

„... drum sehnt sie sich nur nach der Liebe – pfui Teufel!“

Domestizierung durch Kunst in Carl Froelichs HEIMAT (1938)

Christoph Henzel (Würzburg)

Für Albrecht Riethmüller

Am 5.9.1940 erhielt Carl Froelich anlässlich seines 65. Geburtstags aus den Händen von Joseph Goebbels die *Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft*. Goebbels hatte diese Ehrung zwei Tage zuvor in einem Schreiben an den Staatsminister und Chef der Präsidialkanzlei des Führers und Reichskanzlers Otto Meißner wie folgt begründet:

Mit der technischen Beherrschung des Stoffes verbindet Froelich eine hervorragende künstlerische Begabung, die ihn befähigte, schon seit vielen Jahren sowohl als Regisseur wie als Produzent zahlreiche bedeutsame Filme herzustellen. Unter seinen bekanntesten Filmen sind vor allem zu nennen: *Reifende Jugend* (1933), *Traumulus* (1935), *Wenn wir alle Engel wären* (1936) und *Heimat* (1938). In Anerkennung des künstlerischen und staatspolitischen Wertes seiner Filme wurde Carl Froelich am 30. Jan. 1937 der Professoren-Titel verliehen. Aufgrund des großen Ansehens, das er im gesamten Bereich des Filmes genießt, wurde er am 29. Juni 1939 zum Präsidenten der RFK bestellt, die er seitdem ehrenamtlich leitet. (Barch, R 55/96, Bl. 373)

Für Froelich war dies der Höhepunkt der Karriere: Aus dem Kameramann bei Oskar Meißter (ab 1906) und dem selbständigen Produzenten und Regisseur (ab 1920) war ein hoch dekoriertes Funktionär geworden. Voraussetzung dafür war nicht nur der Eintritt in die NSDAP, sondern auch die enge Zusammenarbeit des *Tonfilm-Studio Carl Froelich&Co* mit der Ufa. Sie war in einem Vertrag vom 23.12.1936 (mit Wirkung zum 21.10.1937) fixiert worden:

Die Universum-Film Aktiengesellschaft, Berlin, und die Tonfilm-Studio haben sich zu dem nachfolgenden Abkommen aus dem Bestreben heraus zusammengeschlossen, der bewährten Arbeitsgemeinschaft der Herren Froelich und Pflughaupt im Rahmen der grossen technischen Mittel der Ufa zum Besten des deutschen Films besondere, weitreichende Entwicklungsmöglichkeiten zu geben. Herr Froelich hat sich aus diesem Grunde bereit erklärt,

seinen künstlerischen Einfluss nicht nur auf diejenigen Filme zu beschränken, in denen er persönlich Regie führt, sondern darüber hinaus auch solche Stoffe künstlerisch zu beraten, die seiner Eigenart liegen, und die in den Froelich-Studios hergestellt werden. Die Ufa ihrerseits wird Herrn Froelich bei seiner künstlerischen Arbeit und bei seiner künstlerischen Beratungstätigkeit nicht nur ihre gesamten technischen Mittel, sondern darüber hinaus die Ergebnisse ihrer filmtechnischen Forschungen und Erfahrungen, insbesondere auf dem Gebiete der Tonbildung und des Farbenfilms, zur Verfügung stellen.

Die hierdurch zwischen der Ufa und den Herren Froelich und Pflughaupt begründete Arbeitsgemeinschaft soll den besonderen Charakter der Froelich-Filme erhalten und ihnen weiteste Förderung zuteil werden lassen. (Barch, R 109, I/2057)

Froelich verpflichtete sich u.a., ausschließlich für die Ufa tätig zu sein und hier jährlich 3-4 Filme zu produzieren, von denen zwei bis drei unter der eigenen Regie entstehen sollten. Pro Film erhielt er 60.000 RM (ab Oktober 1941 80.000 RM) Regiehonorar sowie 15% vom Reingewinn jedes Films, darüber hinaus aus dem Reingewinn aller in 1 Jahr produzierten Filme zusammen weitere 25%. Schließlich zahlte ihm die Ufa 175.000 RM jährliche Pacht für seine Berliner Ateliers.

