plakativ die Tonika über zwei Takte bespielt, um auf die Dringlichkeit und den ‚Wunsch‘, wie er im Text vorkommt, noch deutlicher zu verweisen. Bei der darauf wiederholten Reprise des Motivs an der Textstelle „ohne Zögern in die Arme nähme“[328], bedarf es noch mehr Akzentuierung in der Musik, als sie durch das Bespielen der Tonika erzeugt wird, und Grothe gestaltet hier sogar eine chromatische Modulation einer eingeschobenen Tonart, worin nun dieses im Text angesprochene ‚Zögern’ in, zwei Takte andauernden, Dominantseptakkorden der neuen Tonart dargestellt wird, und die schließlich wieder ihre Überspannung in den Dominantseptakkord, der Grundtonart abladen.

Auch die Instrumentierung dieses Liedes, das im Film von Pally allein gespielt auf dem Spinett vorgeführt wird, in der Vertonung aber von einem Cembalo eingespielt ist, unterstreicht nicht nur mit seinen kurzen Tönen den frechen, pikierten und aufreizenden Impetus der Handlung im legitimen Rahmen des illusorischen Biedermeiers, sondern kann auch als starke Anlehnung an die romantische Liedkultur, bzw. die Konnotation dieser mit dem Wirkungskreis um Franz Schubert gesehen werden, was zusätzlich die These des fantasievollen Biedermeier stützt. So zeigt der Film ein Traumbiedermeier in seiner äußeren Gestalt mit der Intimität im Vortragen des Liedes und dem Einsatz in der Szene, der Liedkultur des 19. Jahrhunderts nachempfunden, das sich aber gleichzeitig auch durch den Bruch mit dem sich hemiolisch auswirkenden Rhythmus des Fox und dem Einfluss der symphonischen Filmmusik des frühen 20. Jahrhunderts als legitim versteht.

Mit tückischer List, die sich hier in der Szene als eine Art von ‚Diplomatie‘ ausweist und damit gleichgestellt zu sein scheint, gelingt Pally schließlich die Flucht, doch dafür muss sie den Rittmeister auf allen ihr zur Verfügung stehenden Ebenen betören, das aber allein durch Gesang und Text nicht erreicht werden kann. Hierfür muss sie auch ein übertriebenes Flirten mit starkem Wimpernschlag und Kussmund einsetzten – was durch

[326] Ebda. Franz Grothe: *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, hrsg. von Anton Scherl, Nummer 2654, S. 4.
[327] Ebda. Franz, Grothe, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, hrsg. von Anton Scherl, Nummer 2654, S. 4.
[328] Ebda. Grothe, Franz: *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, hrsg. von Anton Scherl, Nummer 2654, S. 4.

die neue Farbtechnik womöglich einen ganz besonders tiefen Eindruck hinterließ – und eine besondere Hervorhebung ihres schlanken Tänzerinnenbeins, dem eine eigene Kameraeinstellung, die scherzhaft den Augen des Rittmeisters folgt, gewidmet ist, zum Einsatz gebracht werden, damit sie ihren Gefängniswärter aus seiner beruflichen Fassung zu bringen vermag. Gleichzeitig findet in der Szene auch ein Tausch der Geschlechterrollen statt: Indem der Rittmeister von ihr angehalten wird, Essen zuzubereiten, nimmt er eine klar als weiblich konnotierte Rolle ein, da er für sie häuslich wird, genauso wie er die anti-Tugenden eines Mannes erhält, als durch sie verunsichert und verwirrt wird. Im Gegenzug dabei lässt sich Pally von ihm bedienen und trumpft mit gesellschaftlich männlich kodierten Merkmalen wie Überlegenheit, Festigkeit und Kühnheit auf. Alle männlichen Merkmale, die die Rolle Karsteins dabei ausmachen, etwa die Muskelkraft – als er nach ihrer vermeintlichen Beleidigung seiner Stärke gegenüber, den Stuhl als Gewicht zu verwenden und ihn zu stemmen beginnt – , werden ins Komische und bis ins Lächerliche gerückt. Derselben Komik entsprechen auch sein unaufmerksames Siegesbewusstsein und das gleichzeitige volle Vertrauen ihr gegenüber zum Ende der Szenerie, das absichtlich von Pally verletzt wird, sodass sie im Namen ihres als Diplomatie verstandenen Verhaltens den Augenblick der Unaufmerksamkeit nutzt und durch die Türe verschwindet. Was sie dabei unter ihrer ‚Diplomatie' versteht und es dabei nicht zu genau nimmt, den herkömmlichen sozialen Regeln Folge zu leisten, sowie dass sich später Karstein ob ihrer Flucht nicht allzu verdutzt geben müsste, geht schon aus dem gemeinsamen Dialog hervor:

> Karstein: „Aber ich werde die Bude schließen, wenn nicht mit Gewalt, dann mit Diplomatie!"
> Pally: „Sie und ein Diplomat, das kann ich mir gar nicht vorstellen!"
> K.: „Wieso denn nicht, sie kennen mich ja gar nicht?"
> P.: „ - gerade darum meine ich, dass gerade Frauen viel bessere Diplomaten sind als Männer."
> K.: „Ach sie meinen, dass Männer viel zu ehrlich sind?"
> P.: „Männer schwindeln genauso viel wie Frauen, nur wir schwindeln gescheiter. Wenn man nicht richtig schwindeln kann, soll man es ganz bleiben lassen."[329]

[329] Szenenausschnitt aus dem Film: Georg Jacoby (Regisseur) *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD Friedrich Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit Filmgesellschaft 1999, Minute 16:23-16:46.

Eine loreleyhafte Maskerade des Anlockens, Äußerns von totaler Verfallenheit, um diese danach sofort wieder zu revidieren, aufgekommene Gefühle und Vertrauen abzustoßen und auszunutzen, um sich rar zu machen, lautet scheinbar die Devise von Pallys Diplomatie aus dieser Szene, und wie sie auch als ständige aufsteigende und ausweichende Melodiefloskeln in „Wenn ein junger Mann kommt“ passend von Grothe in Musik gesetzt wurden. Ist erst einmal die Meinung jener Diplomatie erschlossen, kann man die darauffolgenden Szenen und Gesangsnummern als Ablauf dessen sehen, wie Pally Diplomatie anwendet, um die Spielbank und Bad Homburg zu retten und schließlich ihre erwünschte Beziehung zu Karstein zu erlangen.

Das Lied erfährt im Film nach seiner Haupteinführung, neben seiner Anwendung als Leitmotiv für die kokettierende Diplomatie und den Flirt Pallys mit Karstein, ebenso eine zweite Aufführung. Dabei singt Pally das Lied im Nachbarzimmer des Rittmeisters in Bad Homburg und eröffnet ihm dabei den Scherz, den sie sich mit ihm erlaubt hat, da er nun nicht, wie erwartet, bei einer alten Jungfer, sondern in ihrem Haus untergebracht wurde. Die Musik ist dabei nur in der Instrumentierung verändert. Anstatt des Cembalos übernimmt das Klavier die Hauptstimme und klingt mithilfe der Aufnahmetechnik im Vordergrund. Die Streicherstimmen spielen im Pianissimo und sind als Begleitstimmen sehr zurückhaltend konzipiert, sowie sie nur durch die Tenuto-Betonungen von schwerer und langsamer Zählzeit, etwas hervortreten und die Musik dadurch ein beschwingter Charakter verliehen wird. Durch die ebenso sehr sparsam instrumentierten und bloß verwendeten Holzbläser, wird insgesamt ein untermalender Klang erschaffen der bestens für eine Hintergrundmusik geeignet ist, in der es den Sängern jederzeit wieder möglich ist miteinzusteigen und wie es auch im Film bespielt wird. In dieser Szene erfährt das Musikthema eine Verwandlung in seiner semantischen Aussage und enthält neben der angewandten Diplomatie Pallys und in ihrem Scherz Karsteins gegenüber auch Attribute, um ihre wahre gemeinsame Liebe zu untermalen.

5.3. „Einen Walzer für dich und für mich“ und zum „Homburg Komplex“

Ungefähr in der Filmmitte und bedeutend spät für einen Film dieses Genres[330] findet die erste große Revue im Rahmen des „Homburg Komplex“[331], wie er in den Noten der Direktionspartitur bezeichnet wird, statt. Hier gelangen zum ersten Mal mehrere zusammenhängende Musik- und Tanzeinlagen zur Aufführung und weisen durch die Choreografie, den Kostümen und den Gesang eindeutige Stilelemente auf, die für eine Revue als ausschlaggebend zu bezeichnen sind. Einzig durch das reale Filmsetting, dem Park des Schlosses Babelsberg[332], der im Film als Kurpark von Bad Homburg bespielt wird, unterscheidet sie sich aber ausgesprochen davon und kann in der Revuefilmzeit als besondere Ausnahme bezeichnet werden (abgesehen natürlich von der immerwährenden Besonderheit der Neuerung der Filmdarstellung durch die *agfacolortechnische* Farbe). Im Rahmen dieser großangelegten Tanzszenerie singt Pally auch das schon eingangs mit dem Thema vorgestellte Lied „Einen Walzer für dich und für mich“, weswegen beide, Tanz- wie Gesangsnummer, im Gesamten im folgenden Abschnitt betrachtet werden.

Zu einer großen Parade tanzen die Tänzerinnen der Reihe nach mit flottem Laufschritt auf die große Parkwiese auf und finden sich zum Kreis zusammen, um dort zur Musik im Stile Johann Strauss‘ Reihenchoreografien und Kreisformationen im animierten Walzerschritt aufzuführen. Die gleichartige Aufmachung der Tänzerinnen in weißen Rüschenkleidern mit aufgesteckter rotgelockter Frisur, weißen, groß dimensionierten Schuten aus Spitze und einem weißen Rüschenschirmchen sowie den grauen Fräcken der Tänzer mit hellgrauen Zylindern und schwarzen Gehstöcken mit Bronzeknauf ist typisch für die Revue und gleichzeitig auch im Genre des Traumbiedermeiers dieses Filmes zu verstehen. Die Verbindung zum realen Biedermeier und in genauerem Sinne zur späten Wiener Klassik wird in dieser Szene etwa mitunter auch direkt durch die Verwendung des Walzers im Klangstil von Johann Strauss hergestellt. Diese semantische Brücke zwischen Biedermeier und Strauss-Walzer wird später nochmals bei der Gesangsnummer „Musik

[330] siehe hierzu auch Braun, „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus“, S. 87.
[331] Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 127.
[332] Alexander Vogel / Marcel Piethe: *Filmstadt Potsdam. Drehorte und Geschichten*, Berlin: Bäßler 2013, S. 82.

die nie verklingt“ eingesetzt und man kann es als bewusst eingesetztes Stilelement Grothes verstehen, Attribute des Biedermeiers im Film einzusetzen.

Passend zum ‚Aufmarsch‘ der Tänzerinnen erklingt dazu ein feierliches, gleichzeitig rauschendes und sich musikalisch chromatisch nach oben schraubendes achttaktiges Vorspiel des Orchesters, dass in seiner rhythmischen Betonung dem Schlagwerk eines Marschorchesters nachempfunden ist. Durch diese Betonung der Eins und den nach einer Achtelpause darauffolgenden akzentuierten vier Sechzehnteln, lässt sich wiederum eine besondere Hindeutung auf sogenannte ‚Tuschs‘ des Militärorchesters erkennen, was mitunter ein Merkmal der „Revue“ [333] in ihrem ureigensten Sinn auch ausmacht. Darnach folgt die Musik „[i]n einem rauschenden Walzertempo“[334], wie es Grothe in der Direktionspartitur angibt, worin sich Revuechoreografien der Frauen und Männer, teilweise auch in Paaren tanzend, anschließen, bis es zu einem ersten Innehalten im Tanz kommt und Pally, sich zum sich wiederholenden Auftakt in der Musik, mit geöffnetem Spitzenschirm in die Mitte des Kreises begibt. Begleitet von den tanzenden Paaren außen, singt sie nun die erste Strophe und den Refrain des Liedes „Einen Walzer für dich und für mich“, indem sie sich, ebenso mit wenigen Schritten, herumdreht und walzt. Dabei widerfährt genau jenem Musikthema, das bis dahin im Film schon im Vorspann sowie im ersten Bild als diegetische Musik Einsatz gefunden hat, eine weitere Entwicklung und wird mit der Meinung des Textes ergänzt:

> „Einen Walzer für dich und für mich, singt mein Herz, Tag und Nacht, denn es hat mit dem ersten Moment an die Liebe gedacht! Wenn wir beide uns, im Dreiviertel Takt durch das Leben dreh’n, wenn beim Geigenklang uns der Wirbel packt, bleibt die ganze Welt für uns stehn!“[335]

Auf den letzten Akkord des Refrains folgt der Einsatz des großen Chores und vollen Orchesters, die eine ausgedehnte Reprise des Textes singen, bzw. spielen und es findet dabei choreografisch und auch musikalisch eine weitere Spannungssteigerung statt. Pally entledigt sich dafür ihrer Schute, händigt ihren Schirm weiter und eilt über wenige Stufen auf ein erhöhtes Tanzparkett mitten im Park, das auch bildtechnisch als

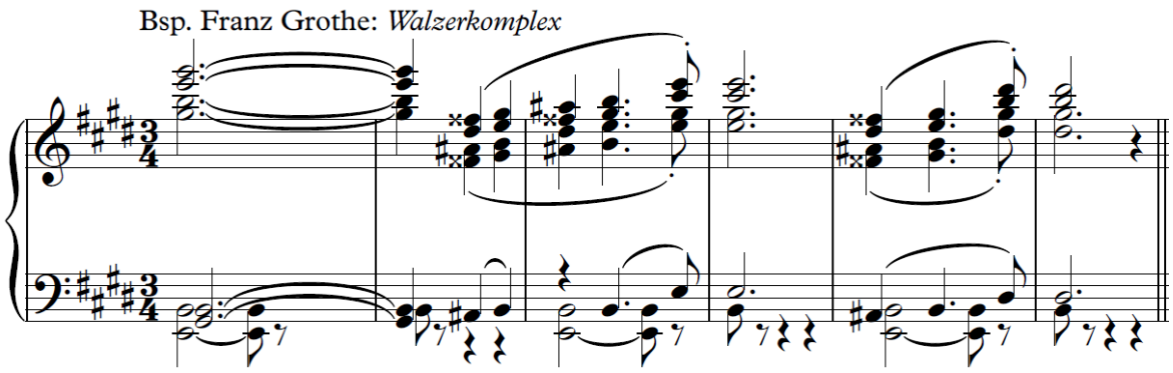
[333] Margareta Saary: Art. „Revue“, in: Österreichisches Musiklexikon online, <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Revue.xml>, zuletzt eingesehen am 23.11.2017.
[334] Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 118.
[335] Franz Grothe: „Einen Walzer für dich und für mich“, in: Scherl, Anton (Hrsg.) Frauen sind doch bessere Diplomaten, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2653, S. 2-3.

Spannungssteigerung aufgefasst werden kann. Dort tanzt sie mit zwei Tanzpartnern zur eben genannten Reprise eine Ballett- und Spitzentanzeinlage mit vielen Hebefiguren, die sie musikalisch noch mit kleinen gesungenen Koloraturen verziert.

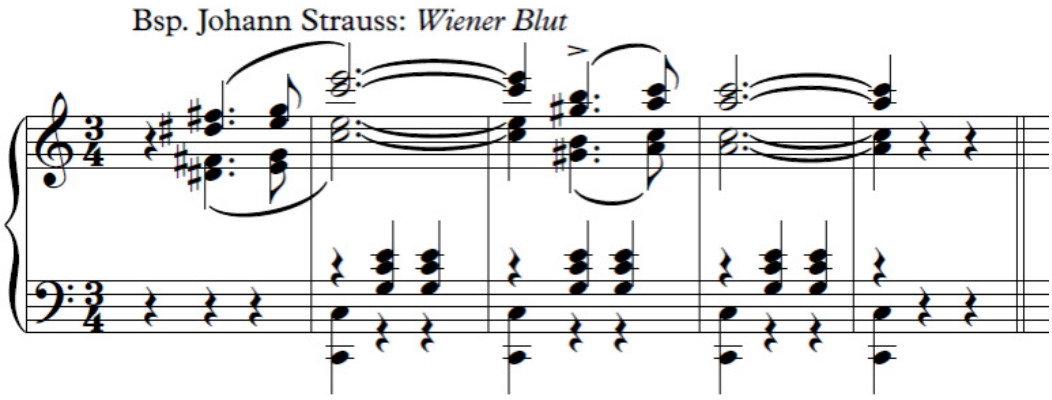
Die Technik dieses Übertreffens lässt sich auch in der Musik wiederfinden, indem Grothe das Hauptthema des Refrains von Orchester und Chor nicht in Ausgangslage, wie zuvor vorgestellt, singen und spielen lässt, sondern in einer Variante mit auffallender Betonung auf Überstimmen in der weiten Lage und Sexten instrumentiert (siehe Spielziffer 13[336]). Diese setzt er in den besonders hervortretenden Holzbläsern, 1. Violinen und im hohem Frauenchor ein und durch das voll besetzte Orchester hat die Revue an dieser Stelle ein ‚rauschendes' Plateau am Zelebrieren des Walzerklangs erreicht: die Dynamik bleibt stabil zwischen *p* und *mf* und wird einzeln mit gesanglichen Koloratureinwürfen in schnellen Achtelläufen von Pally gespickt, bis die Musik an die beschließende Reprise gelangt. Mit der repräsentativen Hebefigur Pallys auf den Schultern ihrer Tanzpartner öffnet sich auch dynamisch das Orchester bis hin zum *f*, und indem Pally die letzte Textpassage mit dem Chor, nach oben oktaviert, mitsingt, erreicht dieser Teil, mit einem Kumulationspunkt, sein Ende. Darauffolgend wird durch ein dynamisch lautes und schnelles, sich wiederum chromatisch nach oben schraubendes Zwischenspiel des Orchesters – das durch mehrere Akzente (Tuschs) und vom Klang des Chores, sowie dem schwelgenden Drehen der Tänzerinnen und Tänzer in Kreisformationen begleitet wird - der letzte Teil der Tanzeinlagen in dieser Revue eingeleitet. In markantem Gegensatz zum Vorherigen wechselt die Dynamik des neuen Teiles schlagartig auf *pp*, das Tempo wird als ‚Langsam' angegeben und anstatt der schnellen und aufbrausenden Achtelläufe und Triolen beginnt die Musik hier mit langen überbundenen Noten, eine Variante des ersten Walzers aus *Wiener Blut* von Johann Strauss (Sohn). Dazu führt Pally eine Solospitzentanzeinlage aus, in der sie sich, wie eine Allegorie zur Melodie der Geigen, im Walzer neigt, aufrichtet und bewegt. Vergleicht man diese Ziffer sechs (in den Direktionsnoten auf Seite 152)[337] mit Johann Strauss' erstem Walzer aus *Wiener Blut*, so erkennt man eine komponierte Analogie beider Kompositionen darin wie der hohe Ton des Teilmotivs erreicht wird, das sich in den Notenwerten zwar unterscheidet, aber durch einen klaren Rhythmus und die Schwerpunktsetzung sowie der Verwendung des gleichen

[336] Ebda. Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 140.
[337] Ebda. Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 152.

Intervallvorrats, erkennbar ist. So beschreibt Grothe dieses Teilmotiv und den Aufgang dahin in den Streichern mit einer Bindung von Viertel, punktierter Viertel, Achtel, um schließlich durch eine anschließende lange punktierte Halbe den Zielton zu erreichen, der sich nicht wie bei Strauss in den nächsten Takt überbindet, sondern sich das Teilmotiv sofort auf der ersten Zählzeit im nächsten Takt wiederholt, um die musikalische Phrase abzuschließen.



Notenbeispiel 2: Transkription der Autorin nach Grothe, Franz: Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 152-153.*



Notenbeispiel 1: Transkription der Autorin nach Johann Strauss (Sohn): „Wiener Blut. Walzer op. 354", in: Linke, Norbert (Hrsg.) Doblingers Johann Strauß Gesamtausgabe, Wien: Doblinger 2000, S. 11.

Johann Strauss' erster Walzer in *Wiener Blut* beginnt im Gegensatz zu Grothes Paraphrasierung dadurch, dass der hohe Ton auftaktisch über eine punktierte Viertel und Achtel erreicht wird. Dieser Zielton wird mit der Länge einer Viertel bis in den nächsten Takt überbunden, in der die Wiederholung des Themas als zweites Teilmotiv stattfindet und die viertaktige Phrase mit den zwei sich wiederholenden Teilmotiven, abgeschlossen

wird. Im Zitat Grothes erscheint es, dass der hohe Ton der Kumulation ohne den Bindebogen geschrieben wurde und stattdessen in anderem Sinne die erste Zählzeit des nächsten Taktes betont wird.

Nach diesem langsamen Einschub von Schönklang und elegantem Spitzentanz ändert sich die transportierte Stimmung schlagartig wieder auf ‚Schnell'. Zur laut einsetzenden Schlussgruppe des Orchesters in Begleitung des schwelgend aufsteigenden und hoch gesetzten Chores, werden nochmals alle Tanzkünste im Schnelldurchlauf präsentiert und Pally tanzt nach einigen Hebefiguren ihre Pirouetteneinlage, die sie auch in jeder weiteren Tanznummer darbietet, in der sie in einer Parade an allen Tänzern vorbei, die sie förmlich zum ‚Niederknien' bringt. In einer abschließenden Hebefigur, untermalt vom schallenden Orchesterabschlusston der Bläser und dem hohen, reichen Klang des Frauenchores, findet die Revue in einem prachtvollen letzten Höhepunkt ihr Ende.

