

Hans J. Wulff:

Rez. zu: Scholz, Oldrik: *Der Schlager im Ufa-Film 1933-1945. Einsatz und Inszenierung*. Uelvesbüll: Der Andere Verlag 2011, (2), 103 s.

Die folgende Rezension erschien zuerst in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12, 2016, S. 528-535.
URL der leicht veränderten Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-129>.

Über die Unterhaltungsfilm der Nazi-Zeit ist viel geschrieben worden. Es sind Formate des populären Unterhaltungskinos, vom Melodram über den Abenteuerfilm bis zu Komödien und Liebesgeschichten – und noch immer wundern sich Autoren wie Oldrik Scholz, dass explizite Propaganda in den Filmen so selten manifest wird. Um so schwieriger wird es, den indirekten oder gar unsichtbaren propagandistischen Gehalt dieser Filme festzustellen, wenn es denn schon zur Programmatik der Reichsfilmkammer bzw. des Propagandaministeriums gehörte, mittels des Films Meinungs- und Handlungsbeeinflussung auszuüben. Die Frage, ob das Kino ganz unabhängig von den Rahmenbedingungen der Nazi-Zeit praktisch immer ein ‚verborgenes Curriculum‘ befolgt, ob die Filme bis heute ein nur vom Zuschauer erschließbares Ensemble von Werten und Tugenden umschreiben, immer eine ‚Moral von der Geschichte‘ haben: diese Frage wird von Scholz nicht einmal gestellt.

Ob es nun eine Hinwendung zum Irrealen war, wie Scholz gleich eingangs seiner Überlegungen behauptet, die das Nazi-eske dieser Filme ausmacht, darf schon eingangs der Lektüre in Zweifel gezogen werden. Denn dass ‚die Menschen [in dieser Zeit] kulturelle Güter nicht mehr als Spiegel des gesellschaftlichen Lebens oder des menschlichen Bewusstseins hervorbrachten‘ (5), ist eine nicht nur mutige, sondern wohl schlicht falsche Behauptung. Scholz ist aber in bester Tradition: Dem Publikum den einzigen Wunsch nach Flucht und einen Rückzug ins Imaginär-Märchenhafte zu unterstellen, greift auf eine lange Tradition der Kritik der Unterhaltung zurück. Eskapismus als Rezeptionsmotiv wird dann oft der künstlerischen Auseinandersetzung mit Realität entgegengesetzt. Unterhaltung dient in dieser Sicht der Ablenkung des Massenpublikums, ist letztlich ein Mittel der Erhaltung der (ökonomischen und politischen) Machtverhältnisse; dagegen gehöre es zu den genuinen Aufgaben der Kunst, sich gegen diesen Verführungsmechanismus zu stemmen und in der artistischen Form ein utopisches Potential wachzuhalten oder gar zu wecken, das das rezipierende Subjekt

aus der Umklammerung des Systems zumindest zeitweise herausbrechen kann.

Scholz sieht den Nazi-Musikfilm in der Tradition der eskapistischen, ganz auf Schauwerte ausgerichteten Filme nach dem ersten Weltkrieg. Und er sieht sie als Ablösung von den realistischen Filmen der späten Weimarer Republik. Eskapismus oder Realismus? Verfälschung der Realität? Scholz benennt das Weglassen von Elementen der Realität als wesentliche Strategie der Propagandisierung von Unterhaltung – doch wenn er dann ausgerechnet das Nichtzeigen nationalsozialistischer Symbole oder der Präsenz von SS-Trupps als ‚ausgelassenes Reales‘ apostrophiert (24), stellt sich natürlich sofort die Frage, wie es möglich ist, dass ein Regime für die eigene Weltanschauung Propaganda macht, indem es seine eigenen Insignien in den Filmen verschweigt. Selbst Filme wie *F.P. 1 antwortet nicht* (1932, Karl Hartl) oder *Der Tunnel* (1933, Kurt Bernhardt) werden unter das alleinige Motiv des Schauwertbedürfnisses gestellt (28); alle diskursiven und dramaturgischen Anbindungen dieser Filme an Technik- und Zivilisationskritik, an die Traditionen der Bewährung des Helden usw. spielen danach keine Rolle.