Die bereitwillige Kooperation des Regisseurs ging keineswegs einher mit der Produktion expliziter Propagandafilme. Vielmehr stellte er sein Können in den Dienst einer Traumfabrik, die auf subtile Weise Illusionen nährte und sie in erwünschte Bahnen zu lenken versuchte. Musik nahm dabei eine wichtige Funktion ein. In besonderer Weise gilt dies für den Film HEIMAT (D 1938, Carl Froelich), weil hier Kunst- und Populärmusik in die Handlung einbezogen sind.

I.

Nach den Haupttiteln sehen wir Zarah Leander in Großaufnahme mit sehnsüchtigem, in die Ferne gerichtetem Blick. „Drei Sterne sah ich scheinen, drei Sterne schienen licht. Und waren doch die Sterne die Sterne der Heimat nicht“, singt sie. Weiter heißt es in der 3. Strophe: „Da steht in einem Garten ein grüner Lindenbaum. Ich küsse seine Rinde bei Nacht in einem Traum.“ Das Stichwort ‘Lindenbaum’ lässt eine nationale oder wenigstens regionale Heimatschwärmerei erwarten, vielleicht sogar aus dem Geist der ‘Blut und Boden’-Ideologie. Einige 1933/34 produzierte Filme wie etwa GOLD (D 1934, Karl Hartl) FLÜCHTLINGE (D 1933, Gustav Ucicky) DER VERLORENE SOHN (D/USA 1934, Luis Trenker) und AMERIKA – EIN MANN WILL NACH DEUTSCHLAND (D 1934, Paul Wegener) repräsentieren diese Richtung. Tatsächlich hält sich HEIMAT auf Abstand zur Heimat-Sentimentalität, zum Folkloristischen und Vaterländisch-Nostalgischen. Als Grund dafür lässt sich die literarische Vorlage des Films anführen, Hermann Sudermanns gleichnamiges, vieraktiges Trauerspiel von 1893. Heimat ist hier negativ besetzt: Sie wird mit den Sozialbeziehungen in einem Provinznest gleichgesetzt. Die hier geltenden Spielregeln sind patriarchalische

Unterdrückungsmechanismen. Dass die Rückkehr in die Heimat ein Unglück ist, möge eine kurze Zusammenfassung der Handlung des Trauerspiels verdeutlichen:

Eine Provinzialhauptstadt bereitet ein Musikfest vor. Als Sängerin wurde aus dem Ausland Maddalena dall'Orto engagiert. Sie entpuppt sich als Magda, Tochter des Oberstleutnants Schwartz. Er hatte vor 12 Jahren mit ihr gebrochen, nachdem sie die vom Vater gewünschte Ehe mit dem Ortspfarrer verweigert und nach Berlin gegangen war. Das Engagement bietet die Gelegenheit zur Versöhnung. Es kommt aber ans Tageslicht, dass Magda in Berlin eine Liaison mit dem mittlerweile etablierten Regierungsrat von Keller eingegangen war. Er ließ sie sitzen, sie bekam ein Kind. Schwartz verlangt von Magda, dass sie um der Familienehre willen den Kindsvater heiraten soll. Von Keller seinerseits fordert ihren Verzicht auf die Sängerinnenkarriere und die Trennung vom gemeinsamen Kind. Für die selbstbewusste Künstlerin und Mutter ist das inakzeptabel. Um ihre Zustimmung dennoch zu erzwingen, gibt ihr Vater dem Regierungsrat sein Ehrenwort. Schließlich bedroht er seine Tochter mit einer Pistole. Als er abdrücken will, erleidet er einen tödlichen Schlaganfall.