Betrachtet man die choreografischen Formationen dieser Szene, wird oft ein militärischer Aspekt, der nicht nur durch die uniformierte Kleidung und synchronen Choreografien unterstützt wird, sondern auch in einer Art Massivität der Kameraführung, inklusive der schon beschriebenen musikalischen Untermalung dessen, in Erinnerung gerufen. Sicherlich handelt es sich bei diesen ‚Einheit'-hervorrufenden Stilmitteln auch um typische Merkmale einer Revue, die handlungstechnisch geschickt mit dem Film verwoben sind: werden doch im Film die Militärs nach der feierlichen, an einen Staatsakt erinnernden Begrüßung in Bad Homburg bei der großen Gala von vielen jungen Tänzerinnen herzlich willkommen geheißen. Doch, anders als bei genretypischen Revueeinlagen, finden in dieser Einlage auch auffallend viele Kreisformationen statt, das sich auch auf die leichtere Bespielung auf der Wiese in der Parkanlage zurückführen lässt, sowie auf die besseren Möglichkeiten, die die Kameraführung im Freien machen konnte. Die Verwendung von Kreisformationen erinnert gleichzeitig an die Anlehnung an den Walzer, der weniger aus Paraden besteht, wie es etwa einem englischen Kontredance entsprechen würde, sondern sich aus runden Formen mit Schwerpunkt auf Paartanz von Tänzerin und Tänzer zusammensetzt. Durch den Aufbau der Revueeinlage, sowie der späten Verwendung dieser im Film an sich, lässt sich das Wort ‚Revue', hierbei, überspitzt

formuliert – im Kontext mit der besonderen Erinnerung dieses „Walzerkomplex“[338] an Marschmusik –, als eine Geltendmachung der weiblichen Kräfte Bad Homburgs verstehen. Dabei wird umso mehr der Blickwinkel der Zuseherin, des Zusehers darauf gerichtet, dass Bad Homburg der Besetzung der Armee, mit seinem Glücksspiel, der heilen Welt in der Kurstadt und seinen liebreizenden, disponiblen Frauen, entgegentritt, das freilich durch Pally und ihrer Idee von weiblicher ‚Diplomatie‘ eingefädelt und angeführt wird.

5.4. Der Walzer „Musik die nie verklingt“ als Mittler, die Sphäre zu wechseln

Das letzte Viertel des Filmes wird durch Pallys Darbietung des Walzerliedes „Musik, die nie verklingt“ eingeläutet, das dabei einen handlungstechnischen Wendepunkt umrahmt. Zur Vorlage des Liedes dient Grothe der erste Walzer aus der 1868 uraufgeführten Walzerkomposition *Sphärenklänge* op. 235 von Josef Strauss, den er zitiert und für „Musik, die nie verklingt“, mit einer eigenen Komposition von Strophe und Coda erweitert. Hinweise darauf, warum Grothe diesen Walzer für den Film verwendet, lassen sich keine finden und nur Vermutungen darüber aufstellen. So scheint es beabsichtigt gewesen zu sein gerade jene Komposition von Josef Strauss zu wählen, da dieser im Musikdruck auch als der Urheber angeführt wird: „Musik nach J. Strauß von Franz Grothe“[339], und verhält es sich hierbei anders als mit dem weiteren Walzerlied „Einen Walzer für dich und für mich“, bei der die zitierte Melodie von Johann Strauss aus *Wiener Blut*, nicht im Musikdruck angegeben ist. Zusätzlich für die direkte Verwendung des Walzers *Sphärenklänge* im Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* spricht auch die große Bekanntheit des Walzers, der zu den meistgespielten und beliebtesten Walzer von Josef Strauss‘ Kompositionen[340] gezählt wird und aufmerksamen Filmbesucherinnen und -besuchern um 1940, nicht unbekannt[341] war. Zusätzlich, und wie in einem vorigen Kapitel

[338] Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 162.
[339] Franz Grothe: „Musik, die nie verklingt!“ in: Scherl Anton (Hrsg.) *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2662, S. 6.
[340] vgl. Norbert Rubey: „Josef Strauss. Sphären-Klänge / Walzer. op. 235 (1868)“, in *Wiener Johann Strauss Orchester*, online: <http://wjso.or.at/de-at/Home/Events/EventDetail?ConcertID=238&WerkID=557>, zuletzt eingesehen am: 06. Juli 2019.
[341] 1939 spielt der Walzer im Film *Unsterblicher Walzer*, über die Beziehung der Gebrüder Strauss, eine wichtige handlungstechnische Rolle und ist dem aufmerksamen Kinopublikum bekannt. Siehe dazu: „Wiener Filmschaffende über ihre Arbeit“, in: *Mein Film in Wien. Illustrierte Film- und Kinorundschau*, 10 (10. März 1939), S. 6.

schon erwähnt, entspricht der Walzer filmstiltechnisch dem Schein des, in diesem Film vermittelten Bildes eines illusionierten Biedermeiers und führt es als tragendes Element auch weiter fort. Untersucht man die Filmmusikpartitur nach weiteren Auswahlkriterien, wird dabei augenscheinlich dass die Komposition darin mit der Überschrift „Sololied Rökk“[342] betitelt ist und weiters auf eine besondere Konnotation der Hauptprotagonistin des Films mit der Darstellerin Marika Rökk hinweist. Es unterstreicht die Vorrangigkeit für Grothe, die musikalische Konzipierung der Filmrolle *Demoiselle Pally* an Marika Rökk und ihr musikalisches Können, als auch ihren Charakter anzugleichen, was mitunter der Grund sein kann warum die Melodie von Josef Strauss für den Film ausgewählt wurde. Die Betitelung des Liedes in der Filmmusikpartitur birgt auch einen weiteren Hinweis auf seine Kompositionsgeschichte, kommt sie doch in ihrer Eigenart einem Arbeitstitel für den Komponisten sehr nahe und weist darauf hin, dass zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Filmpartitur, noch kein Liedtext vorhanden war, nach welchem die Musiknummer hätte bezeichnet werden können! Ansonsten hätte wohl Grothe die Komposition mit einem Liedtitel passend zum Text benannt und nicht auf den Arbeitstitel ‚Sololied Rökk‘ zurückgegriffen. Diese Eigenschaft lässt sich, außer bei der Komposition „Wenn ein junger Mann kommt“, auch bei allen anderen Gesangsnummern für diesen Film finden und gibt Auskunft darüber, in welcher zeitlichen Abfolge und nach welchen Kriterien die einzelnen Musiknummern zum Film konzipiert worden sind.[343] Auf den Film bezogen heißt dies, dass gerade in dieser Szene der Vorführung von „Musik, die nie verklingt“ ein Sololied für Marika Rökk vonnöten war, um die Entwicklung ihrer Rolle der Pally, getreu dem Drehbuch und in Anbetracht der unterschiedlichen Handlungsstränge, vorantreiben zu können. Das Lied entspricht also den Qualitäten die Rökk darin unterstützen, genau jene nötigen Kontexte und Konnotationen für den Film und die Szene hervorzurufen zu können und die es in der weiter unten folgenden Analyse, noch genauer zu betrachten gilt.

Kurz zur Filmhandlung:

Karstein fühlt sich abermals durch Pally in seiner Ehre gekränkt als er erkennen muss, dass er von ihr ausgenutzt worden ist und sie ihm zuvorgekommen war und durch eine List davon abhält, seinem Befehl nachkommen zu können, die Spielbank zu schließen.

---

[342] vgl. Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 196.

[343] Nach dieser Behauptung war das Lied „Wenn ein junger Mann kommt“ die erste komponierte und getextete Musiknummer für den Film.

Dass sie diese Situation aber mit Absicht hervorgerufen hat, damit der Rittmeister noch länger in Bad Homburg bleiben und in ihrer Nähe sein kann, ist ihm nicht bewusst. Er vermutet, dass sie aus rein hinterhältigen Absichten im Interesse ihres Onkels und zugunsten des Geschäftes der Spielbank handelt und dass sie ihn um ihren Finger wickeln möchte, wodurch sie ihm besonders überdrüssig geworden ist. Pally hat aber davon keine Notiz genommen, dass ihr der Rittmeister wegen ihrer List zürnt, oder sie verdächtigt, ihn für ihren Onkel und die Spielbank auszunutzen. Sie hält an ihrem Plan fest ihn so lange in Bad Homburg aufzuhalten, um ihn für sich zu gewinnen, möchte aber auch gleichzeitig die Spielbank ihres Onkels retten, die ihr zugleich Lebensmittelpunkt und Arbeitsgeber ist. Beide Charaktere befinden sich in Bezug auf ihre Beziehung zueinander, in einer Patt-Situation. Während Pallys Gesangauftritt als Primadonna im Kreise der edlen Gesellschaft von Bad Homburg und der Besucherinnen und Besucher der Spielbank, sowie ihrer großen Verehrer, darunter Sugorsky und der Landgraf, versucht sie mit einem langen Blick wieder den Gefallen des Rittmeisters zu wecken, offenbart ihm ihre wahre Zuneigung und erwartet im Gegenzug einen Hinweis seiner Liebe zu erhalten. Doch der Rittmeister reagiert wegen mehrerlei Umständen, ihr der Etikette wegen zuhören zu müssen, sowie seines Ärgers auf sie und auf Bad Homburg, besonders abweisend, sodass Pally stark gekränkt, nach dem Auftritt sofort nachhause möchte. Sie weiß noch nicht, dass sich ihr Gesang, die edle Darstellung und ihre Ehrlichkeit bei ihrem Auftritt, positiv auf den Rittmeister auswirkten und dem Rittmeister, als Anzeichen seiner positiven Gefühle für sie, ein verstohlenes Lächeln über die Lippen huschte und erkennen lässt, dass seine Liebe stärker als sein Stolz und sein Zorn ist. Nach ihrer Darbietung bleibt er dennoch standhaft und verhält sich ihre gegenüber kühl und abweisend, meint aber auch zu seinen Sitznachbarn, dass es ‚Ansichtssache' sei, ihre gegebene Vorstellung für gut zu befinden, oder nicht. Als Pally danach plötzlich von Sugorsky unschicklich berührt und festgehalten wird, eilt ihr der Rittmeister zu Hilfe und befreit sie von dem Täter. Er hat ihr noch nicht verziehen, doch ist ihm nun bewusst, dass sie seine Liebe Wert ist und es ihre Ehre zu wahren und zu verteidigen gilt, um die er mit Sugorsky in einem Schießduell kämpfen wird.

Dass sich Pally im Vergleich zu anderen Musiknummern im Film sehr wenig bewegt, kann als ein weiteres Indiz dafür gelten, dass es sich nicht direkt um einen Film des Revuefilmgenres handelt, sondern um eine Mischform, die alle Arten von möglicher Musik im Film, präsentiert. So wird erkennbar, dass während dieser Szene Wert darauf gelegt

wurde dass Pally bzw. Marika Rökk eine Darbietung im Sinne einer klassischen Sängerin absolviert, wie man es sonst etwa aus den Musikfilmen der *Wien-Film* in *Schrammeln* (Géza von Bolváry, 1943/44) mit Marte Harrell als Wienerlied-Sängerin, oder aus dem Film *Drei Mäderl um Schubert* (E. W. Emo, 1936) mit den drei um die Liebe Schuberts buhlenden Sängerinnen, kennt. Hieraus lässt sich eine weitere Bestätigung des schon oftmals Angesprochenen erkennen, wie vorwiegend das Bemühen um die Realität der Szene und Glaubwürdigkeit der gespielten Filmzeit in *Frauen sind doch bessere Diplomaten* ist. Pally und aber auch Marika Rökk soll neben ihrer Nobilitierung in dieser Szene, auch so historisch korrekt wie möglich erscheinen, was durch das Innehalten in der Bewegung und der Aktivität der Protagonistin hervorgerufen wird.

Den Inhalt des Textes zu „Musik, die nie verklingt" kann man auf den ersten Eindruck als eine Hommage an die ‚nie verklingende Musik' verstehen und lehnen sich die Worte in ihrer Idee dabei stark an den ursprünglichen Titel von Josef Stauss' *Sphärenklänge* an. Doch nach dem Betrachten der Szene und dem Erkennen der Botschaften, die durch die Musik und musikalischen Gesten transportiert werden, wandelt sich das Wort ‚Musik' in eine Metapher für ‚Liebe'. Demnach erhält die Gesangsnummer durch die textanalytische Aufschlüsselung einen tieferen handlungstechnischen Hintergrund.

Der Text von Willy Dehmel lautet (Textfassung nach dem Musikdruck von Anton Scherl)[344]:

Reimschema	**Refrain 1**
a	„Musik die nie verklingt,
a	Musik die mich bezwingt,
b	mein Herz schwebt auf den Flügeln der Töne,
c	berauscht durch die Welt!
d	Musik, zärtlich und süß,
d	sie führt ins Paradies;
e	sie grüßt dich von mir,
e	sie trägt mich zu dir!
	Strophe
f	Alle Gedanken deines Lebens,
f	wollen vergebens
e	fliehen vor mir;
g	unwiderstehlich angezogen

[344] Franz Grothe: „Musik, die nie verklingt!" in: Scherl, Anton (Hrsg.) Frauen sind doch bessere Diplomaten, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2662, S. 6-7.

g	spannt sich ein Bogen
e	bis zu dir:
	Refrain 2
a	Musik die nie verklingt,
a	Musik die mich bezwingt,
b	mein Herz schwebt auf den Flügeln der Töne,
c	berauscht durch die Welt!
d	Musik, zärtlich und süß,
d	sie führt ins Paradies!
h	Eine Zaubermacht,
h	die das Glück gebracht,
a	ist Musik, die nie verklingt!“[345]

Willy Dehmel fügt dem Walzerlied von Grothe einen Text mit dem Ablauf: Refrain, Strophe und Refrain mit neuem Schluss (einer Coda ähnlich) bei und verwendet dafür mehrerlei Versmaße und unterschiedliche Reimschemata. Der Text in Refrain 1 ist demnach in Paarreimen mit zwei Körner-Reimen, die Strophe in einem Schweifreim, und der Refrain 2 wiederum in Paarreimen und mit den sich auf den Körner aus dem ersten Refrain beziehenden und die Dichtung umarmenden Verszeilen gedichtet. Durch die Wiederholung des Textes im Refrain, erhält die ganze Dichtung einen umarmenden und besonders verwobenen sowie zusammenhängenden Charakter, der durch die Konzipierung der Strophe in einem Schweifreim, eine noch deutlichere Verbindung zu den anderen Textzeilen erfährt und die Textaussage verstärkt. Diesen Charakter spinnt Dehmel bis in das kleinste Detail fort und lässt den Schweifreim der Strophe in den Textpassagen „(…) fliehen vor mir“[346] und „(…) bis zu dir“[347], sich wiederum auf den Refrain 1 rückbeziehen, wodurch sich eine weitere Verkettung der Beziehung zwischen den Versen ergibt. Dies ist aber nur eine von zwei Hervorhebungen dieser Textpassagen: Auch in der Konzipierung der Textkadenzen lässt sich demnach eine starke Betonung dadurch erkennen, indem sie die einzigen Textzeilen sind, die in der Strophe auf eine männliche Endung enden! Demzufolge lassen sich diese Textpassagen als Schlüsselwörter der Strophe verstehen und zielt der ganze Liedtext mit seinen überaus zusammenhängenden Funktionen auf jene erwähnten Passagen in der Strophe ab. Im Refrain 2 wird nochmals die Meinung aus der Strophe und dem Refrain 1 bestätigt und

[345] Die Autorin ist die Verfasserin der Tabelle.
[346] Ebda. Franz Grothe: „Musik, die nie verklingt“, in: Anton Scherl (Hrsg.),1940, S. 6-7.
[347] Ebda. Franz Grothe: „Musik, die nie verklingt“, in: Anton Scherl (Hrsg.), 1940, S. 6-7.

aber mit dem Zusatz versehen, dass es sich um eine ‚Zaubermacht' handelt, die einem das ‚Glück' bringt, das ‚nie verklingt', wobei es sich hier um eindeutige Attribute von Liebe und nicht von Musik handelt. Das Wort ‚Musik' ist demnach als Metapher für die Liebe zu verstehen und legt man diese Erkenntnis neu auf den Text von „Musik, die nie verklingt" aus, so ist Pallys Darbietung in dieser Szene eine reine Offenlegung ihrer innersten Gefühle und wahren Liebe zum Rittmeister. Sie erklärt ihm, dass sie ihm vollends zugetan ist und ihrer Liebe wegen wie auf ‚Flügeln', ‚berauscht durch die Welt' geht, dass sie dieser durchgängig ausgeliefert ist und ihn andauernd ‚grüßt', dass sie durch diese zu ihm ‚hingetragen' wird und all ihre ‚Gedanken', immer wieder nur um ihn kreisen (‚vergeblich'). Und durch die besonderen Hervorhebungen der Verszeilen in der Strophe, lautet aber ihre allerdeutlichste Botschaft an den Rittmeister, dass er nicht mehr vor ihr ‚fliehen' soll, da sich doch ihre Liebe schon in einem ‚Bogen' bis zu ihm gesponnen hat.
Die dichten Bezüge zwischen den einzelnen Versen eröffnen auch noch eine weitere These: An diesem Stillstand der Handlung angekommen, bedarf es für den Charakter Pally ein Öffnen und Aktivieren aller ‚Sphären' ihres Charakters, damit eine weitere Entwicklung im Film stattfinden kann. Durch die überstarke Verdeutlichung und Vernetzung der Aussagen im Text, findet sozusagen eine Vermischung statt, die sich schließlich zur klaren Botschaft formen, das Pally den Rittmeister liebt und mit ihm beisammen sein möchte, und gelichzeitig die Offenbarung des bisher nicht besonders einsehbaren Charakters der Filmfigur Pally darstellt.

Das nötige Wechseln der ‚Sphäre', findet aber nicht nur auf textlicher Ebene statt, sondern lässt sich dieses auch in der Musik und der Choreographie der Szene eingesetzt wiederfinden. Hierfür soll folgende Analyse der Filmszene nach Timecode, Handlung und Taktzahl, bzw. melodischem Verlauf der Filmmusik, näheren Aufschluss darüber geben:

Time-code	Takt	Form-teil, Spiel-ziffer	Motive, Dynamik, musikali-scher Ausdruck, Partitur	Ur-sprüng-liche Quelle	Textin-zipit	Geschehen
01:05:57 - 01:06:05	1-4	Vor-spiel	**Moderato,** Einleitungs-floskel führt zur Dominante, freies Tempo und Fermate	Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplo-maten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung (Grothe)	**Orches-ter,**	Pally tritt in die Mitte des Saales ringsherum Publikum führt zur Einleitungsfloskel der Musik eine tiefe spanische Reverenz aus, breitet dazu Rock aus, beugt den Rücken neigt ihren Kopf. Bekleidung weißes Kleid mit enger Corsage, offenem Dekolleté und weit ausfallendem Reifrock, mit breiten dreifachen Rüschen und silbernen A-linigen Aufnähern in zwei Bahnen verziert. Accessoires: weiße Spitzenhandschuhe, gleichfarbiger Fächer mit Rüschen. Die obere Haarpartie ist hochgesteckt und mit Strasssteinen geschmückt. Die untere Haarpartie ist im Nacken zu Stocklocken frisiert, die eng am Hals anliegen. Sie trägt dazu glänzende Ohrringe aus Strasssteinen und in derselben Art ein Collier, sowie ein Armband an ihrem rechten Handgelenk. Sie steht inmitten der Zusehenden im Saal, die teilweise mit dem Rücken zu den Betrachtenden sitzen, Zuschauer hat Gefühl, selbst unter den Betrachtenden zu sitzen.
01:06:05 - 01:06:11	5-8	Refrain	[T]	Josef Strauss *Sphä-renkläng-ge* (Strauss)	**„Musik, die nie ver-klingt, …“**	Pally blickt Richtung Publikum steht in offenem Halbprofil zur Kamera und links im Bild beide Hände angewinkelt und hält den geschlossenen Fächer auf Höhe ihrer Körpermitte
01:06:11 - 01:06:16	9-12	Refrain	[D^7]	Strauss	**„…Mu-sik, die mich be-zwingt!“**	halbe Drehbewegung und Neigung des Oberkörpers und Kopfes in Richtung Kamera, Blick zum Publikum teils geschlossene Augen sängerische Mimik, bei Wort „bezwingt“ wieder zurück in Ausgangsposition Blick ins Publikum
01:06:16 - 01:06:19	13-15	Refrain	[D^7]	Strauss	**„Mein Herz schwebt auf den…“**	sängerische Mimik Blick ins Publikum streckt den Rücken

