
Dietmar Voss

Eine masochistische Ikone des Dritten Reiches

Zur verborgenen Triebmythologie der Zarah-Leander-Filme der Nazi-Zeit

Im Unterschied zu seinem Führer war Joseph Goebbels, als Minister für Volksaufklärung und Propaganda zugleich oberster Film-Zensor von Nazi-Deutschland, kein Freund von politischen Propagandafilmen. Auch ideologisch plakative Botschaften waren ihm zuwider. In einer Rede vor der Reichsfilmkammer sagt er: »Nicht das ist die beste Propaganda, immer sichtbar zutage zu treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.«¹ Wie lässt sich im Genre des Melodramas, das die Nazis neben Komödien bevorzugten, eine ›Propaganda‹ vermitteln, die dem Machtsystem, den politischen und kriegerischen Zielen des Nazi-Regimes dient? Nicht vor allem dadurch, dass man ideologische Botschaften einschmuggelt, sondern indem man das Unbewusste der Massen ergreift, indem man die Massen in eine mythische Welt taucht, die von Politik und Weltgeschehen scheinbar ablenkt und die – so unsere These – masochistische Dispositionen bedient und verstärkt. Besonders die Ufa-Melodramen mit Zarah Leander zapfen in subtiler Weise masochistische Lustquellen an, bieten entsprechenden Triebregungen phantasmatische Objekte und Tableaux an, die unsichtbar wirken, das ganze Leben durchdringen und öffentlich gar nicht als ›Propaganda‹ wahrnehmbar sind. Um das zu erkennen, muss man sich von einigen hartnäckigen Vorurteilen gegenüber dem Thema des Masochismus befreien.

1. Die Entdeckung der masochistischen Mythenwelt

Im selben Moment, als Richard von Krafft-Ebing den Begriff ›Masochismus‹ in seiner *Psychopathia sexualis* (1886) einführt, wurde er auch schon verdunkelt, indem Krafft-Ebing – im antifeministischen Klima des Fin de Siècle – ein »pathologisches Überwuchern« der weiblichen Seele (im Mann) als Grund für die nämlichen Perversionen veranschlagte. Freud knüpft genau da an: Masochistische Phantasien versetzen eine davon befallene (männliche) Person »in eine für die Weiblichkeit charakteristische Situation [...] also Kastriertwerden, Koitiertwerden.«² Der Masochist ist nach Freud effeminiert, tendenziell impotent, und vor allem teilt

er mit der Frau die sogenannte »Schmerzlust«, für Freud ein fraglos weibliches Kennzeichen des Sexualempfindens. Mit Hilfe des Modells vom »vollständigen« Ödipus-Komplex, das eine ursprüngliche Bisexualität des Kindes voraussetzt, führt Freud das masochistische »Strafbedürfnis« zurück auf den »Wunsch, vom Vater geschlagen zu werden«, welcher seinerseits zurückgehe auf den Wunsch, »in passive (feminine) sexuelle Beziehung zu ihm [dem Vater] zu treten«.³ Wenn der Masochist auch eine dominante, »phallische«, strafende Frau phantasiert, so *meine* er ein Bild des Vaters dahinter, *dessen* »realen« Phallus.