Der Film hält sich grundsätzlich an diese Vorgabe, weist aber doch einige aufschlussreiche Abweichungen auf (vgl. Riethmüller 2002, 80-85): Erstens handelt es sich, wenig verwunderlich bei einem Zarah Leander-Film, um einen Musikfilm. Bei Sudermann dagegen gibt die Sängerin keine Kostprobe ihrer Kunst. Zweitens weist der Film ein Happy End auf, was bei einem 1938 in Deutschland ins populäre Medium Film versetzten Drama kaum überrascht. Dem Begriff Heimat musste letztendlich doch noch Positives abzugewinnen sein. Alles andere als selbstverständlich ist hingegen – drittens – die Tatsache, dass Froelichs Film Ambivalenzen aufweist, die als Projektionsfläche für verborgene Sehnsüchte in einer sich zum Krieg rüstenden Diktatur interpretiert werden können. Es handelt sich keineswegs um einen Nazi-Propagandafilm, sondern vielmehr um ein komplexes Produkt, das sich auf die Erfahrungen und Bedürfnisse des Publikums bezieht und Raum für Illusionen schafft (vgl. Bechdorf 1992; Rentschler 1996, 1-24). Der Film operiert nicht alleine auf der ästhetischen Ebene, sondern lässt den Entstehungskontext erkennen. Doch drängen sich die Bezüge nicht auf. Vielleicht gab gerade dieser Umstand den Ausschlag dafür, dass Froelich für den Film 1938 bei den Filmfestspielen in Venedig den Pokal des italienischen Erziehungsministeriums und, wichtiger, den Nationalen Filmpreis, die höchste staatliche Auszeichnung Deutschlands, erhielt.

II.

Zwar sind nur ca. 40% des Films (37 von 93 Min.) mit Musik versehen, doch handelt es sich überwiegend um diegetische, d.h. innerhalb der Handlung produzierte Musik. So hören wir Bachs Präludium e-Moll BWV 533/1 in montierter Form (T. 11/3 bis 32, dann T. 1-25) erst vor und dann in der Kirche, Strauß'

Kaiserwalzer auf dem zum Musikfest gehörenden Ball, und natürlich Militärmusik zur Charakterisierung des wilhelminischen Gepräges der Stadt. Gewichtiger sind die Szenen, in denen die Sängerin in Aktion tritt: Bei einem Empfang singt sie ein Lied (siehe dazu unten), außerdem hören wir einen Teil aus der Arie *Ach, ich habe sie verloren* aus Glucks *Orpheus und Eurydike* sowie Ausschnitte aus Bachs *Matthäuspassion*, welche beide im Rahmen des Ilminger Musikfests aufgeführt werden. In diesen Darbietungen verschränkt sich die äußere Handlung mit Momenten, die das Innere der Protagonistin bloßlegen: Glucks Arie wird zum Ausdruck des drohenden Verlusts der Selbstbestimmung über das Leben, und tatsächlich ordnet sich Magda im Anschluss an die Operaufführung der Forderung des Vaters erst einmal unter. Bachs Arie *Buß und Reu'* hingegen wird zum ästhetischen Vollzug der Buße. Die Kompositionen illustrieren also nicht lediglich die äußere Handlung; sie sind ein Medium authentischen Gefühlsausdrucks und somit von zentraler dramaturgischer Bedeutung.

Die musikalische Sphäre gewinnt zusätzlich dadurch Gewicht, dass sich der Pfarrer Franz Heffterdingk in den städtischen Domorganisten verwandelt. Er ist es, welcher in der Kirche das erwähnte Präludium spielt. Außerdem dirigiert er die *Matthäuspassion*. Als ernsthafter Künstler, dessen Domäne die Musik Bachs ist, als ein modern denkender, gleichwohl abgeklärter Ratgeber bietet er sich als zukünftiger Lebenspartner Magdas an. Doch wird dies im Film nur angedeutet.

III.