01:06:19 - 01:06:21	16-17	Refrain	**rit.** [D]	Strauss	**„…Flü-geln der Töne…“**	dreht sich ganz herum Kontakt mit Publikum das sich zuvor hinter ihrem Rücken befunden hat, darunter auch Karstein, beugt sich ausdrucksstark singend und die einzelnen Silben des Textes pointierend, zum Publikum hin
01:06:21 - 01:06:25	17-21	Refrain	[T mit Wechselbass]	Strauss	**„…be-rauscht durch die Welt!“**	Kamerawechsel: Karstein sitzt neben der Bürgermeisterin links im Bild, hält mit seiner linken Hand den Degen, blickt mit finsterem Blick auf Pally sein Ernst verschwindet kurz, Lächeln umspielt die Lippen versucht sich wieder zu fassen und strenge Miene aufzusetzen
01:06:25 - 01:06:36	21-28	Wie-der-holung des Re-frains	**1. Violine solistisch** [T, D^7]	Strauss	**„Musik, zärtlich und süß, sie führt in's Para-dies;“**	Kamerawechsel: Pally vergrößert und halbnah, linke Hand in der Hüfte abgestützt, geöffneter Fächer in der rechten Hand, Kopf seitlich geneigt und Blick zur Seite, Augen halb geschlossen, dreht sich mit Beginn des Textes um ihre rechte Schulter und beginnt nun im Halbprofil zur Kamera, taktweise Schritte in die Richtung des Publikums und Karsteins zu machen, fächert dabei ca. halbtaktig im Rhythmus mit, Kamera folgt ihr, sängerische Mimik, Heben der Augenbrauen zur Textuntermalung
01:06:36 - 01:06:39	28-32	Refrain - a“	**ohne Solo-Violine divisi, mf,** [tP, D]	Strauss	**„…sie grüßt dich von mir…“**	schreitet auf Karstein zu, bleibt stehen beugt den Kopf nach vorn und singt Karstein direkt an, mit dem Text endet die fixierte Kamerahaltung auf Pally, löst sich und folgt dem Blick Pallys, gleitet über den Bürgermeister, der sich eine Sehhilfe vor das Auge hält, bis Karstein ins Bild kommt, bleibt stehen
01:06:39 - 01:06:45	32-35	Refrain, Zäsur - d	diminuendo bis p, **rit.,** [t] **Zäsur** [D^7]	Strauss	**„…sie trägt mich zu dir!“**	Pally wirft Karstein einen intensiven Blick zu, bekommt ihn nicht erwidert, Karstein sitzt im Halbprofil in halbnaher Position zur Kamera links im Bild, betrachtet Pally finster und blickt danach zu Boden, der Bürgermeister neben ihm schaut mit wohlwollendem Lächeln auf Pally, Kamera schweift wieder zurück in die nahe Position auf Pally, während des kurzen Nachspiels der Musik realisiert die Situation, blickt kurz verunsichert in die Ferne und auf

						den Boden, findet aber schnell wieder in ihre Fassung zurück
01:06:45 - 01:06:47	36	**Walzer**	**Walzer**	Grothe	**„Alle Ge-**	mit Beginn der Strophe setzt Pally ihre Arme aktiv zum Tanz ein, verwendet den Fächer für den Schwung zur, dreiviertel Drehung mit ganzem Körper um ihre linke Schulter
01:06:47 - 01:06:49	37-39		[T mit Wechselbass, D, T]	Grothe	**„-danken deines Lebens …“**	beugt den Rücken durch, wirft kurz neckisch den Kopf nach hinten (in Richtung Karstein), tanzt in der Runde des Publikums hinan, weg von Karstein und d. Kamera, mit dem Rücken zur Kamera, besingt alle anderen Zuseher mit Lächeln, Hände in die Hüften, Fächerhand löst sich und führt weiter Fächerbewegungen aus
01:06:49 - 01:06:51	40-41		[Vorhalt auf D]	Grothe	**„…wol-len verge-bens…“**	mit dem Rücken zur Kamera lässt sie durch halbe Drehungen des Oberkörpers den Rock hin- und her-schwingen und bewegt sich vorwärts in der Runde der Zuhörinnen und Zuhörer, breitet dabei auch wieder die Arme aus
01:06:51 - 01:06:54	42-43		[D, T]	Grothe	**„…flie-hen vor mir;…“**	bis zum Ende der Textfloskel hat sich Pally wieder ganz herumgedreht, Körperausrichtung in Richtung Kamera
01:06:54 - 01:06:55	44-45		[T, -> Etablierung neuer Tonart G-Dur]	Grothe	**„…unwi-dersteh-lich…“**	wirft in einer halben Körperdrehung den Blick zum Publikum auf ihrer rechten Seite, während sie nach links weitertanzt und mit dem Fächer fächert, Kamer folgt ihr
01:06:55 - 01:06:58	46-47		[Akkord D7 als Dominante der neuen Tonart G-Dur. D, T mit Vorhalt]	Grothe	**„…ange-zogen…“**	präsentiert das Wort mit Verstärkung einer öffnenden Geste mit beiden Händen, besingt ihr Publikum zur rechten Seite, dreht sich neckisch mit dem Kopf und halben Oberkörper weg, tanzt weiter, Kamera folgt ihr
01:06:58 - 01:07:01	48-49		[Vorhalt, chromati-scher Aufgang ursprüng-liche Tonart. tP, D]	Grothe	**„… spannt sich ein Bogen…“**	abrupter Richtungswechsel, seitliche Schritte in Richtung Mitte, weg vom Publikum auf Kamera und Karstein zu, verinnerlichter Blick auf Boden, Kopf halb seitlich geneigt, zieht Hände und den Fächer an Körper heran, gerader Rücken

01:07:01 - 01:07:04	50-52		[Kadenz in wiederum neue Tonart Vorhalt, DD, D=>T, changiert über übermäßige chromatis-men zurück zur ursprüngli-chen Tonart. T->D] **rit.** Nach Abschluss der Strophe, Einleitungs-floskel führt zurück zum Refrain	Grothe	**„… bis zu dir:…“**	Kamera bewegt sich auch auf sie zu, sie schreitet weiter in die Mitte, wirft mit seitlich gewendetem Kopf sehnsuchtsvollen Blick zu Karstein, dreht sich danach mit ganzem Körper auf ihn zu. Kamerawechsel: Blick auf Zuseher rechts von Pally, im Vordergrund, Viktor Sugorsky sitzend am Tisch, Lambert hinter ihm rechts stehend und sich am Sessel abstützend, beide mit wohlwollendem Blick auf Pally: Sugorsky dreht sich mit Oberkörper und Gesicht halb zu Lambert, lobt Vortrag Pallys, Lambert reagiert darauf stolz und untertänig, Sugorsky dreht sich zurück und setzt sich nochmals ordentlich hin
01:07:05 - 01:07:10	53-56	Refrain	**Moderato** [T]	Strauss	**„Musik, die nie ver-klingt…“**	Kamerawechsel zurück, Pallys Oberkörper in Nahaufnahme ohne Bewegung, verinnerlichter Blick nach unten, Stirn etwas in Falten gelegt, Fächer in rechter Hand vor Brust und Kinn, Kopf halb geneigt aber frontal zu Kamera, Oberkörper seitlich weggedreht: Beginn des Gesangs gleiche statische Pose, nur Gesichtsmimik, Kopfbewegung und Fächern, langer Augenaufschlag, Blick in Richtung hinter die Kamera und Sitzplatz von Viktor Sugorsky, leidenschaftliche Mimik, Hochziehen der Augenbraue
01:07:10	56-57	Refrain	[D]		**„… Musik,… “**	gleiche Pose, großer Wimpernaufschlag und deutlicher Augenkontakt, langsames Fächern, leichtes Bewegen der Schultern,
01:07:10 - 01:07:14	58-60	Refrain	[D]	Strauss	**„… die mich be-zwingt!“**	deutliches Augenzwinkern und breites, liebliches Lächeln, kleines Nicken mit Kopf zu Schulter dabei
01:07:14 - 01:07:20	60-64	Refrain	**rit.** [D^7]	Strauss	**„Mein Herz, schwebt auf den Flügeln der Töne..“**	wehmutsvoller und vorwurfsvoller Blick zur Seite und Richtung Karstein, Kopf dafür leicht zur Seite gedreht, pointieren jedes einzelnen Tones, öffnet dafür ihre Handhaltung und beugt sich zu Karstein hin, ausdrucksvolle anklagende Gesichtsmimik, Stirn in Falten

01:07:20 - 01:07:24	64-68	Refrain	[T mit Wechselbass]	Strauss	**„..be-rauscht durch die Welt!“**	richtet sich wieder gerade, dreht sich wieder vollends mit Oberkörper zurück Blick sofort auf Sugorsky, fächert langsam und bedeutsam, versteckt sich etwas galant dahinter, schmunzelt, Augenbrauen gehoben, dann sorgenvoller seitlicher Blick sofort wieder zurück auf Karstein
01:07:24 - 01:07:29	68-72	Refrain	[chromatisch nach T^7]	Strauss	**„Musik, zärtlich und süß,...“**	Kamerawechsel auf Karstein in Nahaufnahme: skeptischer Blick hinter Kamera auf Pally, versucht angestrengt seine böse Miene zu wahren, innerlich bewegt, tiefer Seufzer
01:07:29 - 01:07:32	72-73	Schluss -teil	[Tp Nebensept-akkord]	Strauss	**„... sie führt...“**	Kamerawechsel zurück auf Pally, die nun mit unbekümmerten Blick in die Mitte der Bühne schreitet und in langsamen Bogen auf Karstein zugeht, galant fächert, linke Hand in ihrer Hüfte, Kamera folgt ihr, sie dreht sich mit Rücken zur Kamera, geht noch weitere zwei Schritte
01:07:32 - 01:07:36	74-76	Schluss -teil	crescendo, [SD und halbvermin-derter Septakkord]	Grothe	**„... ins Para-dies**	Kamera folgt ihr weiter, sie dreht sich dabei mit ganzem Körper in Richtung Kamera, Blick in die Runde der Zuseher, breitet lieblich ihre Arme aus, halbgeschlossene Augen, Überbindet mit einem Atem Textpassage „Paradies-Eine Zaubermacht“
01:07:36 - 01:07:38	76-78	Schluss teil	**Dirigent: eventuell mit Blech,** [T, Nebensept-akkord Tp]	Grothe	**„...eine Zauber-macht,...“**	gestikuliert aktiv, zieht dabei Hände wieder an den Körper den Fächer an ihren Körper, lächelt freudestrahlend, hebt die Augenbrauen
01:07:38 - 01:07:41	78-80	Schluss -teil	[sG]	Grothe	**„...die das Glück ge-bracht, ...“**	schließt die Augen, Hände und Fächer streng an Körper gezogen, dreht sich etwas dabei, öffnet die Augen mit langem Wimpernaufschlag, hebt eine Augenbraue
01:07:41 - 01:07:46	80-81	Schluss -teil	[DD (Doppeldo-minante), T]	Grothe	**„...ist Musik, ...“**	öffnet langsam den festen Griff um den Fächer und breitet ihre Arme präsentierend aus hebt das Kinn
01:07:46 - 01:07:52	82-84	Schluss -teil	rit. crescendo zum Schlusston hin [D, T]	Grothe	**„... die nie ver-klingt!“**	pointiert jede Textsilbe gesanglich kleine Drehbewegungen dabei mit dem Rock Körper direkt zur Kamera gewandt

						beim Abschlusston führt sie in Bogen Fächerhand zur Körpermitte neigt den Kopf führt französische Reverenz aus beugt den Oberkörper etwas Blick auf Boden, stolzes Lächeln, Fächer elegant zur Körpermitte, drückt letzten Ton gesanglich nach.[348]

Wie Josef Strauss mit seiner Walzerkomposition Klangräume von imaginären Raumwelten in Musik darstellt, auf der wiederum Grothes Filmmusikkomposition beruht, so stellt auch die beschriebene Musikszene durch die Musik im übertragenen Sinne die unterbewussten Sphären der Protagonisten dar. Die Komposition von Grothe kann dabei als eine Vereinfachung der Strauss'schen Melodie in Bezug auf Harmonik, Rhythmus und der Kompositionsweise gesehen werden. Wie in den weiteren Kompositionen dieses Filmes beschließt Grothe auch in diesem Walzerlied die Verwendung von Liedteilen als Strophe und Refrain durchzuführen und beginnt jedoch, anders als bisher, mit jenem Musikteil, der ihm zum ‚Refrain' wird und sich nach der, von ihm hinzukomponierten Melodiestrophe nochmals wiederholt. Ergibt sich durch die Vorlage Strauss' eine achttaktige Abfolge, deren Schwerpunkt in Halben gezählt, auf der zweiten Zählzeit liegt, verkürzt der hinzukomponierte Teil Grothes dieses Schema und halbiert durch seine Viertaktigkeit den Duktus der ursprünglichen Komposition von Strauss. Dieses Moment wirkt sich vereinfachend auf die Musik aus und lässt sie beschwingter und rhythmisch begreiflicher werden. Auch ermöglicht es der sonst statischen Pose Pallys als Sängerin, etwas Bewegung in die Szenerie einfließen lassen zu können, da sie sich während dieses Teiles in der Runde bewegt und Karstein dabei sehnsüchtige, aber auch zur Handlung auffordernde Blicke zuwerfen kann. In den lyrischen Musikteilen die sich durch lange Spannungsbögen auszeichnen und auf der Komposition Strauss' beruhen, werden sozusagen die illusorischen Sphären eröffnet, in welche Pally mit ihrem Gesang und ihrer Haltung aufsteigt und ihr dadurch der Wechsel in andere Sphären ermöglicht wird. Wird dabei zuvor noch mit dem Wechselspiel von Tonika und Dominante die Haupttonart B-Dur vorgestellt, passiert die Wendung in die weitere Ebene ab dem dazu lautenden

[348] Die Autorin ist die Verfasserin der Tabelle.

Textteil ‚sie grüßt dich von mir' über einen Parallelklang der Molltonika. In der Filmszene geht Pally dabei auf Karstein zu, wirft ihm einen auffordernden und sehnsüchtigen Blick zu, und folgt die Kamera ihrem Blick mit einem Schwenk auf Karstein, der aber diesen bei der Passage, sie trägt mich zu dir', nicht erwidert, die Kamera wieder zurückschwenkt, und in der Musik über die erreichte Dominante Eingang findet. Über den anschließenden chromatischen Abstieg wird wieder in die Problematik der Szene zwischen Pally und Karstein zurückgeführt. Der darauffolgende Musikteil von Grothe mit einem sehr deutlich bedienten Walzerrhythmus darin, schafft wiederum für Pally die Bühne, sich in der neuen Sphäre auch mit ihren Bewegungen als vornehm behaupten zu können. Tonika und Dominate wechseln sich ab und durch einen Vorhalt und der Rückführung in den Dominantseptakkord wird der wortwörtliche Sinn der Textpassage ‚wollen vergebens fliehen vor mir' besonders bespielt und erhält einen melancholischen Beigeschmack. Auch die Textpassage ‚unwiderstehlich angezogen spannt sich ein Bogen' wird nicht nur textlich, wie zuvor schon erwähnt, sondern auch musikalisch unterstützt und in einer kurzen Etablierung einer neuen Tonart ab ‚unwiderstehlich', auch ein imaginärer Bogen durch einen chromatischen Aufstieg geschaffen, der aber kadenzierend wieder zurück und beim Text ‚bis zu dir', darauffolgend in die Haupttonart endet. Die Wiederholung des Teiles des Walzers von Strauss, gestaltet sich wiederum ähnlich, bis ab dem Text ‚zärtlich und süß', Grothe eine von ihm komponierte Coda installiert, die über Nebenseptakkorde in die Sphäre des ‚Paradies' führt, das musikalisch analytisch durch die Subdominante erreicht wird, aber sofort wieder in einem wehmütigen und sehnsuchtsvoll wirkenden halbverminderten Septakkord endet, damit durch die Musik und also der Metapher für die Liebe, die in der ‚Zaubermacht' und dem ‚Glück' angesprochen werden, wieder eine Rückführung über Nebenseptakkorden, Tonikaparallele und der Doppeldominaten, der sichere Hafen der Haupttonart in Tonika und Dominante, über die nie verklingende Musik und also dem Traum einer nie endenden Liebe, erreicht werden kann.

Durch die Abfolge der Musikteile resultiert demnach eine Reihung von Langsam-Schnell-Langsam, die gleichzeitig auch eine Gedanken- und Atempause der gegebenen Bilder und Akkorde ermöglicht und wiederum der besonders ausgeprägten Vermittlung von unausgesprochenem Wort und der Emotion zugutekommt. Durch diese klar geführte Verwendung der Filmmusik zur Hervorhebung einer entrückten und nicht direkt ausgesprochenen Emotion, erhält der Auftritt Pallys umso mehr an Gewicht im Film und eröffnet ihr die Bühne dafür, sich wie gewünscht, zu nobilitieren. Durch jenes Sololied als

Künstlerin zeigt Pally, und in diesem Sinne auch Marika Rökk, ihre Stärke durch ihren Gesang und ihre tänzerische Bewegung, auch ernste Szenen vermitteln zu können, bzw. auch ernste Handlung und wahre Gefühle, glaubhaft transportieren zu können.

So wie im Text und der Harmonik lässt sich auch in der Instrumentierung ein deutliches Bemühen der Vermittelbarkeit des Empfindens und der besonderen Hinwendung zum edlen Charakter darin wiederfinden, indem etwa der Harfenklang, im Vergleich zu den anderen Kompositionen dieses Filmes, besonders stark hervortritt. Dafür brachte Grothe in der Direktionspartitur eigens eine Notiz an, die die Tonmeister darauf hinwies, den Harfenklang deutlich und laut aufzunehmen.[349] Bei der Wiederholung des Refrains teilt Grothe wiederum die ersten Violinen in vier Stimmen auf und weist ihnen, summierend zum großen Orchester, die Komposition nun im vierstimmigen Satz zu. Die Wiederholung erhält dadurch im Klang einen deutlichen Überhang zu den hohen Streichern, die in derselben Tonlage wie der Gesang erklingen und durch die zusätzliche Aufteilung der Harmonien auf die vier Streicher, ausdrücklich verdichtet wird. Insgesamt ergibt sich so eine Überhöhung und Verdeutlichung der Komposition und dadurch auch Intensivierung der Eindrücke der Szene und des gesungenen Textes.

Bezieht man diese Darlegung der Botschaft der Musik, oder einer musikalischen Diplomatie auf die Handlung, lässt sich behaupten dass Grothe durch sein Arrangement der *Sphärenklänge* von Strauss' ein Lied des wahren Begehrs, der Sehnsucht Pallys, aber auch der echten Gefühle erzeugt hat, die jedoch nicht direkten Ausspruch finden, aber indirekte Geltung erfahren. Die Aussage der Szenerie, der Zeitpunkt der Handlung im Film, sowie durch die Verwendung des Gegensatzes zu den bisherigen Musikeinlagen, verstärken umso mehr den Charakter der Szene und lassen sie zu einem Wendepunkt im Film werden: Pally erklärt nicht nur vor allen versammelten Gästen, wahre Gefühle zu Karstein, die sie mit deutlichen Blicken zu ihm bestätigt, sondern behauptet sich durch ihre vornehme Haltung und Darbietung, als seiner Gesellschaftsschicht würdig. Unmissverständlich erkennt man nun ihr wirkliches Zugetansein zu Karstein, sowie ihr aktives ‚Werben' um ihn, das sich verglichen mit den anderen Musiknummern dieses Films, in einem ‚Anti-Werben' vollzieht. Ihre Diplomatie äußert sich dabei darin, dass sie ihn anstatt wie üblich, durch ihre Geschicklichkeit und ihren Liebreiz im Tanz auf sie

[349] Die Notiz lautet: „Harfe nicht zu weit vom Mikrofon!", aus: Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 196.

aufmerksam zu machen, nun durch den Text und die dichte Emotion der Komposition anspricht, und die ihr zum Mittler werden, die Sphäre dahin zu wechseln, sich als eine würdige Partnerin Karsteins zu behaupten.

5.5. „Spanischer Komplex“ und „Ach ich liebe, alle Frauen“

Die letzte große Revue und diegetische Musiknummer, sowie auch der letzte Gesangsauftritt Pallys, findet filmhandlungstechnisch unter großem Druck statt und bespielt das retardierende Moment, bevor der Film seinen Höhepunkt erreicht. Pally soll, während sie auf der Bühne für die Gäste singt und tanzt, von den Soldaten verhaftet werden, da sie sich einmal zu oft, durch ihr Zutun, bzw. ihre ‚Diplomatie‘, am Verhandeln rund um die Spielbank schuldig gemacht hat. Das Casino hat nun endgültig geschlossen zu werden und das Ende des Ultimatums, bis das bewaffnete Regiment einmarschiert, rückt immer näher. Gleichsam ist aber auch Demoiselle in größter Sorge um den Rittmeister, der sich zuvor mit seinem Nebenbuhler ein Schießduell geliefert hatte und dessen Ausgang für sie noch ungewiss ist. Unter diesen Umständen findet die Aufführung des, der Direktionspartitur nach bezeichneten „Spanischen Komplexes“[350] statt und Pally singt und tanzt dabei zum „Spanischen Tanz“[351] das Lied: „Ach, ich liebe alle Frauen“[352]. Die Revue dieser Szene lässt sich als diejenige beschreiben, die, den Kunstkriterien der Zeit, am getreusten einer Revue nachkommt, wie sie im Vergleich mit anderen Filmen schon bei *Hallo Janine* (1939), mit stilähnlichem Aufbau der Choreografie sowie Kostümen und Gesang eingesetzt wurde, oder später in *Kora Terry* (Georg Jacoby, 1940), um einen zusätzlichen illusorischen Schritt weiterentwickelt, Entfaltung fand. Doch führt dieser Auftritt mit seiner starken Zitation von George Bizets Oper *Carmen* und damit einer weiteren Bühnenaufführung eine zusätzliche erzähltechnische Ebene von Realität ein, wodurch diese Revue, im Vergleich mit anderen, wiederum einer einzigartigen Form entspricht.

Zum Tänzerinnen- und Tänzer-Chor, die in schwarz-goldenen Flamencokleidern und Torerokostümen auftreten, wird die Szenerie auch mit reich ausgestatteten

[350] Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 163.
[351] Franz, Grothe: „Ach, ich liebe alle Frauen“, in: Anton Scherl (Hrsg.) *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2662, S. 8-9.
[352] Ebda. Franz Grothe: „Ach, ich liebe alle Frauen“, Nummer 2662, S. 8-9.

Bühnenbauten dargestellt, die sich während des Auftrittes vor laufender Kamera verändern und in ihrer Architektur zuvor der Altstadt Sevillas und danach, mit Springbrunnen und orientalistischem Mauerwerk vor dunkelblauem Sternenhimmel, dem Schloss *Alcázar* nachempfunden sind. Die Annahme, dass Pally hier eine Aufführung im Stile der Oper *Carmen* darbringen soll, erfährt erst durch das Studium der zweiten Liedstrophe von „Ach, ich liebe alle Frauen" Bestätigung. Hier singt das lyrische Ich davon, dass sie „Carmen von Sevilla"[353] sei. Da die Strophe im Film jedoch keine Aufführung erfährt, bleiben der Vorstellungskraft der Zuseherin, dem Zuseher, einzig die vielfachen Anspielungen der Ausstattung und dergleichen, um die beabsichtigte Konnotation herstellen zu können. Diese Konnotation mit der Oper *Carmen* verhilft der Revue, nicht nur die Brisanz und Dringlichkeit des Filmgeschehens und der Szene, sondern auch die Sprengkraft zwischen dem Liebespaar Pally und Karstein, besonders deutlich und synonymreich wiederzugeben und zu untermalen, sowie sie dadurch im bedeutungstechnischen Sinne vervielfacht wird. Die resultierende Überhöhung wäre durch eine Ellipse beschreibbar, oder wie es das Gedankenkonstrukt eines Spiegels, der sich in sich selbst spiegelt, darstellen könnte. Der Zusammenhang, den die Zuhörenden, oder auch die Betrachtenden des Filmes mit der Oper Carmen pflegen, projiziert sich nun auch auf Pally, die zuvor *Escamillo* und danach *Carmen* darstellt. Dadurch erhält sie die Attribute einer emanzipierten *Carmen*, aber auch eines potenten *Escamillo*.