Hier rächt sich eine patriarchalische Rest-Borniertheit Freuds, der im Laufe des 20. Jahrhunderts die empirischen Felle davonschwimmen sollten. Eine analytische Lektüre von Leopold von Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* (1869) im Kontext seines Werkes, wie sie Gilles Deleuze hundert Jahre nach dessen Erscheinen unternahm, kann dagegen zeigen, dass masochistische Phantasien einen eigentümlichen mythischen Kosmos bilden, aus dem gerade dasjenige signifikant *ausgeschlossen* ist, was für Freud jene Phantasien »vertieft« – der Bezug auf den Vater, seine phallische, familiale, gesellschaftliche Macht. Alle Funktionen des Vaters sind im symbolischen Resonanz-Raum des Masochismus auf *Mutterbilder* übergegangen.⁴ Wir finden in Sacher-Masochs Roman erstens eine »uterine, hetärische« Mutter, als welche sich Wanda in der Anfangsphase ihrer Beziehung zu Severin präsentiert; wie die Natur kennt sie in Liebesverhältnissen »keine Dauer«, ist sexuell aktiv und unabhängig, leichtlebig, egalitär, Unordnung stiftend.⁵ Darin ist »der Mann« als *anonymer Anderer* eingeschrieben, mit dem die aphroditische Mutter dauerhaft virtuell verbunden ist. Zweitens das Bild der »ödipalen« Mutter, worin die Imago der Geliebten durch eine strafende, quälende Gestalt überblendet ist, die indes nicht aus sich selbst heraus, sondern in Bezug auf einen *sadistischen Anderen* handelt, dessen Komplizin oder potenzielles Opfer sie ist. Das Bild der »sadistischen« Mutter verkörpert Wanda, wenn sie ihren geliebten Severin der Peitsche des Griechen ausliefert, was jenem »eine Art phantastischen, übersinnlichen Reiz« verschafft, aber auch, da der Nebenbuhler triumphiert, das Ende seiner »wollüstigen« Phantasien bedeutet.⁶ Damit kehrt »der Vater« halluzinatorisch zurück in »eine Welt, aus der er symbolisch vertrieben worden war« (Deleuze). Zum Masochismus gehören wesentlich Sorge und Angst, der Vater könne wiederkehren, einbrechen in eine Welt, die sich zwischen Mutter und Sohn herausbildete und in der er, der Vater, nichts zu suchen hat. Es sei denn als verschwindendes Element: Wenn der Masochist sich schlagen, demütigen lässt, dann nicht etwa, weil er sich dem Vater *gegenüber* schuldig fühlte, sondern weil er die Schuld des Vater noch *in sich* trägt, ihm ähnlich ist, und weil es gilt, diese Vaterähnlichkeit aus ihm herauszuschlagen.

Der mythische Kosmos des Masochismus hat eine »matriarchalische« Signatur: »Uterine« und »ödipale« Mutterbilder bilden in ihm gegenüberliegende Randgebiete, schmerzhaft aufflammende Angstzonen, zwischen denen die »orale« Mutter, das

heiß-kalte Herz des masochistischen Mythos, in permanenten Pendelbewegungen schwingt. Im Bild der ›oralen‹ Mutter, das ist seine besondere Qualität, sind Empfindsamkeit und Kälte, Starre und Güte, Strenge und Zärtlichkeit *untrennbar* vereint. In der *Venus im Pelz* erscheint sie, wenn Wanda im grausamen Spiel innehält, ihren Geliebten mit Liebkosungen überschüttet, und »alles geht unter in einem Meer niegeahnter Seligkeit«. ⁷ Wandas Kazabaika, eine prächtige, mit Hermelin besetzte Jacke, ist nicht allein *das* Fetisch-Attribut im erotischen Spiel, sie verweist zugleich auf ein unpersönliches Supplement der ›oralen‹ Mutter: die grenzenlose Ebene, die gefrorene Tundra, welcher »der winterliche Hermelin [...] die höchste Majestät« verleiht. ⁸ Sie lässt im Unbewussten das kindliche Angstbild der Mutter aufflammen, deren Züge erstarrt sind, deren Miene eisig und strafend ist, deren Mund stumm bleibt. Sobald das Unbewusste die geheimnisvolle Schneelandschaft – im Rückgriff auf chthonische Kollektiv-Mythen – als erstarrte Haut der göttlichen Erdmutter zu lesen vermag, verwandeln sich Kälte, Strenge, Grausamkeit in Bestandteile des Bildes der oralen Mutter, deren Seele »in ewigem Wandel stets unveränderlich« ist und bereit, auch »den lieblosen Sohn [...] wieder aufzunehmen«. ⁹ Unter der grenzenlosen Eiskruste der Steppe wogt virtuell ein Ozean der Fruchtbarkeit, »ein grünes schimmerndes Meer« (*Mondnacht*), wie hinter dem versteinerten Gesicht der Mutter fürsorgliche und zärtliche Gefühle versteckt sind und – früher oder später – jäh ausbrechen können. Solch innere Dialektik taucht das Kalte, Erstarrte ins Wetterleuchten masochistischer Leidenschaft.

Diese geht nicht auf jene ›Schmerzlust‹ aus, die Freud als Begehren der Frau konstruierte, als ›weibliche‹ Bindung des Destruktionstrieb (während der Mann ihn bändigt, sadistisch nach Außen leitet). Dem Masochisten sind Triebbefriedigung, Lusterleben durch eine symbolische Ordnung verstellt, welche verlangt, dass zunächst ein Schmerz erlitten, eine Demütigung, Bestrafung absolviert sein muss, bevor Lust sich einstellen kann. Woraus folgt, dass Lust etwas essentiell verzögertes, Sich-Hinziehendes wird, das das Erwarten und Erdulden des Schmerzes einschließt. Wenn Sacher-Masoch die ›orale Mutter‹ in der grenzenlosen Ebene verortet, dann ist die Weite des Raums zugleich eine Metapher der *Zeitdauer*, die abzuwarten ist. Wartend träumt der Masochist von einer phantastischen, reinigenden Wiedergeburt, bei der es wie bei der erdmütterlichen Gaia, als sie die Giganten gebar, keines menschlichen oder göttlichen Vaters bedarf.