Das gute Ende wird zum einen durch die Selbsttötung von Kellers möglich. Als ein korrupter Bourgeois und Betrüger, der Bankeinlagen unterschlägt und sich schließlich der polizeilichen Verfolgung entzieht, verkörpert er den Verfall der Gesellschaft hinter der Fassade der Wohlanständigkeit. Zum andern erleidet der Vater lediglich einen Schwächeanfall und findet den Weg zur Aufführung der *Matthäuspassion*. Dort erkennt und akzeptiert er das ebenfalls anwesende (illegitime) Enkelkind. So kommt es zur Versöhnung und Wiederherstellung der Familie; Magda ist in der Heimat angekommen. Nicht zufällig geschieht dies nach der Bußarie, genauer: während des Chorals *Wenn ich einmal soll scheiden*, der die Nahtstelle zwischen dem Tod Jesu und der sich ankündigenden Auferstehung markiert. Der Film geht mit dem sehr langsam gesungenen Choral zu Ende. Zarah Leander alias Magda singt die Melodie in ihrer typischen tiefen Altlage mit, und zwar von den Worten an: „Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein, so reiß mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein“. Die oben auf der Empore gesungene Bitte um Befreiung ist unten, ohne dass sie es weiß, in Erfüllung gegangen: Sie selber ist (nach der Arie) befreit von ihrer Schuld. Indessen tritt sie dem Zuschauer im Kino als strenge, ernste Erscheinung gegenüber. Die Beleuchtung versieht sie gleichsam mit einem Heiligenschein (vgl. Strzelczyk 2000, 123; Ascheid 2003, 191f.). Somit wird die *Matthäuspassion*

zum Vehikel für die Auflösung der Gegensätze. Wesentlich dafür ist die kunstreligiöse Wirkung der Musik Bachs, welche am andächtig lauschenden Publikum, Magdas Vater eingeschlossen, sichtbar wird.

Das Happy End erstreckt sich nicht nur auf die Familie, sondern auch auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Am Anfang des Films nämlich zeichnet sich in der Person ihres Korrepetitors Rohrmoser (Leo Slezak) ein alternativer Ausgang der Geschichte ab: die Trennung beider Sphären. Während Magda, noch inkognito, ihre Hotelsuite bezieht und sogleich ein Billett an ihre jüngere Schwester schreibt, fantasiert Rohrmoser auf dem Flügel. Künstler sind in seinen Augen Zigeuner, Heimatlose, die nur für und mit der Kunst leben. Magda widerspricht dem, während sie schreibt, mit ihrem Bekenntnis zur Provinzstadt als ihrer Heimat, d.h. also zur sozialen Verankerung ihrer Kunst – der Abstand zu Sudermann könnte an dieser Stelle nicht größer sein (vgl. Rast 1942, S. 20f.). Der Film unterstreicht dies auf subtile Weise: Sie unterschreibt mit ihrem Künstlernamen „Maddalena dall’Orto“, und gleichzeitig zitiert Rohrmoser am Klavier das Lied *Drei Sterne sah ich scheinen*. Das Offizielle entpuppt sich als Verkleidung. Und die Filmhandlung gibt Magda Recht: Ihre Kunst vermittelt eine Botschaft (authentische Gefühle) und verändert das Leben.

Das Zitat verweist auf die psychologische Bedeutung von Magdas Heimweh. Dieses Handlungsmoment erhält im Film in Bezug auf die Zeichnung der Protagonistin und ihrer Vorgeschichte eine neue Bedeutung. Während es bei Sudermann Magda war, die den Abschied von der Familie aktiv vollzogen und durch ihren Trennungsbrief einen Schlaganfall des Vaters verursacht hat, weist Froelich die Schuld am Bruch alleine dem Oberst zu. Er verwies die Tochter aus dem Haus und reagierte nicht auf ihre Briefe. Und während Sudermanns Protagonistin ein unbestimmtes Gefühl des Heimwehs zur Rückkehr motiviert, wird sie im Film von einer tiefen Sehnsucht nach der Heimat, die hier vor allem von der Familie repräsentiert wird, angetrieben. Mottoartige Exposition und leitmotivischer Gebrauch von *Drei Sterne sah ich scheinen* gewinnen von hier aus ihren dramaturgischen Sinn. Der Fokus der Filmhandlung auf die Vater-Tochter-Beziehung verstärkt im Übrigen eine Tendenz, die bei Sudermann bereits zu beobachten ist: die Konzeption als Familiendrama, welche die Sozialkritik in den Hintergrund drängt. Freilich war die historische Distanz zur Wilhelminischen Gesellschaft 1938 bereits beträchtlich, und so schlug Froelich den Weg der parodistischen Darstellung der sozialen Verhältnisse ein.