Naiv ist auch die Frage nach der ungebrochenen Popularität mancher dieser Filme (nicht aller, weshalb die Frage, welche Filme inzwischen dem Vergessen anheim gefallen sind und warum, sich aufdrängt). Da ist die Rede davon, dass die TV-Anstalten die Filme zeigten – allerdings ohne auf ‚den geschichtlichen Kontext der Produktionszeit‘ (25) hinzuweisen (dann dürfte man aber auch verlangen, dass bekanntgegeben würde, dass Filme wie *Black Hawk Down* vom amerikanischen Militär mitproduziert wurden und offen neokolonialistische Propaganda betreiben, unter dem Deckmantel eines vorgeblichen *war against terror*). Die hier schon spürbare Bemühung des Autors um politische Korrektheit geht aber noch weiter: Dass die heutige Zuwendung zu Unterhaltungsfilm der Nazi-Zeit mit einer ‚nostalgischen Verdrängung bzw. Geschichtsmüdigkeit‘ zusammenhänge, wie bei Scholz behauptet (100), speku-

liert auf ein der politischen Bildung zugehöriges Kontextwissen, das den Blick auf manche Qualitäten der Filme schlicht versperrt. Hier das Ausbleiben dieses Wissens zu beklagen und das Publikum gar als politisch naiv zu diffamieren, ist schlicht arrogant.

Natürlich ist die Musikkomödie – in der besten Tradition der Operette – ein permanenter Ausgriff auf das Happy-End, auf die Auflösung aller Konflikte in Glück und Musik. Auch die Gewissheit der Figuren, dass ihnen nichts geschehen kann, die Sorglosigkeit ihres Tuns, die Flachheit der Charakterisierung der Figuren sind Versatzstücke, die aus älteren Traditionen der Unterhaltungskünste stammen (die Vergnügungsindustrie ist eben nicht „vergleichsweise jung“, wie Scholz behauptet [6], sondern weist auf viel ältere Konzeptionen des Lachen- bzw. Vergnügen-Machens hin). Dass Gesang und Tanz nun aber dem Zuschauer bei der „Kompensation seiner sozialen Realität“ hülfe (33): das bedürfte genauerer Erläuterung. Erstaunlich ist bei dieser fast immer dominierenden Tradition des Musikfilms, dass in der Kriegszeit Filmlieder erklangen, die erstaunlich melancholisch oder sogar düster waren (bei allem Optimismus der Texte). Wenn also Zarah Leander in *Die große Liebe* (1942, Rolf Hansen) Lieder wie „Davon geht die Welt nicht unter“ oder „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n“ darbietet, schlägt sie einen affektiven Tonfall an, der im Schlager- oder Operettenfilm ungewöhnlich ist – der aber gegen alles Zugestoßene und vielleicht auch gegen alle Wahrscheinlichkeit das für das Genre so wichtige Glück am Ende einfordert. Ob es hier dann um Opferbereitschaft, um Treue und Unterordnung der Sängerin, wie Scholz behauptet (82f), oder um das Insistieren auf eine für die Figuren der Operette so wichtige Selbst- und Weltgewissheit geht – das gälte es zu diskutieren.

Die Musikszenen gehören zu diesen Filmen wesentlich dazu. Darum ist die Beschreibung ihrer Funktionen für das Verständnis der Wirkpotentiale der Filme so wichtig. Sind sie nur Einlagen und für die Erzählung der Filme eigentlich marginal? Oder zentrieren sie Tiefenbedeutungen der Filme in einem anderen Modus der Darstellung? Die Frage kommt schon angesichts des Films *Glückskinder* (1936, Paul Martin) auf, der einzigen gelungenen deutschen Screwball-Comedy. Sie enthält etwa in der Mitte der Geschichte die berühmte, fast sechsminütige Szene „Ich wollt', ich wär ein Huhn“, eine turbulente Küchen-