Die Annahme, dass auch im „Spanischen Tanz" musikalische Bezüge zu Bizets Oper zu finden sind, lässt sich nur teilweise bestätigen. So finden sich die deutlichsten Verweise im Rhythmus und in der Art des Liedtextes, wenn etwa das ‚Tralala' des lyrischen Ich in der Revue an Carmens ‚Tralala' aus dem „Les tringles des sistres tintaient" am Beginn des zweiten Aktes der Oper erinnert, oder wenn in Anspielungen über die unersättliche Liebe gesungen wird und die Protagonistinnen und Protagonisten von ihrer erotischen Anziehungskraft sprechen. Grothe komponierte für die Revue eine eigene Musik, die sich, wie die Ausstattung und das Sujet, detailgetreu im Rhythmus und den Harmonien an einen spanischen Exotismus anlehnt.

Die spanischen Klangcharakteristika werden durch den Einsatz von übermäßigen oder verminderten Intervallen, andalusischen Kadenzen, arabischen Tonfolgen, oder auch durch kleine Vorschläge und Melismen in der Singmelodie hergestellt und gleichzeitig

[353] Ebda. Franz Grothe: „Ach, ich liebe alle Frauen", Nummer 2662, S. 8.

auch mit der Tanzart „Paso doble“[354] bedient, die für die Exposition und den Zwischenteil verwendet wird. Auch in der Instrumentierung lässt sich jene Grundhaltung erkennen, indem Grothe zum Orchester eine Gitarre einsetzt und eine starke Betonung auf die perkussive Rhythmik setzt, die durch die Verwendung eines reich ausgestatteten Schlagwerkes, besonders von Kastagnetten, mit einem eigenen „Castagnetten Solo“[355] – im Film von Pally zum Tanz gespielt – aufgebaut wird. Dadurch tritt der tertiäre Grundimpuls, der allen Teilkompositionen der Revue eigen ist, auffallend hervor. Durch eine Akzentuierung auf der jeweils ersten Achtel erhält die 1. Zählzeit eine schwere Betonung, wie man sie aus der Tanzart *Flamenco* kennt und erinnert aber gleichzeitig wieder eingehend an eine Verkürzung des Rhythmusschemas von Bizets „Habanera“. Ist der Rhythmus zum Beginn noch als drei-Achtel Takt ausgesetzt, überlagern sich ab dem Einsatz des gemischten Chores im Refrain der Gesangsnummer zwei Rhythmusschemata[356] und es fügt sich der Impuls von einer betonten Eins in ein Walzertempo, mit zusätzlicher Betonung der Nachschläge auf der zweiten und dritten Zählzeit, was eine bessere Tanzbarkeit ermöglicht.

Während der Exposition, bei der die Tänzer Reihenchoreographien in kleinem Rahmen, angepasst der Größe der Bühne, tanzen, tritt Pally als Torero verkleidet, und, folgt man der Zitation der Oper *Carmen* in der Szene, vermutlich *Escamillo* darstellend, auf die Bühne und beginnt nach einer Verbeugung in ihrer männlichen Rolle zu Schauspielen und zu Singen. Durch ihre Darstellung des *Escamillo*, indem sie von der Bühne steigt und unter den Zusehenden auf die Suche nach schönen Frauen geht um diese mit dem Liedtext voller Anspielungen, von „Ach, ich liebe alle Frauen“ zu besingen, wird eine weitere illusorische Einheit im Film aufgetan. Die Öffnung jener Vorstellungsebene wäre demnach so zu beschreiben: Marika Rökk spielt im Film eine Frau, die auf der Bühne und im Tanz einen Mann darzustellen hat, der einer Rolle einer Opernfigur nachempfunden ist. Die Konstruktion wird dadurch zusätzlich um den allusiven Kontext des Filmpublikums erweitert, das wiederum eigene Bezüge zu *Escamillo* und später auch zu *Carmen* hat.

[354] Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 180.
[355] Ebda. Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, S. 193.
[356] Franz Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, S. 191.

Auf die einzige vorgetragene Liedstrophe, die dem Schema einer dreiteiligen und achttaktigen Reihung, mit einem zweittaktigen Einschub des ‚Tralala', folgt, schließt der Chor mit einem zweiteiligen achttaktigen Refrain an. Zum Text, der lautet:

> „Ach, ich liebe alle Frauen nie kann ich mich für eine entscheiden! Schenk ich einer meine Liebe, müssen andere darunter leiden! Nur für dich hab' ich eine Schwäche, ich verspreche? ich verspreche nichts! Denn ich liebe alle Frauen und darum schenk ich dir mein Herz! Aber nur zum Scherz! Olé!"[357]

findet Pallys erste Tanzeinlage als Torero statt, bei der der choreografische Schwerpunkt auf das kunstvolle Drehen und Pirouettieren gelegt wird. Dieser erste schnelle Teil erreicht seinen Höhepunkt, als sich Pally als Matador von den Tänzern in eine überlange goldene *Capa* einwickeln lässt, und daraus, in *Carmen* verwandelt, wieder ausgewickelt wird. Diese scheinbar magische Einlage wird vom Publikum mit Zwischenapplaus gewürdigt. Auf den zuvor animierten Musikteil folgt ein langsamer Tanzteil der *Carmen*, in welchem Pally in ihrer Rolle die Sicht auf die Dinge wiedergibt und zum „Paso doble"[358] das Kastagnetten-Solo beginnt. Bei ihrem ersten Tanz als *Carmen* ist das kunstvolle Schwingen des Reifrocks ausschlaggebend und weniger ausladende Bewegungen oder schnelle Pirouetten. Sie wendet sich an die Tänzer und beginnt abermals den Refrain zu singen, der im Text nun auf *Carmen* und, im überspielten Sinne, auch auf Pally zugeschnitten ist: dass sie alle Männer lieben würde. Die darauffolgende weitere solistische Kastagnetten- und Tanz-Einlage Pallys gibt in Haltung und Disziplin einen *Flamenco* wieder, den sie auch damit bedient, indem sie zu Steppen imitiert. In der Wiederholung des Refrains vom Chor folgt der Beginn des großen Abschlussteiles und damit des Höhepunktes der Revue. Doch zuvor geht die szenische Filmhandlung voran und Pally eilt von der Bühne, um Nachricht über den Rittmeister zu erhalten, um danach einen nur noch größeren Auftritt für ihren ultimativen Einsatz der Pirouetten zu erhalten. Diese werden in der Musik mit aufsteigenden Bläsern, tremolierenden Streichern und im Hintergrund der Bühne mit sich eröffnenden Fontänen zweier Springbrunnen effektvoll in Szene gesetzt. Doch das ultimative Ende erreicht nochmals durch den plötzlichen

[357] Franz Grothe: „Ach, ich liebe alle Frauen", Nummer 2662, S. 9.
[358] Franz, Grothe: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung, S. 180.

Einsatz einer Generalpause einen Totpunkt, in dem Pally abermals zum Kastagnetten-Solo tanzt, spielt und sich besonders ausdrucksstark dazu dreht, bis, verzögert, die musikalische und choreografische Auflösung des Endes der Revue eingeleitet werden kann. Sich wiederholende aufsteigende verminderte Skalen des Chores und des Orchesters untermalen die letzte nach oben führende fünftönige harmonische Molltonleiter, die im Abschlusston die Tonika erreicht und die Blechbläser in endgültigen, nachgerückten Einwürfen das Ende bestätigen.

Durch den Einsatz der Oper *Carmen* in der Revue, drängt sich, wie zuvor geschlussfolgert, der Bezug auf, die Rolle der Pally mit *Carmen* gleichzustellen und Pallys ‚Diplomatie', wird dadurch legitimiert. Pally folgt, wie *Carmen*, als Frau ihren selbstständigen, emanzipierten Gedanken von Freiheit und Diplomatie, die sie durch ihre Position als beliebte und berühmte Tänzerin in der Kurstadt auch nach der gesellschaftlichen Konvention ausüben darf. Durch ihre Haltung überschreitet sie aber das männerdominierte Politikum, wird dafür aber nicht ermordet, sondern soll wegen dem Missverständnis verhaftet werden. Auch Pally gilt mit ihrer Profession als eine Frau, die, wie sie es in einer Szene im Film erklärt, der Meinung der Männer nach, jedem Mann gehöre und also auch genauso freigiebig jeden Mann lieben würde[359]. Aber wie sie weitererzählt, möchte sie „einmal nur einem gehören"[360], und nimmt dabei das Ende Filmes vorweg. Im Gegensatz zur Oper bleibt die Liebe Pallys zum Rittmeister immer aufrecht, doch wird diese von Seiten der Einstellung des Rittmeisters, die nicht mit dem Lebensstil Pallys, und ihrer ‚Diplomatie' vereinbar ist, mehrere Male auf die Probe gestellt. Durch das stattfindende Happy End über die endgültige Verbindung mit dem Rittmeister und ihr Einlenken, die Spielbank doch schließen zu sollen, suggeriert der Film, dass die Auflösung der Misere nicht durch selbstständige Kraft, also Diplomatie, sondern nur durch die Hilfe eines Mannes stattfinden kann.

[359] Georg Jacoby (Regisseur): Frauen sind doch bessere Diplomaten (1941), DVD, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft 1999, Minute: 58:43.
[360] Ebda. *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD, Minute: 58:43.

6. Fazit und über die Diplomatie von Marika Rökk

Wie allen Revuefilmen Marika Rökks eigen, wird auch in diesem Film ein Frauenbild vermittelt, das sehr nahe an das Leben der realen Künstlerin herantritt, bzw. teilweise auch gleichgeführt wird. Dass sie dabei immer singende Tänzerinnen spielte, ist heute als eines der größten Talente Marika Rökks zu statuieren, genauso wie aber die Fähigkeit gegeben sein musste, daraus ein Startum erschaffen zu können, das nur gemeinsam mit einer positiv geneigten Filmfirma und einem fähigen Regisseur möglich war, die Kunst des Revuefilms zu erkennen und auch wiederum artikulieren zu können. Diese Dreiecksbeziehung konnte sich aber, wie es heute ersichtlich ist, nur aus dem Grund so positiv entwickeln, da sie im Wirkungskreis einer dies fördernden Politik ausgeführt wurde. Obwohl etwa Goebbels sein Missfallen gegenüber Revuefilmen ausdrückte[361], war ihm der Nutzen jener Filme, die der Bevölkerung in Zeiten des Krieges ein unbedarftes Leben suggerierten sowie zur Erholung dienten, und zum Ventil wurden, die „Zerstreuung"[362] und gelegentlich auch einen „Ausstieg"[363] aus der offensichtlichen nationalsozialistischen „Belagerung durch Propaganda und Indoktrination"[364] zu ermöglichen, sehr wohl bewusst und, wie eingangs in dieser Arbeit auch ausführlich beschrieben, wurden diese auch mit politischer Absicht eingesetzt.

Mit der genauen Darstellung von Rökks Jugend und Laufbahn bis hin zu ihrer Filmkarriere, sowie zur Ausarbeitung ihres Filmcharakters und Filmsujets, sollte klargestellt werden, woraus Rökks Talente bestanden und inwiefern sich ihre Karriere schon vor der Zeit des nationalsozialistischen Deutschlands abzeichnete und wie sich diese weiterentwickelte. Genauso wie es Zarah Leanders Laufbahn eigen gewesen war, hätte auch Rökk anfänglich nicht für die *Ufa* arbeiten müssen. Doch wegen dem sukzessiven Wechsel in die totalitäre Regierung des Nationalsozialismus, der nur in kleinen Schritten jeweils die Grenzen des politischen Ethos auslotete und sich gleichzeitig die Auftragslage für eine Schauspielerin und Tänzerin ihres Formats, ihres Aussehens und ihres Filmgenres immer positiver abzeichnete, eröffnete sich für sie kein Anlass für einen

[361] Moeller, *Der Filmminister*, S. 71.
[362] Kreimeier, *Die Ufa-Story,* S. 279.
[363] Ebda. Kreimeier, *Die Ufa-Story,* S. 279.
[364] Ebda. Kreimeier, *Die Ufa-Story,* S. 279.

zweiten Aufbruch nach Amerika oder Paris. Das wirft einerseits ein besonders ‚marktwirtschaftlich' orientiertes Bild auf die Schauspielerin, das hierbei nicht verwiesen werden soll. Doch muss man auch jenen berühmten und scheinbar ‚unpolitischen' Frauen dieser Zeit eingestehen, dass sie nach den Wirren des ersten Weltkrieges und einer Weltwirtschaftskrise als Künstlerinnen in einer Zeit, in der das Ansehen einer freien Frau politisch wiederum besonders gering geschätzt wurde, sich kaum Möglichkeiten boten, aus der Unterhaltungsindustrie aussteigen zu können. Es sei denn, sie hätten mit allem gebrochen und wären über Nacht etwa, wie Fritz Lang, nach Amerika emigriert. Rökk entschied sich aber dafür, ihre Talente in einem Beruf in einer Zeit einzusetzen, wo sie nicht nur finanzielle und auch gesellschaftliche Absicherung genoss, sondern auch als Frau mit einer lukrativen und perfekt an ihr reales Leben angepassten Starrolle Anerkennung erhielt. Dass sie gerade hierin ihren Dienst an der nationalsozialistischen Propaganda tätigte, war Rökk bis zu ihrem Tod nicht bewusst, wie man es aus ihrer Haltung nach dem Weltkrieg und aus den Bemerkungen in ihren Memoiren entnehmen kann.[365] Sie empfand es im Gegenteil als besonders wichtig, in Form ihrer Starfigur den Soldaten Mut und Trost mitzugeben[366], was bei diesen großen Anklang fand, wie es etwa auch aus einem Zeitungsbericht von 1940 hervorgeht[367] oder sogar als Szene Platz im Film *Wunschkonzert* (Eduard von Borsody, 1940), gefunden hat.

Umso ernüchternder ist es, wenn man sich mit diesen Hintergründen auseinandersetzt und jenes Regierungsmittel in der musikalischen Diplomatie des Filmes, der sich teilweise selbst überhöhenden Filmmusik von *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, dem Aufbau der Handlung, im ewigen gefühlsbetonten Hin- und Her, sowie dem Einsatz und den Choreografien der Revuen, geschweige denn der Ausstattung, der Bühnenbauten, oder eben, bei diesem Film ganz besonders, auch der Einsatz der Filmtechnik der Farbe, angewandt findet, wenn die Schauspielerin Marika Rökk alle diese Zeichen ihr Leben lang nicht als solche anerkennt, die darauf verweisen, einen Weg von Diplomatie eingeschlagen zu haben, der sie direkt in die Hände und den Dunstkreis des Nationalsozialismus spielte. Auf ihre Aussagen, dass ihre Filme für Goebbels keinen

[365] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 132
[366] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 187.
[367] o. A.: „Bitte, mitschunkeln, sonst komm' ich' runter. Marika Rökk bei Soldaten im Apollo-Filmtheater" *Kleine Volkszeitung*, 30. Dezember 1940 Nr. 360, S. 3.

Propagandawert gehabt hätten[368] oder tendenzlos gewesen wären[369], gibt es vielerlei berichtigende Antworten, doch eine der aussagekräftigsten gibt sie sich in ihren Memoiren selbst, als sie erwähnt, dass Goebbels der Stil ihrer Filme missfiel, doch sie als Filmproduktionsgruppe darüber Bescheid wussten und immer auch davon ausgingen, dass ihre Filme ein großes Budget kosten durften, weil jene am Filmmarkt wieder ausreichend hohe Gewinne einbringen würden.[370] Als Künstlerin mit einem perfekt angepassten Startum an die Realität, das sich für sie bezahlt machte, musste sie auch nicht über den Tellerrand blicken und es war ihr zeitlebens ein Bedürfnis in Form ihrer Rolle „Heiterkeit und Ablenkung"[371] zu vermitteln. Sie wusste zu dieser Zeit ihre Talente nur in jenem Land einzusetzen, in dem sie sich damals befunden hat und wo Georg Jacoby und ihre Eltern ihr eine Stütze sein konnten. Ein Ausstieg aus jenem Regime hätte für sie bedeutet, sich gegen ihr bisheriges Leben und gegen ihre Karriere zu wenden, die aber stringent zu verfolgen ihr bis zu ihrem Lebensende als Leitbild geblieben ist. Auf Kosten des Ethos ist sie diesem erfolgreichen Leben nachgegangen, hat sich diplomatisch für ihre Karriere entschieden, ohne dabei Rücksicht auf politische Missstände zu nehmen und genau das ist es, wodurch sich die heutige Sicht des Dilemmas mit allen ihrer Kolleginnen und Kollegen und aber auch besonders mit der Filmkunst des Nationalsozialismus an sich, zusammenfasst.

Man kann die Zeit des Nationalsozialismus auch als eine ungewisse Zeit für die Kunstausübenden beschreiben, wo niemand, und besonders auch jene nicht, denen es gestattet war, zu praktizieren - denn jede und jeder lebte in der Angst des unberechenbaren Regimes[372] - , aufgrund ihrer vorwiegenden Haltung, ihre Kunst in einen Verdienst umwandeln zu können, nicht abschätzen konnten, welche Auswüchse diese Politik annehmen würde; genauso wie es nicht jedem und jeder beschieden war, zu wissen, wo hinzugehen möglich war, um am wenigsten von der Politik oder der Regierungsform in ihrer Karriere behindert zu werden - abgesehen davon, was es ausmachte, Beziehungen nach Amerika und Hollywood oder außernationalsozialistische Länder zu haben, um auch dort an die Karriere anknüpfen zu können, wie es etwa bei

[368] Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 132.
[369] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 113.
[370] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 113.
[371] Ebda. Rökk, *Herz mit Paprika*, S. 187.
[372] Reith-Zanthier, *Sie machten uns glücklich*, S. 167.

Marlene Dietrich der Fall war. Dass dieser Weg nur zu oft mit großem Leid wegen der künstlerischen Entwurzelung[373], bzw. auch mit manchem Scheitern verbunden war, lässt sich an den vielen Schicksalen der ausgewanderten Künstlerinnen und Künstler sehen, ungeachtet dessen, wodurch sie zu diesem Schritt gezwungen wurden, oder warum sie sich dazu entschlossen. Auch viele gutverdienende Filmschaffende haben es versucht, sowie auch der Komponist Franz Grothe 1937[374], der aber deswegen an seinem Beginn in Hollywood scheiterte, da die gesellschaftliche Verbindung in die *Universal Studios* bereits als er dort ankam, versiegt war, die Firma vor dem Bankrott stand und dem jungen Komponisten mit wenig lukrativen Zukunftsaussichten aufwartete. Wie auch Grothe kehrten viele nach ihrem Scheitern wieder nach Deutschland oder Österreich zurück. In gewisser Weise kann man diesen Weg auch bei Marika Rökk wiederfinden, indem sie nach der Zusammenarbeit mit Gertrude Hoffmann in der Zeit vor der großen Wirtschaftskrise versuchte, in Amerika Anschluss zu finden, was wiederum durch den abermaligen Ablauf ihrer Aufenthaltsbewilligung verhindert wurde. Manche Künstlerinnen und Künstler entschieden sich sogar aktiv gegen ein Auswandern, wie es etwa mit Willi Forst der Fall war, der sich seiner Kunst des Wiener Films und des ‚Österreichischen', so sehr verpflichtet fühlte, dass er trotz lukrativer Aussichten und Verträge in Hollywood in Österreich blieb,[375] um hier seine Filme als stillen Protest gegen das Regime[376] weiter auszuarbeiten, wie er behauptete.

Es bleibt zu bestätigen, dass die Filme Marika Rökks als reflektierte Produkte der Zeit des Nationalsozialismus[377] zu sehen sind und es zeigten etwa die darin transportierten Frauenbilder jene dichotomische und unklare Haltung des Regimes zur Rolle der Frau. Doch darf sich diese Zwiespältigkeit der Kunst, die durch ihre besonders werbende Form zum Füllhorn einer Ideologie des Wahnsinns geworden ist, nicht in diesem Sinne auf die

---

[373] Johannes Gall: *Hanns Eisler goes Hollywood. Das Buch ‚Komposition für den Film' und die Filmmusik zu ‚Hangmen Also Die'*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015 (Eisler-Studien 5), S. 129.

[374] Braun, „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus", S. 79. Franz Grothe etwa versuchte sein Glück sich in Hollywood als Komponist integrieren zu können, wofür er sich in Deutschland völlig freigemacht hatte und keine Filmproduktionen zum Ausarbeiten mehr annahm, wie es der ausbleibenden Auftragslage in seinem Werkverzeichnis nach, ersichtlich wird. Doch wurde er dort nicht angenommen und ging wieder nach Deutschland zurück, wo seine produktionsreichsten Filmkompositionsjahre folgten, in welchen jährlich sechs Filme mit seiner Musik herausgegeben wurden.

[375] Armin Loacker: „Vorwort", in: Ders. (Hrsg), *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Wien: Filmarchiv Austria 2003, S. 9.

[376] Gernot Heiss: „Betrachtungen eines Unpolitischen", in: Loacker, Armin (Hrsg.), *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Wien: Filmarchiv Austria 2003, S. 122.

[377] Bruns: *Nazi Cinema's New Women*, S. 54

Kunst selbst auswirken, indem sie von vornherein verfemt und vergessen wird. Gerade deshalb bedarf es einer nüchternen Auseinandersetzung mit diesen gewissermaßen absichtlich aus dem Wissen verdrängten Materialien, um ihre Machart bis ins kleinste Detail offen darlegen zu können und bewusst zu entschärfen. Angefangen von Neuerungen in den Filmtechniken (Veit Harlan), Film- und Regietechniken (Leni Riefenstahl), über Kompositionstechniken (Werner Bochmann, Franz Grothe) bis hin zu Künstlerinnen- und Künstlerbiographien; das alles sind Zeugnisse einer Geschichte der Tendenz, die das Menschsein in gewisser Form geprägt hat; und sei es auch nur jener eskapistische, avantgardistische und erotische Revuegedanke, der mit den heutigen Moralvorstellungen der Gesellschaft nicht mehr vereinbar wäre, mitunter aber zur heutigen Entwicklung einer ‚metoo'-Kampagne[378] und Emanzipation der Stellung der Frau beigetragen hat und aber damals als üblich galt (man denke dabei nur an die Theaterstücke, Romane und später auch Filme die davon erzählen: wie etwa Arthur Schnitzlers *Der Reigen*, Ödön von Horvaths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Erich Kästners *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Bert Brechts und Kurt Weills *Die Dreigroschenoper*). Es bedarf eines Friedens mit jener Kunst der Zeit und ihren Künstlerinnen und Künstlern, nicht einer ins Abseits und in die Verbannung verdrängten, aufgestauten Wut darüber und eines Ekels davor. Mit jedem neutralen Buchstaben mehr, der über diese ‚tabuisierte' Kunst und ihren Künstlerinnen und Künstlern geschrieben wird, und jedem weiteren sachlichen Wort, das davon berichtet, wie sich die Formen von Propaganda darin manifestieren, geht man einer positiven Aufarbeitung entgegen, die vor einer neuen solchen Zeit und dem Missbrauch der Kunst dafür bewahrt.