IV.

Die Kritik richtet sich, darin übergreifende Tendenzen des nationalsozialistischen Films aufgreifend (vgl. Courtade/Cadars 1975, 230f.), gegen die Borniertheit, die geistige und menschliche Beschränktheit der

Ilminger Bourgeoisie. Sie trifft nicht nur den Oberst, der der Tochter im Namen von Zucht und Ordnung eine Ehe aufzwingen will, sondern auch einen General, der die Kriegervereine für die wahren Träger der Kultur hält, die spießigen Damen der hoftauglichen Gesellschaft und auch die Mitglieder des Festkomitees, die bei dem Gedanken, dass eine Amerikanerin Bach singen soll, das Schaudern befällt. Sie wird durch Parodie und Kontrastierung wirksam, wobei der Film das Einverständnis mit einer moderneren Lebenshaltung voraussetzt. So sind die Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft eher eindimensionale Abziehbilder als komplexe Persönlichkeiten. Auch sind die Sympathien im Film klar verteilt. Positiv sticht hier Prinz Ludwig von Ilmingen, der Initiator des Musikfestes, heraus: Er ist weltläufig, liberal, aber auch volkstümlich – gerade weil er nicht zur bürgerlichen Schicht gehört.

Die Musik trägt hier das Ihre bei. So singt Magda beim hochoffiziellen Empfang für die Primadonna, animiert vom Prinzen, das Lied *Eine Frau wird erst schön durch die Liebe*. Sie gestaltet die Darbietung als bewusste Provokation. Dafür sorgen die (nach damaligen Maßstäben) erotische Thematik und der körperbezogene Vortrag mit entsprechender Gestik und Mimik. Kaum zufällig reicht der Ausschnitt ihres Kleides deutlich tiefer im Vergleich zu den buchstäblich zugeknöpften Damen der Gesellschaft. Magda/Zarah Leander verkörpert einmal mehr die Liebe gegen die Konventionen, eine gleichsam natürliche Leidenschaftlichkeit – ein kalkulierter Anziehungspunkt für verborgene Sehnsüchte des Kinopublikums (vgl. Neumann 1997). Dass das Publikum durch das Spiel und die knapp an der Kamera vorbei gerichteten Blicke beinahe direkt angesprochen wird, ist ein Bestandteil der Inszenierung. Die positiven Reaktionen der Männer sprechen für sich, ebenso die Reserviertheit der Frauen. Doch schließlich trällert auch die besonders bornierte Tante Fränze das Lied nach, als sie nach Hause kommt. Als ihr bewusst wird, was sie tut, bricht sie ab: „Pfui Teufel!“ Die Triebfeindlichkeit der Wilhelminischen Gesellschaft, welche die Doppelmoral in Person des durch und durch unsympathischen Bankiers von Keller erzeugt, könnte nicht deutlicher gezeigt werden.

Spiegelt das Lied das Wesen Magdas? Hier bleibt der Film ambivalent: Einerseits trägt sie es ohne spürbare Distanz vor, andererseits erfahren wir, dass es aus der Zeit vor ihrer Karriere im sog. ersten Fach, d.h. als Sängerin von Opern und Oratorien, stammt. Sieht man von der Provokation auf dem Empfang ab, ist sie durchaus bereit, sich den gesellschaftlichen Regeln und dem Moralkodex Ilmingens (nicht allerdings dem Ehrbegriff, welcher als überholt qualifiziert wird) unterzuordnen. Dies zeigt die Schlussequenz in der Kirche: Die letzte Äußerung ist nicht solistischer Gesang, sondern der Choral, also Gemeindegesang. Magda passt sich in ihn ein, nachdem sie bereut hat. Nicht zufällig endet der Film mit einer Totalen, die das Publikum und die Aufführenden zur „Volksgemeinschaft“ zusammenschließt.