szene, die im Gewand des Liedes nicht nur den Raum erobert, sondern auch die sozialen Beziehungen der drei Männer und der Frau durchmoduliert, in immer neuen Konstellationen und Bewegungsrhythmen; die Musik durchwandert dazu ein wahres Arsenal zeitgenössischer Rhythmen und der ihnen zugehörigen Affekte. Was macht Scholz mit der wunderbaren Szene? Sein Hinweis ist wichtig, dass das Lied drei Wochen vor dem Start des Films als Platteneinspielung des „Meistersextetts“ (der arischen Nachfolgegruppe der „Comedian Harmonists“) in den Markt gegeben wurde (50), weil auch in der Nazi-Zeit die ökonomischen Interessen am Schlager von größter Bedeutung waren. Ob die Szene allerdings in den Film aufgenommen wurde, weil das Publikum unbedingt eine Musikszene der Komödienstars Lillian Harvey und Willy Fritsch erwartet habe (49), ist durchaus fragwürdig, weil genaueres Hinsehen die Szene schnell als Schlüsselszene des ganzen Films sichtbar macht: In der Transformation der Beziehungsprozesse der vier Protagonisten in ein musikalisches Miteinander wird es möglich, in einer ebenso vergnüglichen wie komprimierten Art und Weise die soziale Dichte, das Netz der Affinitäten der Gruppe wie sogar die Konkurrenzbeziehungen zwischen den Männern dem Zuschauer zu vermitteln. Bei Scholz geht es aber nicht um textuelle oder narrative Analyse; für ihn ist der finale Abschwenk auf den Plattenspieler, von dem das Lied vorgeblich ertönte, eine Kondition, die dem zeitgenössischen Publikum diese Szene akzeptabel machte (51); zudem verweist er auf die verbalen Bezüge zur amerikanischen Komödie der Zeit (53f) sowie die angedeuteten Geschlechterrollenklišees (55f). Ob man die Szene mit einem allgemeinen „Rückzug ins Private“ (59) der gesamten deutschen Bevölkerung in Verbindung bringen kann – der Leser ist überrascht und verwirft die These schnell. Das alles ist enttäuschend, was Scholz auflistet – weil eine genauere Analyse auch Argumente dafür liefern könnte, warum das Lied bis heute bekannt geblieben ist. Neben die Eleganz des Musikalischen und die Vergnüglichkeit des an Nonsense grenzenden Textes ist es die Dichte der Szene ebenso wie die Konzentration, die sie dem Zuschauer abverlangt, die die Lied- mit der Szenen-Erinnerung vereint.

Enttäuschend sind auch die anderen Analysen. Natürlich ist die Ornament-Metapher, die Siegfried Kracauer 1927 als Bild der Bühnen- und Filmrevue vorschlug, verführerisch, weil sie das Arrangement der Körper als Emanation des Militaristischen so na-

helegt. Wenn Scholz den Revuefilm *Es leuchten die Sterne* (1938, Hans H. Zerlett) vorstellt (59ff), verbleibt er ganz in der Metapher, kommt über die Inhaltsbeschreibung kaum hinaus. Der Film steht in der Tradition der *backstage musicals*, stellt die Produktion der Revue und die auf der Bühne realisierte Revue gleichzeitig dar. Zwei Ebenen der Unterhaltung – als Arbeit, als Produkt –, die miteinander verbunden sind und einander erhellen, eine reflexive Form des Musikfilms *par excellence*. Das Format ist in der Musical-Literatur intensiv diskutiert worden, ebenso wie die amerikanischen Revue-Installationen von Busby Berkeley. Beides bleibt unberücksichtigt (und ist dem Verfasser wohl auch unbekannt; die Literaturliste umfasst annähernd fünfzig Nachweise, von denen allerdings nur einer nicht-deutschsprachig ist; das verwundert etwas, weil Scholz explizit auf die Rezeption amerikanischer Revue- und Musikfilme in den 1930ern hingewiesen hat). Für die Revue war die Inszenierung des Raumes ebenso zentral wie das Abrücken vom einzelnen Star hin zu den *lines* und Formationen der *girls*, der Übergang der Bühne in ein bewegtes graphisches Arrangement (weshalb der Film eigene Möglichkeiten hatte, gerade diese Qualitäten visuell herauszuarbeiten). Wenn dann aber die Girl-Truppe ganz zurückgenommen agiert und Platz für den Star macht, der nun die Szene do-

miniert und ihr nicht mehr abgezogen wird (wie Scholz völlig richtig zu *Hallo Janine*, 1939, Carl Boese, anmerkt [68]), so kann die Beobachtung aus zwei Gründen interessant sein: vielleicht, weil hier auf ein anderes, star-zentriertes Prinzip der Inszenierung übergegangen wird, vielleicht aber auch, weil es nötig ist, den Star ins Zentrum zu rücken, weil sein Name nicht nur der Werbeanker des Films ist, sondern auch die Verwertungskette der Musik trägt.

Man könnte die Liste der Moneta verlängern, insbesondere die so unterentwickelte Kontext- und Funktionsanalyse der Liedszenen beklagen. Es würde den Eindruck der Enttäuschung vergrößern – allerdings auch die Einsicht, dass der Aspekt, den Scholz in den Nazi-Musikfilmen herauszuarbeiten sich vorgenommen hat, noch große weitere Zuwendung verdient. Dass diese Analyse, die erst noch kommen muss, auf eine erheblich größere Sensibilität im Umgang mit filmisch-generischen Formen ebenso wie auf eine Reflexion von Unterhaltungsformaten im sozialen und politischen Kontext gegründet werden sollte: Auch dieser Wunsch wird während und nach der Lektüre des insgesamt enttäuschenden Versuchs immer mehr bewusst.