Marika Rökk (3. November 1913-16. Mai 2004) zählte zu den berühmtesten Sängerinnen, Schauspielerinnen und Tänzerinnen, die das deutschsprachige Filmschaffen jemals hervorgebracht hat.

[378] Die #metoo-Kampagne umschreibt ein gesellschaftlich soziales Phänomen in den sozialen Medien im Jahr 2007, in welchem sich besonders betroffene Frauen, öffentlich zu sexuellem Missbrauch geäußert haben und die weibliche Ungleichheit in der männerdominerten Gesellschaft thematisierten, sowie die Sensibilisierung darüber stattfand.

I. Quellenverzeichnis:

Bundesarchivakten: Archivalien

- Bundesarchivbestand Koblenz R 55/651, f. 98: Situationsbericht Nr. 45 vom 23. August 1937.
- Bundesarchivbestand Koblenz R 55/651, f. 112: Situationsbericht Nr. 48 vom 4. Oktober 1937
- Bundesarchivbestand Koblenz R 109 I/1033b, f.111: Niederschrift 1254/ 1 vom 27. August 1937
- Bundesarchivbestand Koblenz R 109 I/1033c, f. 273, 259, 260: Niederschrift 1254/ 1 vom 1. Juni 1939.
- Bundesarchivbestand Koblenz R 55/651, f. 270: Situationsbericht Nr. 3 vom 28. Juni 1939.
- Bundesarchivbestand Koblenz R 109 I/1033c, f. 194: Niederschrift 1378/17 vom 25. Juli 1939.
- Bundesarchivbestand Koblenz R 109 I/1033c, f. 32: Niederschrift 1404/15 vom 14. Februar 1940.
- Bundesarchivbestand Koblenz R 109 I/1033c, f. 12: Niederschrift 1407/2 vom 6. März 1940.
- Bundesarchivbestand R 109 I/1034b, f. 9: Niederschrift 1471/8 vom 16. Oktober 1941.
- Bundesarchivbestand Koblenz R 109 II/vorl. 49, o.p, vom 12. Februar 1942
- Bundesarchivbestand ZSg 102/62, o.p. vom 1. Dezember.1939
- Bundesarchivakte R/9361-V/ 117057, vom 08. August 1938
- Bundesarchivakte R/9361-V/123010, vom 29. Oktober 1938;
- Bundesarchivakte R/9361-V/ 117057, vom 9. Jänner 1939
- Bundesarchivakte R/9361-V, vom 24. Jänner 1939.
- Bundesarchivakte R 109 II/vorl. 5, f. 144, vom 13. November 1944.

Tagebucheinträge

- Goebbels, Joseph: „Tagebucheintrag vom 17. Dezember 1937“, in: Fröhlich Elke (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte,* München: Saur 2000 (Teil I, Bd. 5), S. 56-58.
- Goebbels, Joseph: „Tagebucheintrag vom 14. November 1940“, in: Fröhlich, Elke (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte*, München: Saur 1998 (Teil I, Bd. 8), S. 417-419.
- Goebbels, Joseph: „Tagebucheintrag vom 8. Februar 1942“, in: Fröhlich Elke (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte*, München: Saur 1994 (Diktate Teil II, Band 3), S. 271- 274.

Musikalien

- Grothe, Franz: *Partitur von Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Archiv der Franz Grothe-Stiftung.
- Grothe, Franz: „Einen Walzer für dich und für mich“, in: Scherl, Anton (Hrsg.) *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2653, S. 2-3.
- Grothe, Franz: „Wenn ein junger Mann kommt“, in: Scherl, Anton (Hrsg.) *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2654, S. 4-5.
- Grothe, Franz: „Musik, die nie verklingt!“ in: Scherl, Anton (Hrsg.) *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2662, S. 6-7.
- Grothe, Franz: „Ach, ich liebe alle Frauen“, in: Scherl, Anton (Hrsg.) *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Berlin: Ufaton 1940, Nummer 2662, S. 8-9.
- Strauß, Johann (Sohn): „Wiener Blut. Walzer op. 354“, in: Linke, Norbert (Hrsg.) *Doblingers Johann Strauß Gesamtausgabe*, Wien: Doblinger 2000.

Sekundärliteratur

- Albrecht, Gerd (Hrsg.): *Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Karlsruhe: Schauburg Fricker & Co/Doku-Verlag 1979.
- Becker, Wolfgang: *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*, Berlin: Spiess 1973 (Zur politischen Ökonomie des NS. Films 1).
- Belach, Helga, „… als die Traumfabrik kriegswichtig wurde“, in: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München / Wien: Hanser 1979, S. 139-207.
- Belach, Helga (Hrsg.): *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München / Wien: Hanser 1979.
- Belling, Curt: *Der Film in Staat und Partei*, Berlin: Der Film 1936.
- Berlin, Edward: *Ragtime. A Musical and Cultural History*, in: Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1980.
- Berswordt, Eberhard von: „Diskographie“, in: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München / Wien: Carl Hanser 1979, S. 240-249.
- Beyer, Friedemann / Koshofer, Gert / Krüger, Michael: *Ufa in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945*, München: Collection Rolf Heyne 2010.
- Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael (Hrsg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1992.
- Braun, Michael: „Franz Grothe als Filmkomponist in der Zeit des Nationalsozialismus“, in: Messmer, Franzpeter / Henkel, Theresa (Hrsg.) *Komponisten in Bayern. Franz Grothe*, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert 64), S. 73-92.

- Brecht, Christoph / Loacker, Armin / Steiner, Ines: *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky*, Wien: filmarchiv austria 2014.
- Bruns, Jana: *Nazi Cinema's New Women*, Revision oft he author's thesis (Ph.D.) Stanford University 2002, Cambridge / New York / Melbourne u.a: Cambridge University Press 2009.
- Castagne, Helmut: „Der farbige Spielfilm", in: *Wiener Tagblatt* 300 (29. Oktober 1941), S. 1-2.
- Clifford, Mable: „Inhibition. (After watching the Paramount Grill's Gertrude Hoffman girls)", in: Brooklyn Daily Eagle 15 (16. Jänner 1934), S. 13, <https://www.newspapers.com/image/59990513/>, letzter Zugriff 02.09.2018.
- Cohen-Stratyner, Barbara Naomi: „Hoffmann, Gertrude", in: *Biographical dictionary of dance*, New York: Schirmer Books 1982, S. 430-432.
- Cullen, Frank/ Hackman, Florence/ McNeilly Donald: „Gertrude Hoffman" in: Ders. (Hrsg.), *Vaudeville Old & New. An Encyclopedia of Variety Performers in America*, Volume 1, New York/ London: Routledge 2007, S. 516-518.
- Drewniak, Bohusław: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf: Droste 1987.
- Éluard, Paul: *Capitale de la douleur*, Paris: Gallimard 1926.
- Éluard, Paul: „Les Gertrude Hoffmann Girls", in: *La Nouvelle Revue Française* 13/145 (1925), S. 30.
- Fahrenkrog-Petersen, Lutz/ Kühn, Melanie: „Franz Grothe – Auf den Flügeln bunter Träume", in: Messmer, Franzpeter / Henkel, Theresa (Hrsg.) *Komponisten in Bayern. Franz Grothe*, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert 64), S. 9-32.
- Gall, Johannes: *Hanns Eisler goes Hollywood. Das Buch ‚Komposition für den Film' und die Filmmusik zu ‚Hangmen Also Die'*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015 (Eisler-Studien 5).
- Goebbels, Joseph: „Die Eröffnung der Reichskulturkammer. Minister Dr. Goebbels Eröffnungsrede" in: Völkischer Beobachter 320 (16. November 1933), S. 1-2.
- Goffin, Robert: „Les Gertrude Hoffman girls", in: Raftis, Alkis (Hrsg.): „Français / 1881-1900. Dance Poetry. A comprehensive anthology, <http://poetry.orchesis-portal.org/index.php/francais/1881-1900/80-francais/353-les-gertrude-hoffman-girls>, letzter Zugriff 28.09.2018.
- Gräf, Dennis / Großmann, Stephanie / Klimczak, Peter / Krah, Hans / Wagner, Marietheres: Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate, Marburg: Schüren 2011, (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, Bd. 3).
- Groß, Karl: „Frauen sind doch bessere Diplomaten. Der erste deutsche Farben-Großfilm lief in Wien an", in: *Kleine Volks-Zeitung* 176 (28. Juni 1942), S. 7.
- Heiss, Gernot: „Betrachtungen eines Unpolitischen", in: Loacker, Armin (Hrsg.), *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Wien: Filmarchiv Austria 2003, S. 112-131.

- Herzberg, Georg: „Frauen sind doch bessere Diplomaten. Capitol am Zoo, Ufa-Theater Turmstraße“, in: *Film-Kurier* 257 (01. November 1941) S. 2.
- Hull, David, Stewart: Film In The Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1969.
- Kendall, Elizabeth: *Where She Danced. The Birth of American Art-Dance*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1979.
- Klaus, Ulrich: Art. „*Frauen sind doch bessere Diplomaten*“, in: Klaus, Ulrich, (Hrsg.), *Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929 – 1945), chronologisch geordnet nach den Daten der Uraufführungen in Deutschland sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur Uraufführung gelangten Spielfilme*, Bd. 11, Berlin: Ulrich J. Klaus, 2000, S. 194-195.
- Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München/ Wien: Carl Hanser 1992.
- Loacker, Armin:„Ucickys Tonfilmarbeiten für Ufa und Terra 1930-1939“, in: Brecht, Christoph / Ders. / Steiner, Ines (Hrsg.), *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky*, Wien: filmarchiv austria 2014, S. 128-197.
- Loacker, Armin: „Vorwort“, in: Ders. (Hrsg), *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Wien: Filmarchiv Austria 2003, S. 7-12.
- Moeller, Felix: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin: Henschel 1998.
- o. A.: „Bitte, mitschunkeln, sonst komm‘ ich‘ runter. Marika Rökk bei Soldaten im Apollo-Filmtheater“ *Kleine Volkszeitung* Nr. 360 (30. Dezember 1940), S. 3.
- o. A.: „Interview with Gertrude Hoffman. (Special to Miami Daily News)“, in: *Miami Daily News* (11. Juli 1925), <https://historicalzg.piwigo.com/_datas/r/g/e/rge5ew6d3t/i/uploads/r/g/e/rge5ew6d3t//2016/07/28/20160728020453-9655a215-me.jpg> und <https://historicalzg.piwigo.com/_datas/r/g/e/rge5ew6d3t/i/uploads/r/g/e/rge5ew6d3t//2016/07/28/20160728020456-27318a43-sm.jpg>, letzter Zugriff 03.10.2018.
- o. A.: „Sieg des deutschen Farbenfilms“, in *Salzburger Volksblatt* 256 (30. Oktober 1941), S. 4.
- o.A.: „Wiener Filmschaffende über ihre Arbeit“, in: *Mein Film in Wien. Illustrierte Film- und Kinorundschau*, 10 (10. März 1939), S. 6-8.
- Paysan, Marko: „Das Ufa-Baby. Marika Rökk“, in Bock, Hans-Michael/Töteberg, Michael (Hrsg.) *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt am Main Zweitausendeins 1992, S. 402-407.
- Paysan, Marko: „Gulasch und Berliner Weiße“, in Bock, Hans-Michael/ Töteberg, Michael (Hrsg.) *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt am Main/ Zweitausendeins 1992, S. 404-404.
- Rabenalt, Arthur Maria: *Joseph Goebbels und der ‚Großdeutsche Film‘*, München / Berlin: Herbig 1985.

- Raftis, Alkis (Hrsg.): „Français / 1881-1900. Dance Poetry. A comprehensive anthology, <http://poetry.orchesis-portal.org/index.php/francais/1881-1900/80-francais/353-les-gertrude-hoffman-girls>, letzter Zugriff 28.09.2018.
- Reith-Zantier, Jobst von: *Sie machten uns glücklich. Erinnerungen an große Schauspieler in goldenen und nicht nur goldenen Jahren*, München: Ehrenwirth 1967.
- Rhode, Carla: „Leuchtende Sterne?“, in: Belach, Helga (Hrsg.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München: Carl Hanser 1979, S. 119-138.
- Romani, Cinzia: *Die Filmdivas des Dritten Reiches*, aus dem Italienischen übersetzt von Friederike Blendinger, München/ Rom: Bahia 1982.
- Rökk, Marika / Reitze, Elvira: *Herz mit Paprika*, Berlin: Universitas 1974.
- Rubey, Norbert: „Josef Strauss. Sphären-Klänge / Walzer. op. 235 (1868)“, in *Wiener Johann Strauss Orchester*, online: <http://wjso.or.at/de-at/Home/Events/EventDetail?ConcertID=238&WerkID=557>, zuletzt eingesehen am: 06. Juli 2019.
- Saary, Margareta: Art. „Revue“, in: Österreichisches Musiklexikon online, <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Revue.xml>, zuletzt eingesehen am 23.11.2017.
- Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*, 2. durchgesehene und überarbeitete Auflage, Berlin/ New York: Walter de Gruyter 2007.
- Schoenebeck, Mechthild von: „Wenn ein junger Mann kommt, der fühlt, worauf's ankommt. Stilmerkmale der Erfolgsschlager von Franz Grothe“, in: Messmer, Franzpeter / Henkel, Theresa (Hrsg.) *Komponisten in Bayern. Franz Grothe*, München: Allitera 2019 (Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert 64), S. 117-149.
- Schwark, Günther: „Appell an die Komponisten zur Mitarbeit am Film. Die schöpferische Initiative zur Verwirklichung des Musikfilms muß(sic) von den Musikern ausgehen“, in: *Film-Kurier* 157 (08. Juli 1941), S. 1-2.
- Steinbeck, Dietrich: „Oper und Turnen. Zur Rolle des Tanzes im nationalsozialistischen Revuefilm“, in: Belach, Helga (Hrsg.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München: Carl Hanser 1979, S. 53-86.
- Sternberg, Julian: „Varieté Ronacher“, in: *Neue Freie Presse* 24207 (2. Februar 1932), S. 7.
- Stewart, Donald Travis: „The Gertrude Hoffman Collection“, in: *Travalanche*, <https://travsd.wordpress.com/2012/03/26/the-gertrude-hoffman-collection/>, letzter Zugriff: 13.09.2018.
- Strobel, Heinrich: „Die Baden-Badener Kammermusik 1929“, in: *Melos. Jahrbuch für zeitgenössische Musik* Jg. 8, 1929, S. 395-400.
- Thomas, Hans Alex: „Die deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956“, in: Feldmann, Erich, (Hrsg.), *Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung*, Bd. 3, Bonn: C. Bertelsmann 1962.

- Vogel, Alexander/ Piethe, Marcel: *Filmstadt Potsdam. Drehorte und Geschichten*, Berlin: Bäßler 2013.
- Wanderscheck, Hermann: „Die Woche nach Noten. Musik für Marika Rökk“, in: *Film-Kurier* 258 (03. November 1941) S. 2.
- Wayburn, Ned: The Art of Stage Dancing. A Story of a beautiful and profitable Profession. A Manual of Stage-Craft, New York: Ned Wayburn Studios of Stage Dancing Inc. 1925, <http://www.hellenicaworld.com/USA/Dance/NedWayburn/TheArtOfStageDancing.html#SHOWMANSHIP>, letzter Zugriff am 04.10.2018.
- Wedel, Michael: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München: edition text + kritik 2007.
- Zierold, Kurt: „Bedeutung und Grenzen des Films als Erziehungsmittel“, in: *Film und Bild*, Nr. 1, Jg. 1 (1935) Einleitung.

Diskographie

Rökk, Marika: A *Ein Walzer für dich und für mich*, B *Wenn ein junger Mann kommt*, Schellack, Berlin: Telefunken 10066, 1939.

Fritsch, Willy: *Wenn ein junger Mann kommt*, Schellack, Berlin: Odeon 26370, 1939.

Film

- Jacoby, Georg (Regisseur): *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941), DVD, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft 1999.
- „Restauration des Filmes“, Zusatzmaterial zur DVD: Jacoby, Georg (Regisseur): Frauen sind doch bessere Diplomaten (1941), DVD, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft 1999.

- Bräuer, Hasso: „Marika Rökk - Die lebende Legende“, TV-Porträt im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks 1993, ausgestrahlt am 4. November 1993 im Das Erste, <https://www.youtube.com/watch?v=Eq7a-Zv0ouU>, letzter Zugriff 20.09.2018.
- o. A.: „Franz Grothe im Gespräch mit Marika Rökk“ aus der Sendung *Mitternachtsblues* (1978), ausgestrahlt 1982, veröffentlicht am 8. Juli 2013 von Alparfan unter: <https://www.youtube.com/watch?v=FE54XJjgM4c>, zuletzt eingesehen am 02.03.2019.
- Offizielle Website von British Pathé: „The Folies Bergere Revue On Sleeve As Review 1930“, <https://www.britishpathe.com/video/the-folies-bergere-revue-on-sleeve-as-review>, zuletzt eingesehen am 10.10.2018.

Online-Quellen

- Franz, Grothe: Mädel, nicht weinen!, in: Cor B. Smit's Muziekhandel (1940), gefunden bei: <https://www.amazon.com/Madel-Nicht-Weinen-sheet-music/dp/B00B5TSU8E>, zuletzt eingesehen am: 16.02.2019.
- Pedro Huerta: *Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher*, <https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/beruehmte-taenzerinnen>, zuletzt eingesehen am 10.10.2018.
- Pröhm, Regina/ Michael Schrottmeyer: *oldthing*, <https://oldthing.de/MARIKA-ROeKK-Ein-Walzer-fuer-dich-und-fuer-mich-TELEFUNKEN-78rpm-10-0027862767>, zuletzt eingesehen am 03.02.2019.
- Zwarg, Christian: „Diskography" in: *Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammlung August Seiser*, <http://www.phonomuseum.at/discography-%E2%80%93-edited-by-christian-zwarg>, zuletzt eingesehen am: 03.02.2019
- Yperen , Paul van: „Marika Rökk", in: *European Film Star Postcards. Vintage Stars and Stories*, <https://filmstarpostcards.blogspot.com/2017/06/marika-rokk.html>, 20. Juni 2017, zuletzt eingesehen am 10.10.2018.

II. Anhang:

„Les Gertrude Hoffmann Girls

Gertrude, Dorothy, Mary, Claire, Alberta,
Charlotte, Dorothy, Ruth, Catherine, Emma,
Louise, Margaret, Ferral, Harriet, Sara,
Florence toute nue, Margaret, Toots, Thelma,

Belle-de-nuit, belles-de-feu, belles-de-pluie,
Le coeur tremblant, les mains cachées, les yeux au vent,
Vous me montrez les mouvements de la lumière.
Vous échangez un regard clair pour un printemps,

Le tour de votre taille pour un tour de fleur,
L'audace et le danger pour votre chair sans ombre,
Vous échangez l'amour pour des frissons d'épées
Et le rire inconscient pour des promesses d'aube.

Vos danses sont le gouffre effrayant de mes songes
Et je tombe et ma chute éternise ma vie,
L'espace sous vos pieds est de plus vaste,
Merveilles, vous dansez sur les sources du ciel."[379]

Das Gedicht Paul Éluards erschien zuerst in der Zeitschrift *La Nouvelle Revue Française* im Jahr 1925,[380] zu einem Zeitpunkt in welchem Marika Rökk schon ein Mitglied der Gruppe war und vielleicht in einer Nebenrolle tanzend, zu diesem Gedicht, mitangeregt hat.

„Les Gertrude Hoffman(sic) girls

Toutes les belles d'aube à brûler les minuits,
Celle rose en dedans ainsi qu'une blessure
Et l'autre qui fermait les colombes du bruit,
Toutes uniquement vêtues de chevelure !

La rousse qui buvait la foudre du plaisir,
Ferral râlante de son désir satanique,
Sara dont l'onde était transparente à saisir
Et Toots blanche comme un tulipier d'Amérique !

Je vous revois aux bouquets rouges du Moulin,
Chastes danseuses phosphorescentes de soufre
Cibles saoules de sève, de saule et de seins,

[379] Paul Éluard: *Capitale de la douleur*, Paris: Gallimard 1926, S. 182.
[380] Paul Éluard: „Les Gertrude Hoffmann Girls", in: *La Nouvelle Revue Française 13/145* (1925), S. 30.

Mêlant une pudeur de cime au vent du gouffre !

Mary chaude, Gertrude pâle aux trous de ciel
Qui revivent encore au Far-West agricole,
Florence “toute nue” comme un péché mortel,
Faibles d’avoir frôlé la flamme d’être folles !

Celui qui vous hantait des mots de son espoir
A quitté le poème où subsistaient vos ombres
Il y a si longtemps dans le passé tout noir
Et c’était hier pourtant que vos yeux étaient sombres.

Ah ! Fallait-il par vous savoir que se fanaient
Les fleurs, les lèvres, les femmes et les poètes.
Vous aviez des tendresses d’ambre et de forêt
Qui firent ce que vous fûtes et que vous êtes !

Pouvez-vous n’être plus que la cendre du feu,
Des vieilles laides dans les églises baptistes,
Des paumes de lessive au bord des fleuves bleus,
Lourdes de déchéance et veuves d’améthyste ?

Non ! Ferral blanchisseuse dans l’Alabama ?
Et Ruth fille pour rois qui travaille à journées ?
Toots l’épouse d’un croque-mort du Nebraska
Et Thelma devenue une prostituée ?