Vorweggenommen ist dies bei der ersten Begegnung von Vater und Tochter. Die Sequenz weist die einzige längere Passage mit nichtdiegetischer Musik auf (vgl. Rast 1942, 73f.). Die Musik bleibt ganz auf der Seite

Magdas. Sie drückt ihre Gefühle aus, zuerst die Unsicherheit und Anspannung, dann die Überwältigung beim Eintritt in das väterliche Haus. Das militärische Idiom, der Zapfenstreich, erklingt ganz am Anfang noch diegetisch, dann wird es zum Klangsymbol für den Vater bzw. die Heimat, welches sich harmonisch in die Hintergrundmusik einfügt. Im Haus schließlich hören wir nach einer Überleitung in der Solovioline, begleitet von Streichern, den Anfang von *Drei Sterne sah ich blinken* im wiegenden Dreiermetrum: das Lied von der Heimatssehnsucht als Wiegenlied. Magda wird unterdessen zum Kleinkind; sie macht sich ganz klein, indem sie vor ihrem Vater kniet und sich an seine Brust schmiegt. (Bei Sudermann kniet Magda, die Rolle der Mutter übernehmend, vor ihrer jüngeren Schwester nieder!) Der regressive Zug steht im Widerspruch zu der Selbständigkeit und Unabhängigkeit als Künstlerin. Dies ist die typische Ambivalenz einer Zarah-Leander-Rolle: Sie verspricht Freiheit, die dann domestiziert wird (vgl. Lenssen 1997; Ascheid 2003, 155-212). Das Selbstbewusstsein Magdas freilich ist gegenüber Sudermann bereits erheblich zurückgenommen. Zwar kommandiert sie im Hotel wie im Trauerspiel ihren kleinen Hofstaat (merkwürdiger Weise in italienischer Sprache), doch wären Äußerungen wie in der 9. Szene des 1. Akts undenkbar:

Ein Pendant zum verlorenen Sohne will ich nicht liefern! - Käm' ich als Tochter, als verlorene Tochter wieder, dann ständ' ich nicht so da mit erhobenem Haupte, dann müßte ich im Vollbewußtsein aller meiner Sünden hier im Staube vor euch rutschen. Und das will ich nicht... das kann ich nicht... denn *ich* bin *ich* und darf mich nicht verlieren. (Sudermann 1980, 42)

Im Film hingegen ist ihre Bereitschaft zur Anpassung von Anfang an groß. Wie bei Sudermann stellt die Beziehung zu dem Kind die Grenze dar, worin sie sich der Zustimmung des Kinopublikums sicher sein konnte. Somit ist die Domestizierung des Freiheitsversprechens von vornherein in der Rolle angelegt. Ihr Vollzug ist wesentlich vom Einsatz der Musik im Film getragen, sowohl durch die semantisch besetzte Hintergrundmusik als auch durch den diegetischen Einsatz der Kunstmusik. Glucks und Bachs Musik erscheint durch die Verbindung mit dem Schicksal Magdas in ästhetischer Unmittelbarkeit. Kaum zufällig dem deutschen klassischen Repertoire entstammend, wird sie für die Utopie der familiären 'Volksgemeinschaft' instrumentalisiert.

V.

Oberst von Schwartze hat seine Autorität als Familienoberhaupt verspielt, da er sich einem abstrakten Ehrbegriff und nicht dem Wohl der Angehörigen verpflichtet fühlt. Erst am Schluss der Handlung erkennt er, dass seine Wertmaßstäbe überholt sind. Sie sind Bestandteil der wilhelminischen Zeit und werden – auch mit Unterstützung der Musik – entsprechend qualifiziert (vgl. Strzelczyk 2000, 124-126). So sieht man Magdas Vater in einer Szene mit seiner jüngeren Tochter Marie und ihrem Verlobten Max, einem Soldaten der Garnison, zusammensitzen; der Oberst liest Zeitung und ergeht sich dabei in einer Lobeshymne auf

Bismarck und die Autorität im Staat („Autorität muss sein!“). Das junge Paar schweigt betreten. In einer vorangegangenen Szene im Haus von Schwarzes (19:50ff) erwähnt der junge Mann Magdas Ungehorsam gegenüber dem Vater. Daraufhin entrüstet sich Marie: „Ach was, gehorchen – das ist das Einzige, was ihr Soldaten könnt.“ Sie stimmt am Klavier *Das Heidegrab* an, ein Soldatenlied aus dem 19. Jahrhundert, wird aber alsbald vom Oberst unterbrochen, der das Instrument verschließt. Was er zum Schweigen bringt, ist das Abschiedslied eines Soldaten, der seinem Gefühl folgend den Posten verließ und nach Hause zur Geliebten zurückkehrte – und deswegen hingerichtet wird. In dem Lied klingt, freilich nur für den Kenner, die gleichsam tödliche Konsequenz des wilhelminischen Autoritätsbegriffs an. An seine Stelle rückt ein naturgegebener Familiensinn, welcher, vermittelt durch die hohe Kunst, alle Gegensätze aufhebt. Er markiert den weiten Abstand zwischen dem naturalistischen Trauerspiel und dem Melodrama für das Kino (vgl. Drewniak 1987, 500-505; Schulte-Sasse 1996, 9f.).

Ambivalent freilich bleibt das Verhältnis zu den USA. Zwar werden die ersten Einwände im Festkomitee (zu deren Mitgliedern auch Tante Fränze und der Domorganist gehören) gegen die Bachinterpretin aus Amerika vom Prinzen Ludwig als kleinkariert weggefegt, und es werden die Vorurteile des Generals über das amerikanische Publikum („wohl sehr gemischt“) beim Empfang von Magda eindeutig ironisch pariert („Ja, Neger, Tellerwäscher, Defraudanten“). Doch hat Froelich im Zusammenhang mit Kellers Bankgeschäften eine – nur bei äußerster Aufmerksamkeit wahrnehmbare – antiamerikanische Spitze untergebracht. In seinem Büro hängt eine große Weltkarte, die sich durch eine ungewöhnliche Darstellungsweise auszeichnet. Im Zentrum befinden sich die USA und die UdSSR, während Europa an den linken oberen Rand gerutscht ist. Gezeigt wird das Zentrum der Weltfinanzen und des Kapitalismus. Für eine Sekunde und im Hintergrund versteckt offenbart der Film im wörtlichen Sinne die Weltanschauung seiner Macher und den Kontext seiner Entstehung.

Literatur

- Ascheid, Antje (2003) *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bechdorf, Ute (1992) *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm* (=Studien & Materialien 8). Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Courtade, Francis/Cadars, Pierre (1975) *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München/ Wien: Hanser.
- Drewniak, Boguslaw (1987) *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste.
- Lenssen, Claudia (1997) Zarah Leander. In: Potsdamer Filmmuseum (Hg.). *Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie*. Berlin: Parthas-Verlag, S. 8-47.

- Neumann, Kerstin-Luise (1997) *Idolfrauen oder Idealfrauen? Kristina Söderbaum und Zarah Leander*. In: Koebner, Thomas (Hg.). *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: Edition Text & Kritik, S. 231-244.
- Rast, Josef (1942) *Studien über den Aufbau des Dramas und Spielfilms. Mit besonderer Berücksichtigung des Dramas und Spielfilms 'Heimat'*. Diss. Freiburg/Schweiz [1940]: Olten.
- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge/ London: Harvard University Press.
- Riethmüller, Albrecht (2002) *Zarah Leander singt Bach. Feindbild der Musikultur in Carl Froelichs Film Heimat (1938)*. In: *Sprache und Literatur* 33 (2002), S. 79-89; auch in: Linke, Angelika/Tanner, Jacob (Hg.) (2006) *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*. Köln: Böhlau, 161-176.
- Schulte-Sasse, Linda (1996) *Entertaining the Third Reich. Illusion of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- Strzelczyk, Florentine (2000) *Far away, So close: Carl Froelich's Heimat*. In: Reimer, Robert C. (Hg.). *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich*. Rochester: Camden House, S. 109-132.
- Sudermann, Hermann (1980) *Heimat*. Stuttgart: Reclam.

Empfohlene Zitierweise:

Christoph Henzel: „... drum sehnt sie sich nur nach der Liebe – pfui Teufel!“

Domestizierung durch Kunst in Carl Froelichs *Heimat* (1938).

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.2.2008.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Christoph Henzel. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.