Ah ! Ne plus être belle après avoir charmé
Les météores qui brûlaient, Place Pigalle,
La centaurée des cœurs et l’herbe des baisers
Et pleurer la lumière éteinte des étoiles.

C’est tout cela qui touche un peu chaque matin
Car c’est la chute et non l’amour qui s’éternise
Et je rêve au poète mort du Tabarin
Qui fait ressusciter pour moi vingt ombres grises

Anonymes d’ébène et semblables de lait,
Par les frigides fleurs d’un lumineux arcane
Les mots diront, de l’infra-rouge au violet,
Le magique arc-en-ciel des femmes qui se fanent

C’était le temps des floraisons et des amours
L’acacia tendait à l’ombre un sein de neige
Que n’avez-vous offert, o belles, sans retour
Vos seins d’acacias à nos mains sacrilèges ?[381]

[381]Robert Goffin: „Les Gertrude Hoffman girls“, in: Alkis Raftis,(Hrsg.): „Français / 1881-1900. *Dance Poetry. A comprehensive anthology*, <http://poetry.orchesis-portal.org/index.php/francais/1881-1900/80-francais/353-les-gertrude-hoffman-girls>, letzter Zugriff 28.09.2018.

INHIBITION

(After watching the Paramount Grill's Gertrude Hoffman girls.)

Now there are certain things I've heard
A nice girl shouldn't do.
And I have always tried to do what mother
Told me to.
Yet sometimes when I'm busy doing all the
Things I should
I wonder if there's any fun in being quite
So good.
A Gertrude Hoffman girl may look quite
Risque in her scanties
And I would be ashamed, I think, to wear
Such little panties.
But I'll confess when tom-toms beat
And rhapsodies are blue
I'd like to cry "Turn on the Heat"
And do the Snake Hips, too.
-Mable Clifford.[382]

[382] Mable Clifford: „Inhibition. (After watching the Paramount Grill's Gertrude Hoffman girls)", in: *Brooklyn Daily Eagle* 15 (16. Jänner 1934), S. 13, <https://www.newspapers.com/image/59990513/>, letzter Zugriff 02.09.2018.

Sequenzprotokoll des Filmes *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, basierend auf der DVD des Filmes und den Filmmusiknoten, des Franz Grothe-Archivs:

[383]Sequenzprotokoll Frauen sind doch bessere Diplomaten 1939/1941

	Zeit von	bis	Musik	Szene/Handlung	Zusatzbetrachtung
1	00:00:12	00:01:34	**Vorspann (Diplomaten)** (S. 1) Hornsignal/ Orchester	VORSPANN Vorstellung der Themen „Ein Walzer für dich und für mich“ und „Wenn ein junger Mann kommt“	
2	00:01:34		**8 Walzer** (S. 9) Walzer	Exposition, Bad Homburg, Spielbank von außen. Großansicht einer Anschlagtafel in Homburg, wo Arbeiter ein weiteres Plakat draufkleben mit der Information, dass der Auftritt von Demoiselle Marie Luise Pally in der Spielbank (Casino) wegen Erkrankung abgesagt wird./ Herr Sugorsky, ein fein gekleideter Herr fährt mit der Kutsche und einem Blumenstrauß in der Hand vor, liest das Plakat und gibt den Blumenstrauß an den Kutscher zurück, mit der Äußerung, dass diese heute überflüssig geworden wären.	Variiertes Thema von „Wenn ein junger Mann kommt“ - nondie getisch
3		00:02:31	O-Ton	Herr Sugorsky betritt die Spielebank, man erfährt, dass er sehr viel Geld hier verspielt habe. Er möchte den Spielebankleiter Herrn Lambert treffen, doch dieser befindet sich auf Reisen und ist abwesend. Blende und Szenenwechsel	
4	00:02:31	00:04:34	O-Ton	Blende und Szenenwechsel: Sugorsky spielt Roulette und gewinnt andauernd. Er fragt nach Lambert und Demoiselle Pally./ Ein Spielebankgehilfe holt bei dem doch anwesenden Herrn Lambert nochmals Geld, da Herr Sugorsky so viel andauernd gewinnt. Herr Lambert meint, dass er solange er in diesem Büro sitzt, doch abwesend wäre. Als er aber hört, dass Sugorsky abreisen möchte, ohne aber zuvor sein gewonnenes Geld wieder verlieren kann, geht er unter die Gäste nach draußen und entschuldigt sich, dass er nicht auf Dienstreise gegangen ist./ Auf die Frage, warum Herr Sugorsky schon abreisen möchte, antwortet dieser, dass er abergläubisch ist und kaum wäre Frau Pally krank, hat er kein Glück mehr in der liebe, dafür aber im Spiel und bringt den Spruch: Glück im Spiel, Pech in der Liebe.	

[383] Die Autorin ist die Verfasserin dieser Tabelle

5	00:04:34	00:05:44	O-Ton	Szenenwechsel: Demoiselle Pally im Büro eines Geheimrats, bespricht sich mit ihm. Sie versucht einen Ausweg daraus zu finden, dass die Spielebank aus moralischen Gründen geschlossen werden solle. Man erfährt, dass auch der Landgraf keine Macht hätte, sich über den Beschluss der Demokraten der Stadt hinwegzusetzen, die Spielebank zu schließen. Weiters erfährt man, dass ein Regiment in die Spielbank entsendet wird, um diese zu erpressen und selbst zum Schließen zu bringen./ Frau Pally steht daraufhin unverzüglich auf und fragt, ob es denn wahr sei, dass so viele schöne Offiziere im Regiment sind. Woraufhin der Geheimrat antwortet, dass doch diese Frage überflüssig sei. Frau Pally entgegnet aber wieder, dass er ja männlich, sie aber weiblicher Natur sei und dies sehr wohl etwas auszusagen habe. Der Geheimrat begleitet sie nach draußen, schließt die Türe und gibt seinem Missmut über Frau Pally kund, über dieses leichtsinnige Persönchen, ohne jeden sittlichen Ernst.	
6	00:05:44	00:07:32	Hornsignal in der Kaserne, O-Ton	Szenenwechsel: Der General ärgert sich darüber, dass er als besserer Polizist in die Stadt Homburg einzuziehen habe. Auch bedauert er, dass er keinen ‚anständigen' Befehl erteilt bekommen hätte, sondern nur heimlich einmarschieren zu habe und der Spielebank ja nicht zu Leibe rücken dürfe./ Mit einem Hornsignal tritt der Rittmeister von Karstein ein, die heimlichen Posten sind vor Homburg aufgestellt./ Man führt Frau Pally in die Kaserne, wo sie sich beim General und den Versammelten erkundigt, warum man ihren Wagen angehalten hätte, denn sie müsse unverzüglich nach Homburg zurück. Man erklärt ihr, dass sie hier in der Kaserne bleiben müsse, da sie Zeugin von der geheimen Mission geworden wäre, dass sich die Rekruten vor Homburg zu postieren. Sie muss als Gefangene bei Rittmeister von Karstein übernachten.	
7	00:07:33	00:08:34	O-Ton	Schwarzblende, Szenenwechsel: Pally und Rittmeister betreten sein Quartier. Der Diener Karl ist verwundert über Frauenbesuch. Er wird weggeschickt und besucht seine Freundin.	
8	00:08:34	00:12:54	O-Ton	Schwarzblende: Der Rittmeister lässt Pally in sein Schlafzimmer einziehen. Allein im Zimmer öffnet Frau Pally das Fenster und realisiert, dass sie eingesperrt ist.	
9	00:10:19	00:10:52	O-Ton	Szenenwechsel prompt: Im Garten verabredet sich Karl mit seiner Freundin Hannchen; über das Rosengitter klettert er in ihr Zimmer.	
10	00:10:52	00:12:54	O-Ton	Schwarzblende: Der Rittmeister arbeitet am Schreibtisch. Pally versucht auszureißen und wird dabei entdeckt. Als Grund gibt sie vor Hunger zu haben, der Rittmeister kocht für sie, während sie	

				musizieren muss, damit er wisse, dass sie anwesend sei.	
11	00:12:55	Pause des Orches-ters bei 00:13:30 - 00:13:36 und von 00:13:46-00:14:32 Ende 00:15:02	**Wenn ein junger Mann kommt**	Pally beginnt am Spinett das Lied „Wenn ein junger Mann kommt“ zu spielen und singt dazu. Ihr weiterer Ausbruchsversuch misslingt. Der Rittmeister ist verärgert.	Noten in Partitur von S. 206-212, mit gecut-teten Unter-bre-chun-gen.
12	00:15:02	00:16:54	O-Ton	Sie flirten miteinander. Das Essen brennt an. Während sie in Eintracht kochen, erfährt Pally vom Rittmeister über den Auftrag an das Regiment, die Spielebank zu schließen.	
13	00:16:54	00:18:48	O-Ton	Pally versucht mit weiblichen Reizen, den Rittmeister abzulenken, damit sie ausreißen könne. Auch sie ist vom Rittmeister angetan. Es kommt beinahe zu einem Kuss. Während sie vorgibt Schlafengehen zu wollen, führen sie das Flirten. Der Rittmeister erklärt, dass er in der Liebe der Passive und in der Diplomatie, der Aktive sei.	
14	00:18:49	00:20:45	O-Ton/ Hornsignal	Schwarzblende/ Schauplatzwechsel: Pallys Onkel Lambert wird zum Landgrafen und Inhaber des Spielkasinos vorgelassen. Auf die anfängliche Diskrepanz, kommen sie zur Übereinkunft, dass Pally erstklassige diplomatische Fähigkeiten habe.	
15	00:20:45	00:23:33	O-Ton	Blende/ Schauplatzwechsel: Pally sitzt im Bett und kann nicht schlafen. Sie ruft nach dem Rittmeister und findet viele Vorwände, damit er ihr zu Hilfe kommen muss. Sie möchte ihn verführen, doch er geht nicht darauf ein. Die erotische Spannung beginnt zu steigen. Als sie ihn neckt, verlässt der Rittmeister wütend das Zimmer.	
16	00:23:33	00:24:01	**No. 5** Extradiegetische Musik, Thema von „Wenn ein junger Mann kommt“	Vor der Türe schwenkt er nochmals um, und geht zu ihr zurück. Sie gibt vor, dass sie schlafen würde und liegt bezaubernd im Bett. Als er sie küssen will, dreht sich Pally im Schlaf weg, woraufhin er wieder den Raum verlässt. Er ist enttäuscht und hadert an seiner Anziehungskraft.	Durch Lang-samkeit und Instru-menta-tion der Melo-die, wirkt Musik wie ‚Traum-musik‘.

17	00:24:01	00:24:56	O-Ton	Mit einem Griff auf seinen Bizeps, prüft er seine Stärke und beginnt seine Muskeln zu stählern. Pally ertappt ihn dabei und beginnt über ihn zu spötteln. Sie necken sich und sie geht in das Bett zurück.	
18	00:24:56	00:25:53	O-Ton	Kamerawechsel: Als er gerufen wird, betritt der Rittmeister abermals das Schlafzimmer. Pally wünscht sich vom Rittmeister, dass er das Bett für sie wende, da der Mond zu hell leuchten würde. Während der Rittmeister wegsieht, damit sie aus dem Bett steigen kann, nutzt sie die Gelegenheit um aus dem Zimmer zu verschwinden.	
19	00:25:53	00:27:43	**Rolle 6** (S.19) Extradiegetische Musik, +O-Ton Thema von „Wenn ein junger Mann kommt“.	Auf ihrem Weg in ihre Kutsche, nimmt sie den Aufmarschplan mit. Währenddessen entdeckt der Rittmeister ihre Flucht und ihren hinterlassenen Brief.	Melo-die nun doppelt so schnell und wie ‚Traum-musik‘.
20	00:27:43	00:28:06	**Nr. 6a Postkutsche** wird zur Diegetischen Musik- „Wenn ein junger Mann kommt“.	Blende: Pally sitzt in der Kutsche und liest den Aufmarschplan, dabei singt sie triumphierend zur Melodie, wenn ein junger Mann kommt. Sie holt dabei den Rotstift hervor und fügt den Posten am Aufmarschplan, mehrere Nullen hinzu. Schwarzblende.	Melo-die von Pally ge-summt mit Hufge-trappel des Fuhr-werks.
21	00:28:06	00:29:56	O-Ton	Szenenwechsel, Schwarzblende öffnet sich: Schauplatz Zimmer des Landgrafen mit dem schlafenden Direktor und Landgrafen. Nachdem die Herren aufgewacht sind, berichtet Pally über die Situation Homburgs und der Spielebank. Sie überreicht ihm den gestohlenen Aufmarschplan. Der Landgraf entscheidet einen Parlamentär zum Regiment zu schicken, wozu sich Pally bereit erklärt.	
22	00:29:56	00:30:46	O-Ton Hornsignal	Szenenwechsel: Am nächsten Morgen wird in der Kaserne über die Flucht Pallys gesprochen.	
23	00:30:46	00:31:24	**Rolle 8** O-Ton, Fanfarenklänge in Varianten nach oben.	Kamerawechsel prompt: Pally fährt in der Kutsche vor und trifft als Parlamentär auf den Rittmeister. Der Rittmeister ist wütend und entnervt, sie als Parlamentär vorzufinden.	Die Melo-die steigert die Über-ra-schung über das Ein-treffen

					des „Parlamentärs“, bringt Rittmeister aus der Fassung.
24	00:31:24	00:34:05	O-Ton	Szenenwechsel: Im Haus packt die Dienerschaft schon für die Reise. Karl flirtet mit Hannchen und schwört ihr die Treue. Kamerawechsel: Im Zimmer überbringt Pally die Nachricht der Ergebenheit Bad Homburgs und spricht dem Regiment eine Einladung in die Spielbank aus. Sie händigt sie den gestohlenen Aufmarschplan aus. Die Posten des Plans habe sie deswegen verfälscht, um vor einer blutigen Auseinandersetzung zu schützen. Der Rittmeister rechnet ihr das hoch an und möchte ihr danken, doch sie verzeiht ihm noch nicht, seine Gefangene gewesen zu sein. Schwarzblende und Szenenwechsel	Karl und Hannchen als niederes Paar der Comme-dia dell'Ar-te.
25	00:34:05	00:35:10	O-Ton	Schwarzblende öffnet sich: Im Büro des Bürgermeisters sind die reichen Familien versammelt, sie sprechen und diskutieren über die Einquartierung der Soldaten in Homburg. Auffallend stark treten dabei die Mütter erwachsener unverheirateter Töchter auf. Alle möchten sie einen passablen Soldaten beherbergen dürfen. Auch die Frau des Bürgermeisters möchte den Rittmeister als ihren Gast für ihre Tochter Lieschen. Schwarzblende	
26	00:35:10	00:35:39	O-Ton	Schwarzblende öffnet sich, Büro eines Sekretärs: Eine alte Jungfer beschwert sich beim Sekretär, dass kein Soldat bei ihr einquartiert werden würde. Dieser erklärt, dass das nicht ginge, wo sie doch nur ein Bett habe, worauf sie erkläre, dass sie doch heraußen schlafen würde. Schwarzblende	Einprägsames Frauenbild, alle zielen auf die Soldaten ab. Zählt zur gezeigten Diplomatie der Frauen im Film.
27	00:35:39	00:36:48	O-Ton	Schwarzblende und Szenenwechsel: Auch Pally legt beim Bürgermeister ein gutes Wort ein, den Rittmeister bei sich beherbergen zu dürfen. Dabei verleumdet sie dessen Alter und lässt es als gute Tat stehen, dem Bürgermeister diesen Herren	

				‚abzunehmen‘ und dafür dessen Adjutanten bei ihnen einzuquartieren. Schwarzblende und Szenenwechsel prompt.	
28	00:36:48	00:37:46	Extradiegetische Musik, Musikkapelle, Hufgetrappel, Orchester, Fanfaren, Hörner	Schwarzblende öffnet sich: Die Truppen marschieren ein und überall werden sie von erfreuten hübschen jungen Frauen erwartet und begrüßt. Überall kichern junge Mädchen und die Blaskapelle spielt am Marktplatz.	
29	00:37:46	00:38:48	Hornsignal, O-Ton	Szenenwechsel prompt: Die Soldaten appellieren im Festsaal, der Rittmeister tritt ein, gefolgt von einer Schar junger Frauen. Die Frau des Bürgermeisters wundert sich über das junge Alter des Rittmeisters und erkennt Pallys Absicht. Der Bürgermeister begrüßt den Rittmeister und erwähnt in dankenswerter Rede, dass er sich freue, dass Marie-Luise mit ihrer diplomatischen Weise als Parlamentär eine kriegerische Auseinandersetzung abwehrte und lädt das Regiment auf ein das Gartenfest ein.	
30	00:38:48	00:39:41 (Beginn Gesang Strophe), Ende: 00:44:37	**Vivo** (S. 115-162) darauffolgend **No II. Solo Röck-Homburg Komplex.** (S. 121) „Einen Walzer für dich und für mich“	Schauplatzwechsel prompt: Im Schlossgarten beginnen viele Tänzerinnen zur Musik ihren Platz auf der Tanzfläche im grünen Gras einzunehmen. Pally tritt auf, beginnt zu singen und die Tanzpartner des Tanzkorps treten auf. Eine große Revue, in der auch Pally als Solotänzerin mitwirkt, folgt. Schwarzblende	Ausge-prägte Ähn-lichkeit der Melo-die mit Strauss Sohn Walzer ‘ *Wiener Blut* (ab S. 152).
31	00:44:37	00:47:25	**Rolle 11- (und 2)** Diegetische Musik: „Einen Walzer für dich und für mich“	Schwarzblende und Szenenwechsel: Auf der Gala redet Frau Bürgermeisterin dem Rittmeister Karstein ins Gewissen und zahlt die Irreführung ihres Mannes heim, indem sie Pally verleumdet. Kameraschwenk: Pally wird von Gruppe Bewunderer Empfangen. Danach tanzt sie mit ihrem Onkel und wird, weil sie nicht Sugorsky tanzen möchte, von ihm schikaniert. Lambert meint, dass sie ohne ihn nichts weiter wäre als eine Erzieherin, die sich von Bankierskindern herumschikanieren lassen müsse, wenn sie nun nicht mit Sugorsky tanzen würde. Kameraschwenk auf die Tanzfläche: Onkel Lambert beendet den Tanz mit Pally	Melo-die leise im Hinter-grund.
32	00:47:25	00:47:43	O-Ton	Kameraschwenk auf die Tanzfläche: Onkel Lambert beendet den Tanz mit Pally. Daraufhin tanzt sie mit Sugorsky. Herr Sugorsky lädt Pally auf ein Glas Champagner zu seinem Platz ein. Sie kann sich aus der Lage retten und begrüßt die Bürgermeisterin.	

33	00:47:43	0:49:06	00:48:06 beginnt nochmals ein Tusch mit Orchester und ebbt danach aus.	Kameraschwenk zum Tisch: Frau Bürgermeister sagt mit bestätigendem Tone, dass sie es doch sehen habe kommen, dass der Rittmeister das nächste Ziel Pallys wird. In überlegenem Ton spricht Pally mit der Bürgermeisterin. Derweil wird ein Tusch vom Orchester gespielt und die Tore zum Casino öffnen sich. Kameraschwenk zurück an den Tisch: Herr Sugorsky erkennt, dass der Spielsaal geöffnet wurde und lädt den Rittmeister auf eine Spielrunde ein. Dieser lehnt ab und eröffnet Pally einen Vorwand mit ihm neckische Worte wechseln zu können. Herr Sugorsky unterbricht das Flirten und fordert Pally dazu auf, ihm in den Spielsaal zu folgen. Sie nimmt es an und fordert dabei den Rittmeister heraus. Die Bürgermeisterin fühlt sich in ihrer Voraussagung bestätigt und bietet stattdessen dem Rittmeister einen Tanz ihrer Tochter an.	
34	00:49:06	00:49:41	O-Ton	Kamerschwenk prompt: Spielsaal am Tisch von Sugorsky und der danebensitzenden Pally: Pally möchte die Pechsträne von Herrn Sugorsky beenden und bittet ihn, gehen zu dürfen. Er freut sich im Gegenteil darüber zu verlieren, da er sich dafür Glück in der Liebe erwartet. Auch Onkel Lambert im Hintergrund ist darüber erfreut und ihm gerne behilflich, neue Taler wechseln zu lassen. Nachdem sie erkennt, dass der Rittmeister nicht zum Spiel in den Saal gekommen ist, beendet sie das Spiel und verlässt mit Sugorsky das Casino, da er dieser seine Kutsche zur Verfügung stellt. Schwarzblende	
35	00:49:41	00:50:15	O-Ton	Schwarzblende auf: Karl flirtet mit Mariechen, einer Dienstmagd Pallys in der Küche, und bekommt Essen von ihr. Er schwört ihr seine Liebe und sie verabreden sich auf ein nächtliches Treffen im Garten.	
36	00:50:15	00:50:28	O-Ton	Kamerawechsel prompt: Vor dem Haus Pallys bittet der Rittmeister seinen Oberleutnant noch auf ein Getränk in das Haus seiner Gastgeberin zu kommen.	
37	00:50:28		O-Ton	Kamerawechsel in das Haus von Pally: Eine Türklingel geht und ein junges Mädchen hüpft die Stufen herunter um zu öffnen. Pally und Herr Sugorsky stehen draußen, er lässt sie in das Haus gehen und meint, dass er gerne noch mit ihr geplaudert habe, worauf sie antwortet, dass sie vielleicht morgen plaudern können und betritt das Haus, die Tür wird geschlossen. Kamerschwenk: Zimmer des Rittmeisters: Der Rittmeister schenkt dem schmunzelnden Oberleutnant ein Glas Wein ein und erzählt ihm, dass er aus Marie-Luise nicht mehr schlau wird. Als sie seine Gefangene war, da meinte er, wäre sie eine Spionin gewesen, als sie zu ihm als Parlamentärin kam, meinte er, dass sie in ihn verliebt sei und ihre Haltung am Fest, wie sie die Herren zum Spielen animierte, sei sehr für sich	

				sprechend, was Keller bestätigt. Und Keller erklärt, dass man doch immer wieder auf die Frauen hereinfallen würde und es am besten wäre, wenn man auf sie pfeifen würde. Kamerawechsel prompt: Unten im Garten pfeift Karl bei Maries Fenster. Sie öffnet das Fenster und hält ihn hin, dass sie ihn sofort treffen würde. / Pally im Zimmer mit einer Angestellten: Sie hat sich umgezogen und frägt das Dienstmädchen, ob die Angestellten auch ja nicht verraten haben, dass sie hier wohne, was die Dienstmagd verneint und sagt, dass Mariechen ihnen sogar erklärt habe, dass hier ein älteres Fräulein wohne. Sie geht daraufhin zum großen Flügel und beginnt das Lied "Wenn ein junger Mann kommt zu spielen und zu singen. Kameraschwenk in das Nebenzimmer zu Keller und Karstein.	
38	00:51:36		„Wenn ein junger Mann kommt“ (ab 52:58 orchestrales Zwischenspiel, Karstein geht zu Pally und singt mit)	Kameraschwenk prompt: Die Herren stellen sich vor, wie sich das ältere Fräulein im Nebenzimmer bettfertig macht und witzeln darüber. Kameraschwenk zurück ins Nebenzimmer: Pally spielt und singt und zwei Windhunde stehen neben ihr. Kameraschwenk zurück, prompt: Die Herren witzeln nun über den Gesang, bis Karstein erkennt, dass es sich um Pallys Lied handelt, dass sie schon einmal bei ihm gesungen hat, sowie dass er bei ihr einquartiert ist. Keller meint, dass sie schön singe und dem Text nach "ziemlich vergnügungssüchtig sei". Karstein erklärt es Keller und dieser meint spitzbübisch, dass sie ein Abenteuer werden würde. Doch Karstein widerspricht ihm und sagt, dass er sich bei Pally rächen würde und sie etwas erleben könne. Er möchte ihr nicht auf den Leim gehen. Keller erwidert schmunzelt, ob er ihm das als Freund nicht abnehmen könne, doch Karstein schickt ihn, darüber scherzend dass er keinen Freund dabei brauche, hinaus. Kamerawechsel Terrasse: Karstein geht hinüber in das Zimmer Pallys und die Kamera folgt ihm. Er singt mit.	
39		00:53:45 Ende	Lied geht weiter, Strophe. Ab 00;53:16, singt Karstein mit, ab 53:20 Einsatz des Orchesters. 53:45 Lied aus	Er betritt ihr Zimmer. Kamerawechsel Zimmer, Aufsicht auf den Flügel, Pally von hinten. Und geht zu ihr hin, bzw. singt er über ihr Ohr hinweg im Refrain einsteigend mit. Pally tut so, als hätte sie nicht geahnt, dass er hier wäre. Sie singen gemeinsam das Lied zu Ende.	Kar-stein singt im Refrain ab 00;53:16. "Weiß' ich was ich tu", mit. Ab 53:33 singen Pally und Kar-stein gemein sam.

40	00:53:45		O-Ton	Sie fragt ihn, ob er wirklich wisse, was er tue. Darauf antwortet er, dass er das sehr wohl wüsste. Kamerawechsel und folgt Pally. Pally und Karstein flirten lange. Er frägt sie, ob sie ihn liebe und es kommt zum ersten Filmkuss. In ihrer Zweisamkeit werden sie vom tollpatschigen Karl, dem etwas im Garten zugestoßen ist und einen Schrei ausgestoßen hat, unterbrochen. Währen sich Karstein um Karl kümmert, ergreift Pally die Gelegenheit, in ihr Zimmer zu gehen. Der zurückgewiesene Rittmeister findet nur eine verschlossene Türe vor und ist verärgert. Karl entschuldigt sich dessen bei ihm. Szenenwechsel, Schwarzblende	FILMKUSS 00:55:25
41	00:56:32	00:57:41	O-Ton	Schwarzblende auf: Der Geheimrat und ein Diplomat diskutieren über den Vorfall in Homburg. Der zweite Parlamentär ist über die Vorkommnisse nicht erfreut und fordert sofortigen Befehlserlass an den Rittmeister, dass die Spielbank in Homburg geschlossen werden sollte, wenn es sein muss, dann mit Waffengewalt. Geheimrat Berger ist nicht dafür, kann aber nichts mehr dagegen ausrichten. Und das Schreiben geht mit Eilkurier nach Homburg. Schwarzblende	
42	00:57:42	00:59:04	**Rolle 15** Extradiegetische Musik im Hintergrund. Orchestrale Fassung von "Wenn ein junger Mann kommt".	Schwarzblende auf: Auf der Terrasse sitzen Pally und Karstein und frühstücken. Sichtlich verärgert möchte er nichts essen. Sie bewirtet ihn nach Strich und Faden und möchte ihn wieder verliebt stimmen und ist übertrieben zuvorkommend, woraufhin er übel gelaunt über den Verlauf des gestrigen Abends, dem Geplänkel ein Ende bereitet und ihr mit lauter Stimme erklärt, dass er nichts brauche. Sie überspielt seine Laune und tut so, als wäre nichts gewesen, bzw. spricht ihn auf seine Brummigkeit an, so als ob sie schon verheiratet wären. / Er erklärt ihr, warum er verärgert ist und frägt sie ob sie sich gerne aus dem Staub macht, sobald es gefährlich wird. / Woraufhin sie antwortet, dass er sich manches zu einfach vorgestellt habe, dem aber nicht so ist, bzw. baut sie somit ihre Ehre wieder auf und zeigt, dass sie nicht leichtsinnig ist. Sie erklärt ihm, dass sie nichts dafürkönne, wenn man ihr den Hof mache, sie Tänzerin ist und alle Männer glauben würden, dass sie ihnen gehöre, weil sie auf der Bühne allen gehöre, dem aber nicht so ist. / Und auf seine Frage, wem sie im Privatleben gehören möchte, antwortet sie in seine Augen schauend, dass sie einmal nur einem gehören möchte.	Instrumentation mit vielen Bläsern und hervortretenden Flöten, wenig Streichern, ‚Liebesgeplänkel' auch in Musik, Geigensolo, wenn Pally Karstein die Liebe gesteht.
43	00:59:05	00:59:37		Szenenwechsel prompt: Mariechen und Karl verrichten Haushaltsdinge und Mariechen erklärt ihm, dass sie meine, dass sich zwischen dem Rittmeister und ihrer Herrin etwas für ewig anbahnen würde. Daraufhin meint Karl, dass er das nicht glaube, gerade bei diesem Rittmeister. Im Gegensatz zu ihm wäre er nämlich treu. Was Mariechen spitzbübisch und ahnungsvoll Karl anlächelnd abtut. Karl meint dann aber, dass es dann sogar noch mehr Recht wäre, wenn der	

				Rittmeister Pally heiraten würde, würde er Mariechen erst recht heiraten.	
44	00:59:37	00:59:59 Reiter kommt, Musik aus 01:00:02-01:00:13	**Rolle 16 I/II** Extradiegetische Musik "Wenn ein junger Mann kommt".	Kamerawechsel: Ansicht Terrasse, Frühstück: Der Rittmeister erklärt Pally [immer noch per sie], dass er sich bisher in ihr immer getäuscht habe und eine sehr schlechte Meinung von ihr gehabt hätte. Und Pally erwidert darauf, dass die das gemerkt hätte und dass es, wo er aber jetzt Vertrauen in sie hätte, gefeiert werden müsse. Sie habe nämlich heute Abend seine Kameraden und Burschen eingeladen, worauf er sich einverstanden zeigt und erklärt, dass er verstehe, dass Paris und Helena ihre Versöhnung feiern würden und Pally darauf einsteigt und sagt, dass sie nie wieder streiten würden. Kamerawechsel prompt: (Musik aus) Ein Reiter auf einem Pferd kommt die Straße entlanggeritten, hält an Pallys Haus und steigt ab.	gefühl-volle Streicher im Refrain ; Kurze Ein-würfe mit redu-ziertem Orches-ter, Harfe tritt hervor. Laute Musik im Verg-leich zur vorhe-rigen Terras-sensze-ne, unter-stützt die ‚Ein-dring-lichkeit ‘ ihrer Liebe, führt Betrach -tenden wieder zurück in die Ge-fühls-welt
45	00:59:59	01:00:02	Hufgetrappel, Während der Reiter den Weg entlangkommt, Musik aus.	Kamerawechsel prompt: Ein Reiter kommt eine Straße entlanggeritten und hält an Pallys Haus und steigt ab.	Flöte führt/ Melo-die an. Verän-derter Schluss , mit Harfe.

46	01:00:02	ab 01:00:13- Musik aus. 01:01:00	Extradiegetische Musik "Wenn ein junger Mann kommt", aus wenn Reiter vor ihnen salutiert. Weiter mit Musik bei 01:00:02 Musik aus bei: 01:00:13 (Wenn Reiter vor ihnen salutiert)	Kamerawechsel prompt zurück auf die Terrasse: Das Paar ist nun per Du miteinander und der Rittmeister spricht mit gedämpfter Stimme, wie dumm sie doch gewesen waren, denn so hätte es eigentlich schon immer sein können, fasst sie an ihrer Hand und kommt ihrem Gesicht ganz nahe, wird aber jäh in seinem Flirten vom herbeieilenden Kurier, der vor ihnen stehenbleibt und salutiert unterbrochen. / Der Kurier überreicht dem Rittmeister die Post der Parlamentarier mit den Worten, dass es eine Eilnachricht für den Rittmeister wäre. Der Bote geht wieder ab. Der Rittmeister öffnet daraufhin den Brief und entschuldigt sich dafür, es sei aber wichtig und liest ihn still mit ernster Miene. Pally versucht etwas darin lesen zu können. Um ihm näher kommen zu können gibt sie vor, dass das Wetter heute kühl wäre und unterbricht den Rittmeister in seinem Lesen mit der Bitte, dass er doch so liebenswürdig sein solle, ihr ihren Umhang zu bringen. Und der Rittmeister unterbricht sein Lesen und geht ihrer Bitte folgend, freudig um ihr ihren Umhang zu holen. Dabei lässt er den Brief am Tisch liegen, wo ihn Pally schnell studieren kann. / Auf dem Weg in die Garderobe begegnet ihm sein Dienstbursche Karl, der ihm die Ankunft des Oberleutnants Keller ausrichtet der ihm Nachbarzimmer auf ihn warte. Der Rittmeister geht vorüber und nimmt die Anmeldung wahr und weist dann Karls Vergehen in der letzten Nacht zurecht, indem er ihm befiehlt, dass er ihn nicht mehr mit Mariechen im Garten entdecken möchte müssen, denn da könne Karl was erleben. Dabei geht er weiter in die Garderobe und ergreift den Umhang Pallys. Karl erwidert daraufhin, dass er ernste Absichten auf Mariechen hege, die ihm der Rittmeister mit ernstem Wort wieder abspricht und meint, dass er diese zwar auf Mariechen habe, aber nicht auf das Heiraten und geht durch den Gang ab. Karl rollt daraufhin seine Augen und schließt die Türe vor der Kamera.	Flöte führt/ Melo-die an. Verän-derter Schluss, mit Harfe.
47	01:01:00	01:02:40		Kamerawechsel, Nebenzimmer, Blick auf Türe: Die Türe geht auf, Rittmeister kommt mit dem weißen Umhang Pallys herein und grüßt seinen wartenden Oberleutnant. Dabei erzählt er ihm über die Nachricht in der Eilpost. Dies findet der Oberleutnant großartig und meint, dass sie ja dann gleich wieder abmarschieren könnten. Woraufhin der Rittmeister stottert, dass es ihm ja doch in Homburg gerade sehr gefalle, was Keller mit einem vielsagenden Lachen aufnimmt und weiter in seiner Zeitung liest. Der Rittmeister sieht dabei aus dem Fenster, wo Pally gerade den Brief in Händen hält und studiert. / Er erkennt, dass ihn Pally aus dem Grund weggeschickt hat, damit sie Zugriff auf die Eilpost hat, sie zu lesen, worin er gleich wieder wütend auf ihre ‚Diplomatie' wird, bzw. seinem Freund aber gegenüber, der ihn darauf anspricht vorgibt, dass alles gut sei, möchte er sich doch nochmals nicht die Blöße geben, schon wieder von ihr aufs Korn genommen worden zu sein, bzw.	Wohn-haus Pallys wird zum Schau-platz wie in einem Land-schau-spiel-stück (Lö-winger Bühne)

				zeigen, dass er sich von Pally ausgenützt fühlt./ Pally hat den Brief gelesen und ihn schnell wieder zusammenfaltet und an seinen ursprünglichen Platz zurückgelegt, sodass der Rittmeister nichts merke. Daraufhin verlässt sie den Frühstückstisch, geht in ihr Zimmer und ruft nach der Dienstmagd Annette. / Annette tritt durch die Türe ein, mit Rosen in der Hand von Sugorsky und überbringt dessen Nachricht, dass er Frau Pally abholen komme. Doch Pally erklärt ihr, dass sie schnell zu ihrem Onkel müsse und keine Zeit für Sugorsky habe und verlässt das Zimmer. / Der Ärger des Rittmeisters ist gewachsen und er fährt Keller an, warum er ständig über Pally reden müsse. Keller meint, dass dass es ihm eine Freude bereiten würde, weil er ihr Tuch noch in Händen hält und lächelt über die Verliebtheit, erkennt aber, dass etwas nicht stimmt. Da erkennt der Rittmeister, dass er ihr Tuch in der Hand hält. Der Rittmeister tritt aus der Türe auf die Terrasse und geht zum Frühstückstisch, sein Freund folgt ihm vorahnungsvoll. Dabei erkennt der Rittmeister, dass sie nicht mehr hier ist und sieht den Brief zusammengefaltet am Tisch liegen, den er dann nimmt und tritt in ihr Zimmer ein. / Dort treffen die beiden auf die singende Annette "Wenn ein junger Mann kommt", die sich gerade um den Strauß Rosen kümmert, ihn riecht und auf den Tisch stellt. Sie fragen sie, wo Pally hingegangen wäre. Diese erwidert etwas eifersüchtig, dass Frau Pally eilig zu ihrem Onkel habe müssen. Da erwidert der Rittmeister zurück, dass er sich das doch habe denken können, dass sie zu Herrn Lambert fährt. Keller fragt ihn, ob er ihr diese schönen Rosen geschenkt habe, woraufhin missmutig der Rittmeister erklärt, dass er keine Witze machen brauche, was wiederum Keller mit dem Worten abtut, dass es aber möglich gewesen wäre und den Rittmeister völlig verärgert und ihn daraufhin anfährt dass nun mit Homburg, mit der Spielbank und mit allem Schluss sein soll. Keller sieht ihn vorahnungsvoll an. Schwarzblende	
48	01:02:41	01:04:17	O-Ton	Schwarzblende auf, im Hause Lamberts beim Frühstück: Lambert klopft mit dem Löffel auf sein Frühstücksei so oft, wie viele Tausend Taler es am gestrigen Tag Reingewinn gab, die ihm ein Angestellter vorliest. / Lambert erklärt, dass es wieder ein Gewinn war. Der Angestellte erklärt, dass es gut wäre, wenn Herr Sugorsky auch heute wieder spielen würde, woraufhin ihm Lambert versichert, dass er dafür sorgen wird. / Ein weiterer Angestellter meldet Marie-Luise an, woraufhin Lambert erklärt, dass das auch kein gutes Zeichen sei und lässt sie hereinbitten. / Marie-Luise tritt ein und geht auf ihren Onkel zu, der sie freundlich und mit Handkuss begrüßt. Sie tut seine scheinheilige Begrüßung damit ab und kommt gleich zur Sache, indem sie ihn zurück auf seinen Stuhl setzt, dass das Spielcasino geschlossen werden solle. Lambert fährt vom Stuhl hoch und bemerkt, dass das gar nicht in Frage käme und dass er sich wehren würde,	

				bis zum Letzten. Darauf erwidert Marie-Luise, dass er zwar mutig wäre, aber der Rittmeister sie trotzdem schließen würde. Lambert fragt sie hinterhältig, ob sie sich leicht freue, dass die Bank geschlossen werden würde, woraufhin Pally meint, dass dem nicht so ist und sie eben nicht geschlossen werden dürfe. Darauf frägt sie Lambert, wie sie das denn anstellen würde. Worauf sie erwidert, dass er seinen Kopf schon etwas anstrengen müsse. Man sieht ihn die Augen schließen und nachdenken. / Nach einer kurzen Pause meint er, dass er schon Kopfschmerzen davon hätte. Pally antwortet darauf, dass er sich schon keine Sorgen darüber machen solle, da sie bis heute Abend schon einen Ausweg dafür gefunden habe und dreht sich zur Türe und ist im Begriff hinauszugehen. / antwortet darauf zustimmend, dass dem so seien soll und wirft noch nach, dass sie Sugorsky nicht vergessen solle. Darauf dreht sie sich wieder um und erklärt, dass sie weder an Sugorsky, noch an der Spielbank interessiert sei und nur nicht wolle, dass der Auftrag des Rittmeisters hier erfüllt sei und er wieder abzureisen hätte. Auf Lamberts Frage warum er das nicht solle, erklärt sie ihm, dass er doch darüber raten solle und verabschiedet sich höflich von ihm, dreht sich aus der Türe und geht ab. Schwarzblende	
49	01:04:18	01:05:22	O-Ton	Schwarzblende auf, Schild über dem Eingang des Casinosaals. Auf dem Schild steht nur für Mitglieder: Die Herren Karstein und Keller möchten den Spielsaal betreten, werden aber vom Pagen an der Türe nicht hineingelassen und abgewiesen da sie über keine Eintrittskarte verfügen, die es seit neuesten auf Befehl von Herrn Lambert gibt. Herr Lambert tritt an die Herren heran und fragt sie, wie er ihnen helfen kann. Da erklärt der Rittmeister, dass er den sofortigen Befehl hat, den öffentlichen Spielbetrieb in Bad Homburg einzustellen und sie doch sehen, dass im Saal gespielt werden würde. Woraufhin Lambert die Herren darin aufklärt, dass sie zu spät kämen und von einer Öffentlichkeit gar keine Rede mehr sein könne, da der Spielbetrieb ab diesem Tag nur mehr Clubmitgliedern gestattet sei, die Veranstaltung somit privat sei und dem öffentlichen Befehl dadurch die Hände gebunden wären, sowie ob er sie zum Club einladen soll und eine Zutrittskarte für sie bringen soll. Das bringt den Rittmeister zum Schmunzeln, sowie Lambert zu einem siegesgewissen Lächeln. Der Rittmeister lehnt die Einladung harsch zurück, dass sie keinen Bedarf an einer Mitgliedschaft hätten und lässt Lambert an seine Nichte Demoiselle Pally eine Nachricht ausrichten, dass sie doch die Spielbank wieder elegant aus der Affäre gezogen hätte. Daraufhin geht Lambert mit seiner Empfehlung ab. Keller tritt wieder zu Karstein und fragt ihn rhetorisch, was er davon halte und dieser antwortet drohend, dass er Marie-Luise nun gerne begegnen möchte. Keller blickt in Richtung Kamera und	

				meint, dass er das haben könne, in der Zwischenzeit beginnen alle umstehenden Leute einem ankommenden Gast zu applaudieren, was den Auftritt Marie-Luises ankündigt.	
50	01:05:22	01:05:36	O-Ton	Kamerawechsel in die Mitte des Saales: Marie-Luise tritt ein und eine Gruppe von Verehrern umschart sie und applaudiert ihr. Sie steigt die Treppen herunter in den Saal auf die Herren zu. Karstein wird von Herrn Sugorsky etwas herablassend begrüßt, dass Herr Karstein natürlich immer da sei, wo die Demoiselle wäre. Da gibt Karstein zur Antwort, dass er keine Unterhaltung mit Herrn Sugorsky wünscht. Und er verlässt den Platz in Richtung des Treppenaufganges, wo sich Pally befindet. Keller grinst Sugorsky auf die Bemerkung Karsteins an. Der Applaus verebbt. Herr Sugorsky erwidert daraufhin, dass dieser wohl schlecht gefrühstückt habe.	
51	01:05:06	01:05:57	O-Ton	Kamerawechsel: Rittmeister und Keller müssen sich durch eine Menge von Besuchern einen Weg bahnen um nach draußen zu kommen. Die Besucher sind in Begriff sich zu setzen, da gleich eine Vorführung Pallys stattfinden wird. Beim Durschlängeln werden die beiden Herren vom Bürgermeister abgefangen, der sie daran hindert zu gehen, da ihnen doch nun ein Kunstgenuss bevorstehen würde. Der Rittmeister erwidert harsch darauf, dass er darauf verzichten könne. Da fällt ihm die Bürgermeisterin ins Wort, dass sie und ihre Tochter aber nicht auf sie verzichten wollen. Und Lieschen erklärt mit einer Backfischstimme, dass sie gestern sowieso so sehr von ihm vernachlässigt geworden wäre. Also sind sie der Etikette nach gezwungen, sich zu setzen.	
52	01:05:57	01:07:51 dauert Gesang,	**Sololied Rökk** (S. 196) "Musik, die nie verklingt"	Kamerawechsel in die Mitte des Saales. Pally singt wie eine Soubrette in der Mitte des Saales, man merkt sie ist bemüht darum, Rittmeister zu gefallen und seine Verliebtheit aufzuspüren. Erspürt es aber, dass er wiederum beleidigt auf sie ist. / Alle Zuseher sehen gespannt und lauschen gespannt, wie sie zu den Leuten hingeht und sie persönlich besingt. Auch der eingeblendete Rittmeister, muss es sich verhalten, dass ihm die Vorstellung gefällt. Weiters wird auch Sugorsky und Lambert eingeblendet. Nach dem Gesang verbeugt sich Pally zu allen Seiten, sehr geziemt. Die Zuseher applaudieren. Keller meint applaudierend zu Karstein, dass Pally trotz allem eine charmante Frau wäre, was der Rittmeister mit einem verärgerten Einwurf abtut, dass es sich hierbei um eine Ansichtssache hielte. Das befürwortet wiederum die Bürgermeisterin mit einem lauten wohlwollenden Bravo und Lieschen wirft ein, dass er wahrscheinlich mehr für das Solide schwärmen würde. Keller lobt spitzbübisch ihren Scharfsinn in dieser Sache.	Pally singt in der Mitte des Saales ihre Vorstel-lung wie eine Kam-mersän-gerin begleitet vom Orches-ter.

53		ab 01:08:03 orchestrales "Nachspiel" zu Musik die nie verklingt ENDE 1:09:00	**No. 18** orchestrales Nachspiel zu „Musik, die nie verklingt“.	Kamerawechsel auf Pally: Onkel Lambert hilft ihr nach der Aufführung ihren Schal anzulegen. Herr Sugorsky lässt nicht locker und erwartet Pallys Gesellschaft in der Spielhalle, was sie verneint und fortgeht. Doch Sugorsky lässt sie nicht gehen und wird aufdringlich. / Keller und Rittmeister eilen Pally zu Hilfe, was der Bürgermeisterin nicht gefällt. / Pally stellt Sugorsky zur Rede, was er denn von ihr erwarte, dass dieser mit einer, sie heranziehenden Geste und dem Wort „Alles!“, beantwortet. Er wird stark aufdringlich, wird aber vom Rittmeister grob weggezogen und Pally aus der unliebsamen Umarmung befreit. / Ohne von Sugorsky Notiz zu nehmen, schickt er Keller, um Pally sicher zu ihrem Wagen zu geleiten. Er stellt Sugorsky zur Rede zieht seinen Handschuh aus und schlägt ihm als Schelte ins Gesicht und fordert ihn zum Duell heraus. Sugorsky lässt sich die Schelte nicht gefallen und verlangt Genugtuung.	Beginn Orchesters ohne Gesang bei Strophe. Bis zum Schluss der Szene, dauert auch die Musik.
54	01:09:01	01:10:42	**Rolle 19 (Soldatenball) Ländler** Marschmusik – Auftakt gleich dem Vorspann. „Erst ein Tsching, dann ein Bumm!“.	Schwarzblende auf, Ansicht Schild Eingang zum Ballsaal, voller tanzender Paare, am Balkon oben sitzen Gäste: Karl und Mariechen stehen bei der Schießbude, Karl ist von hübschen Frauen umgeben und schießt und trifft den Trommler, was Mariechen gefällt. Er gibt an, dass er das ja gelernt habe. Sie erklärt ihm, dass er ihr eine Puppe schießen soll, während er nachlegt. Der Schuss geht daneben. Eine Fremde fragt Karl, ob er nicht auch etwas für sie schießen könne, woraufhin Mariechen eifersüchtig wird und plötzlich Karl bittet nach Hause gehen zu können. Karl versteht nicht warum, wenn es doch hier so schön ist und flirtet mit der fremden hübschen Frau. Mariechen hat eine Ausrede und zieht ihn mit sich fort. Sie gehen aus der Kamera. / Eine Gruppe von Menschen zieht in der Halbperspektive vorbei. / Sie sprechen darüber, dass Pally ihnen sehr ergeben war und Keller ausgerichtet hat, dass sie doch alle auf eine Bowle zu ihr kommen sollten. / Der Rittmeister geht auf den Kugelschießstand zu und nimmt Bälle um das ausgestellte Porzellan zu zerstören. / Nach mehreren Treffern beendet er seine Tätigkeit und meint, dass ihm nun bedeutend Wohler ist, unterstützt von einem tiefen Seufzer. Er hat sich abreagiert. Und erklärt, dass er sich nun in der richtigen Stimmung befände, nach Hause gehen zu können. Keller lächelt verschmitzt und beide gehen hinaus	Auftakt der Musik gleich dem Vorspann. „Erst ein Tsching, dann ein Bumm! Endet mit Ganzschluss. Schild mit Aufschrift. Am Balkon und der Bühne spielt Marschkapelle. Karl hat ein Lebkuchenherz.
55	01:10:43	01:11:33	O-Ton	Schwarzblende auf: Die Dienerschaft Pallys sitzt mit einigen Besuchern, Karl und Mariechen darunter, am Tisch im Garten des Hauses von Pally, das Essen ist serviert, sie prosten sich alle zu. / Pally steht mit ihrer Bedienerin Annette bei der Bowle und schenkt sich ein Glas ein. Sie disponiert, dass der Kerzenleuchter mit den vielen Kerzen viel zu hell sei. Annette schlägt einen Leuchter, mit nur	Dienerschaft trinkt mit Soldaten, Karl und

				einer Kerze vor. Sie bejaht die Frage, ob sie den Soldaten schon Bowle gebracht hätte. / Karl spricht einen Tost auf Pally und den Rittmeister aus und die Leute feiern mit. / Der Rittmeister betritt energisch die Terrasse nun mit nur einer Kerze beleuchtet. Pally eilt aus ihrem Zimmer heraus und spricht ihn freudig an, dass er heut Abend doch noch zu seiner Bowle käme und dass sie ihm so dankbar und glücklich wäre, wie er sie da gerettet habe. Der noch beleidigte Rittmeister erwidert darauf kalt, dass er das für jede andere auch getan habe. Und ist im Begriff sich zu drehen und in sein Zimmer zu verschwinden. Pally dreht sich mit ihm und sieht ihm verdutzt nach.	Mariechen sind darunter. Aufgehübschte Pally, wirkt jugendlicher und trägt lockere Frisur.
56	01:11:33	01:12:01	**„Mädel, nicht weinen!“**	Kamerawechsel prompt: Am Tisch der Bediensteten beginnt Karl das Lied „Mädel, nicht weinen!“ anzustimmen und sich auf der Gitarre dazu zu begleiten. Alle Soldaten singen mit, die Frauen wippen mit ihren Köpfen und Körpern mit. / Musik im Hintergrund, Pally allein auf der Terrasse etwas abseits: Sie ist trotzig und traurig, dass sie der Rittmeister so stehen hat lassen. Sie dreht sich langsam weg und geht auf den Tisch mit der Bowle zu, sie hört etwas angebiedert den Text des Liedes, dass für ihre Stimmung eigentlich nicht passend ist. Man merkt, dass sie gerade nicht versteht, warum sie stehengelassen wurde. Sie schenkt sich eine Bowle ein und beginnt zu weinen. Trinkt ordentliche Schlucke davon, rümpft sich die Nase und trinkt nochmals.	Soldaten singen. Karl spielt auf einer Gitarre dazu. Bei Kamera auf Pally, Musik im Hintergrund.
57	01:12:02	01:12:32	O-Ton	Schwarzblende auf: Derweil in Frankfurt beim resoluten Parlamentarier. Er steht neben seinem Schreibtisch und diktiert seinem Schreiber einen neuen Brief, wild und sich darüber ärgernd verwendet er die Worte „verdammte Affenkomödie“ über den Ablauf der Schließung der Spielbank in Homburg. / Sein Schreiber vergewissert sich, ob er diese Worte wirklich verwenden solle, was er bejaht bekommt. er auf- und abgehend. Weiters diktiert er, dass von Herrn Karstein die Hamburger Lasterhöhle innerhalb von 24 Stunden geschlossen werden soll. Auch droht er dem Rittmeister, dass er ihn suspendieren würde, wenn er den Befehl nicht ausführe würde.	
58	01:12:34	01:13:32	O-Ton	Schwarzblende auf: Karl tritt mit offenem Oberteil zu Mariechen in die Küche. Er ist verstimmt und setzt sich an den Küchentisch. Mariechen geht zu ihm und fragt, was denn los sei, und serviert das Frühstück. Sie setzt sich besorgt zu ihm und frägt, ob sie leicht schon aus Homburg wegziehen würden, oder ob er vielleicht eine andere Frau hätte. Da antwortet er, dass er gar nichts habe. Und nachdem er sich Mariechens Verschwiegenheit versichert, erzählt er ihr, dass der Rittmeister etwas habe und sich mit Sugorsky duellieren würde.	

59	01:13:32	01:15:03	O-Ton	Kamerawechsel prompt: Pally sitzt am Frühstückstisch und fragt Annette, wo der Rittmeister ist, da erzählt diese vom Schießduell. Pally ist bestürzt und beginnt sich zu sorgen. Sie ruft Karl und Mariechen, die ihr den Rittmeister suchen sollen und Auskunft über den Vorgang bringen sollen rufen und schickt sie weg.	
60	01:15:03	01:15:22	O-Ton	Kamerawechsel prompt: Der Rittmeister zielt mit angespanntem Gesichtsausdruck direkt in die Kamera. Ein Schuss löst sich aus der Waffe und es raucht. / Sugorsky ist getroffen und lässt die Waffe aus der Hand gleiten und sackt in die Hände eines Dieners. / Karl zieht Mariechen hinten nach, die Wiese bergauf. Sie ruft erstaunt, dass sich hier eine Bank zum Sitzen befände. Karl meint, dass sie dafür jetzt keine Zeit hätten, Sie jammert, dass ihr ihre Füße schmerzen, doch Karl zieht sie weiter fort.	
61	01:15:23	01:16:18	O-Ton	Schwarzblende auf: Nach dem Duell wird im Forsthaus auf Karstein angestoßen. Die Försterin gibt ein Getränk aus. Um sie herum Soldaten, Rittmeister und Keller (mit dem Rücken zur Kamera gedreht). Trinkspruch. Karstein stellt das Glas noch vor dem trinken wieder zurück auf das Tableau nieder. / Ein Arzt tritt aus dem Nebenzimmer uns versichert, dass Sugorsky nur einen Streifschuss am Arm erlitten hat. / Der Rittmeister spricht Keller an und nimmt ihn beiseite, dass er Pally nicht mehr begegnen möchte. Sein Vorhaben ist es, dass er den ganzen Tag über im Forsthaus bleiben würde und wenn Pally abends im Kursaal auftritt, das Quartier wechselt. Keller ist darüber erstaunt und erklärt ihm, dass sich Karstein in Pally irren würde, was dieser wiederum versichernd mit einem „Kaum“ abtut. Im Garten sind Karl und Mariechen angekommen. die den glücklichen Ausgang der Geschichte mitverfolgen können und sich freudig zurück zur Bank in den Wald aufmachen.	
62	01:16:19	01:18:38	O-Ton	Schwarzblende auf: Pally in ihrem Zimmer, unruhig auf- und abgehend. Annette betritt das Zimmer und erklärt, dass sie nirgends den Rittmeister finden habe können und auch keine Notiz von Karl und Mariechen hätte, was sie aber nicht verwundere. Da kommt Onkel Lambert herein und erklärt verärgert dass durch den peinlichen Auftritt des Vorabends, Sugorsky nichts anderes übrigbleibt, als abzureisen. Da erzählt sie ihm, dass sich Karstein und er heute Morgen duelliert haben, woraufhin er erschrocken hochfährt und erklärt, dass er doch um dessen Reichtum bange. Pally gibt ihren Sorgen zu Karstein Ausdruck, was Lambert lächerlich findet und meint, dass er höchstens im Lazarett liegen würde. Pally läuft aus dem Zimmer zu Annette, den Rittmeister suchen zu lassen. Derweil kommt ein Bote herein, salutiert vor Lambert und überreicht ihm den Brief der Parlamentarier. Lambert erklärt, dass er diesen sofort an den Rittmeister übergeben wird, öffnet ihn aber und liest, dass Karstein wenn nötig die	

				Spielbank mit Waffengewalt zu schließen habe. Lambert versteckt den Brief unter dem Sessel, auf den er gesackt ist und entfernt sich sobald Pally ins Zimmer tritt. Sie fragt ob jemand hier war, was er verneint und er entfernt sich. Pally findet den Brief und realisiert ihre folgenschweren getroffenen Entscheidungen und ruft nochmals nach Annette und läuft aus dem Zimmer hochaufgeregt hinaus.	
63	01:18:40	01:20:56	O-Ton	Schwarzblende auf, Lambert sucht Rat beim Landgrafen und erklärt ihm den Ernst der Lage. Dieser meint, dass er die Spielbank nicht retten möchte und stattdessen mit den Überschüssen vorhabe eine Porzellanmanufaktur zu gründen, was Lambert bereitwillig annimmt. / Die weinende Annette sitzt in der Garderobe Pallys und erklärt ihr, dass Herr Sugorsky verwundet worden wäre. Pally schilt sie für ihr Mitgefühl, dem Annette widerspricht. Karl und Mariechen treten ein und verbreiten, dass der Rittmeister nicht verwundet worden sei. Pally befiehlt ihr, den Rittmeister herholen zu sollen. Mariechen erklärt abgekämpft, dass es ein weiter Weg wäre und versucht sich rauszureden. Karl spricht sie von hinten an, dass doch unterwegs wieder die Bank wäre, wo sie sich ausruhen könnten, worauf Mariechen zustimmt. Ein Diener eilt herein und mahnt Pally auf die Bühne zu gehen. Sie frägt ihn nach ihrem Onkel, woraufhin dieser antwortet, dass dieser auch nicht aufzufinden sei. Das bringt wiederum Pally in Aufruhr und sie lässt sich von Annette für den Auftritt umziehen. Pally wird unruhig und schickt auch Annette los, den Rittmeister herbringen zu lassen. / Der Rittmeister befindet sich in Pallys Haus und ärgert sich, dass er keine Hilfe beim Packen hat. Als der Bote zurückkehrt und das Antwortschreiben erwartet, müssen die beiden erkennen, nicht im Besitz des Schreibens zu sein und vermuten böse Absichten Pallys dahinter, die sie daraufhin verhaften lassen wollen. Sie gehen in das Kurhaus, die Tat umzusetzen.	
64	01:20:57	01:27:03	**-Spanischer Komplex No I. Introduktion** (S.163) **-No 20. (Vorteil zu Spanisch.Comp-lex)** „Ach, ich liebe alle Frauen“ 6/8 Takt.01:21:40. **-Paso doble-Einlage bei Ziffer 10 (S.180)** Macht auf Flamenco, Stepptanz wie Flamenco	Kamerawechsel prompt auf die Bühne: Vorhang im Kursaal öffnet sich, Besucher sitzen im Saal Totale auf Bühne, Beginn d. Musik: Tänzerinnen in Spanischen Verkleidungen tanzen in Reihen in einer Parade auf, danach kommen die, als Toreros kostümierten Tänzer in Reihen auf die Bühnen (hat etwas Marschcharakterartiges). („Ach, ich liebe alle Frauen, nie kann ich mich, für eine entscheiden“) Gesang, Chor, Tanzeinlage, kuriose Einlage. Dreht sich bei Frauen in Tuch ein, wird dann auf der Bühne zur Frau. und singt: „Ach, ich liebe alle Männer, nie kann ich mich für einen entscheiden“ Nach dem Gesang folgen Tanzeinlagen von Flamencotanz mit Kastagnetten. Ab 01:26:10 wieder weiter mit der Szene, das Regiment will Pally verhaften, trotzdem sie auf der Bühne auftritt. Sie huscht schnell hinter die Bühne, lässt sich von Anette die Lage ausrichten, ob sie den Rittmeister getroffen habe usw., und eilt dann wieder auf die	Beginn der Einlage Pallys, verklei-det als Torero (spielt mit Rollen-kli-schees) Gesang / Chor/ Tanz-einlage. Kastag-netten. Verwan

				Bühne hinaus, um zum Chorgesang des Refrains den Höhepunkt, ihre Pirouetteneinlage zu tanzen.	-delt sich auf Bühne in Flamen cotän-zerin. Die Bühne des Auftrit-tes verwan -delt sich von den Straßen Ma-drids, in die Palast-stadt Alcazar . Pally führt Fla-menco-tanzein -lage vor.
65	01:27:27 Beginn Musik	01:28:21	**No.21 Finale** (S. 102) Musik nochmals veränderte Version von „Ach, ich liebe alle Männer“, Oboe spielt Solo, endet mit dem erteilten Befehl an Keller.	Kamerawechsel, Großaufnahme Pallys: Beim Applaus bemerkt sie die fortgeschrittene Zeit und eilt selbst in den Spielsaal, die Tätigkeiten auf eigene Faust schließen zu lassen und den Befehl selbst auszuführen, da sie nirgends den Rittmeister ausfindig machen kann, ihm das Schreiben auszuhändigen. Doch muss sie dort feststellen, dass die Tätigkeiten längst eingestellt wurden und der Saal geräumt ist. Auch die Soldaten mit dem Rittmeister an der Spitze eilen herbei und erkennen die Wandlung. Lambert kommt herbei und erklärt das die Spielbank auf Befehl des Landgrafen, die Spielbank geschlossen sei. / Pally händigt daraufhin dem Rittmeister das Schreiben aus und erklärt, dass sie diesen für ihn ausführen wollte. Der Rittmeister nimmt den Befehl in die Hand und liest ihn. / Ein Diener nimmt Herrn Sugorsky den Mantel ab und erklärt, dass dieser lieber im Bett geblieben wäre. Darauf erwidert der bleiche und verwundete Sugorsky, dass er nicht wüsste warum und doch großartig in Form wäre und über den leeren Spielsaal zu wundern. / Der Rittmeister sieht vom Schreiben auf, Pally schlägt betreten die Lider. Er verpackt den Brief und bedankt sich freundlich bei ihr. Doch sie erklärt kalt, dass sie das doch auch für jeden anderen getan hätte und geht beleidigt fort. / Keller kommt dem Rittmeister Zu Hilfe und stimmt bereitwillig zu, Pally nun erst recht für den Rittmeister festzunehmen und geht davon.	

66	01:28:22	01:28:32	O-Ton	Kamerawechsel: Sie treffen sogleich auf Pally, die fragt, ob sie verhaftet werden würde, was Keller bestätigt. Sie blickt verärgert über das Geländer hinunter zum spitzbübisch lächelnden Rittmeister, Keller nimmt sie in Gewahrsam und sie gehen ab.	
67	01:28:32	01:29:09	**Neuer Einsatz** (S. 106) „Wenn ein junger Mann kommt“	Der Rittmeister und Lambert besprechen sich lächelnd im ehemaligen Spielsaal. Der Onkel meint, dass er schon Bescheid wisse und sie blicken sich um. Der Rittmeister spricht zu Lambert, dass sie es wohl mit dem Umbau sehr eilig hätten. Lambert antwortet darauf, dass sie doch den Platz für die Porzellanmanufaktur brauchen würden, woraufhin wieder der Rittmeister schmunzelnd meint, dass das auch wieder etwas zerbrechlich wäre, was Lambert damit abtut, dass dies immer noch besser als eine Spielbank wäre. Lambert erklärt auch, dass er gerne seine Dienste was Porzellan angeht anbieten würde, falls der Rittmeister bedarf danach haben soll und schmunzelt vorahnungsvoll. Der Rittmeister erklärt, dass er in Kürze darauf zurückkommen werde. / Sugorsky fragt seinen Diener Jean, wovon sie nun denn leben sollen, worauf dieser erwidert, dass sich Sugorsky einen neuen Job werde suchen müssen.	Streicher, reduzierte Version der Melodie, geht sofort in Musik nächster Szene über, Mittler Szenen überleitung.
68	01:29:10	01:29:55	**8** (S. 109) „Wenn ein junger Mann kommt“	Schwarzblende auf: Auf der Terrasse geht Pally aufgeregt hin und her. Keller hat sie in Gewahrsam. Pally fordert wütend, dass sie zum Landgrafen gehen möchte um sich bei ihm beschweren zu können. Keller meint, dass er nur auf Befehl des Rittmeisters agieren würde. / Rittmeister kommt auf die Terrasse. Er schickt alle weg und bedankt sich bei seinem Oberleutnant. Die beiden sind allein und Pally protestiert wütend gegen seine brutale Behandlung. Als sie der Rittmeister beschwichtigend an der Hand nehmen möchte, fährt sie ihn an, dass er sie nicht berühren solle. Sie fragt mit weinerlicher Stimme, warum sie verhaftet worden ist. Darauf erwidert der Rittmeister mit sanfter verliebter Stimme, dass er sie aus Sicherheitsgründen verhaften ließ, weil sie ihm schon einmal davongekommen wäre. Pally fragt dann, schon verstehend, wie lange er sie dann festhalten werden wird, worauf der Rittmeister erklärt, dass er sie fürs ganze Leben halten werden wird. Die Kamer vergrößert während ihrem Geständnis auf das Paar. Der Rittmeister zieht sie zu sich, sie fällt in seinen Arm und die Musik läutet in einem Höhepunkt, den fulminanten und abschließenden Filmkuss ein! „Ende“	Aufwärtsbewegung in Musik, letzter Einsatz des Themas aus „Wenn eine junger Mann kommt“. Film endet mit Filmkuss, drei Tuschs und crescendierendem Abschlusston.

Abstract:

The present work deals with the early career of the singer, actress and dancer Marika Rökk and gives insights into the methods of musical diplomacy according to the detailed contemplation of the first German color film *Women are better Diplomats* (1939/1941). Starting with the history of motion pictures in the time of National Socialism in Germany, the work also contextualizes the special benefits of entertainment films in the ‚Third Reich'. Furthermore, the paper focuses on Rökks artistic career, as well as on the analysis of the original film-score by Franz Grothe. With the study of the film score, the immediate relation of the film music and the artist Marika Rökk is contemplated. Finally, Rökks unique diplomatic career and the film *Women are better Diplomats* (1939/1941) are reconsidered in a new light.

Die vorliegende Arbeit behandelt die frühe Karriere der Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin Marika Rökk und bietet mithilfe der eingehenden Betrachtung des ersten deutschen Farbfilmes *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1939/1941) in welchem sie die Hauptrolle darstellt, einen Einblick in die Formen von musikalischer Diplomatie. Angefangen bei der Geschichte des Films im Nationalsozialismus, über die Klarstellung eines besonderen Nutzen von Unterhaltungsfilmen im ‚Dritten Reich', bis hin zur Betrachtung der Laufbahn der Schauspielerin, beinhaltet die Arbeit darüber hinaus auch eine filmmusikalische Analyse, die anhand des originalen Filmmusiknotenmaterials Franz Grothes getätigt worden ist. Diese bietet den Stoff, auf die besondere Kunst der Gestaltung von Unterhaltungsfilmmusik jener Zeit rückschließen zu können und weist gleichzeitig eine unmittelbare Verbindung der Musik mit der Hauptprotagonistin Marika Rökk auf. Die Betrachtung ihrer besonderen Art von diplomatischer Karriere, bildet den Abschluss dieser Arbeit und eröffnet eine neue Perspektive auf den Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, als auch auf die Künstlerin.