Der von Freud unterstellte ›effeminierte‹, latent homosexuelle Charakter des Masochisten erweist sich in dessen symbolischer Ordnung als abgeleiteter Effekt. Zentrales Triebobjekt ist ein Frauenbild, das nach dem Urbild der oralen Mutter Empfindsamkeit mit Kälte, Zärtlichkeit mit Härte vereinigt, um das die Bilder der ›uterinen‹, aphroditischen und der ›ödipalen‹, strafenden Mutter kreisen, das sie abwechselnd überblenden. Wenn für Severin »in der Treulosigkeit des geliebten Weibes ein schmerzhafter Reiz, die höchste Wollust« liegt, ¹⁰ dann ist immer ein männlicher Anderer in sein Begehren einbezogen, den er jedoch nur *vermittels* des

Körpers und des Begehrens der geliebten Frau begehrt. Er begehrt das weibliche Begehren, ohne sich jedoch mit diesem zu identifizieren, lässt es Brücken schlagen zum Begehren und Körper eines anderen Mannes. In *Venus im Pelz* vervollständigt ein schwämerischer junger Maler aus Deutschland, der Wanda völlig verfällt, das symbolische Arrangement von Severins masochistischer Lust, gibt ihr eine leichte homosexuelle Tönung.

Der deutsche Maler weist in Sacher-Masochs berühmtem Roman darauf hin, dass in Deutschland »ein Berg« sei, wo jene »Teufelin« (Wanda, ihr Urbild) wohne.¹¹ Das ist der *Mons Veneris*, wohin es Ritter Tannhäuser in dem von Heinrich Kormann überlieferten Volkslied zieht. Sacher-Masoch hat (wie er selbst sehr wohl wusste) das symbolische Universum der nach ihm benannten Triebphantasien keineswegs erfunden; ihre Figuren bevölkern deutsche Volksmythen und Literatur – vom Tannhäuser-Lied, wo »Frau Venus Berg« die Ritter in den »Abgrund der verdammten Lust«¹² zieht, von Grimms »Frau Holle«, einer angsteinflößenden Dämonin aus der Unterwelt, die es, gleichwohl gütig, schneien lässt, über die Bergköniginnen der Romantiker, die wie E.T.A. Hoffmanns »mächtige Frau« mit »starrem Antlitz« den Bergmann »in den Mittelpunkt der Erdkugel« locken, in eine Ekstase von »Schmerz und Wollust« stürzen,¹³ oder wie Tiecks »große weibliche Gestalt«, »so mächtig, so streng ihr Gesicht«, in die »Tiefen der Erde«, zu Gold und Silber ziehend, die Liebe rechtschaffender Männer pervertieren,¹⁴ bis hin zu Hans Christian Andersens *Schneekönigin*, die in ihrer Kälte, Strenge und Starrheit eine orale, fürsorglich schützende Muttergestalt ist und damit Sacher-Masochs Phantasmen am nächsten kommt. Bei Hoffmann, Tieck und natürlich auch bei Richard Wagner, seiner Tannhäuser-Version, ist das verführerische Bild einer tellurischen, »oralen« Mutter, indem es im Gebirge, d.h. im Unterreich, Abgrund angesiedelt wird, gänzlich zum *Dämon* geworden. Die romantischen Geschichten rufen Bilder masochistischer Triebphantasien zunächst herbei – und wehren sie durch Dämonisierung ab, was – ganz im Banne einer patriarchalischen Überlieferung – auf die misogynen Aufspaltung des Weiblichen in eine »böse« Genital- und »gute« Oral-Mutter hinausläuft. Damit *verdrängen* die deutschen Romantiker die masochistische Lust, die sie in ihren Geschichten entfachten.

2. Ein verborgener Subtext der Ufa-Melodramen der Zarah Leander

Immer wieder hat man darauf hingewiesen, dass der von Zarah Leander verkörperte Typus quer stehe zum ideologischen Frauenbild der Nazis,¹⁵ – ohne doch jenen »Typus« irgend zu fassen. Denn so wenig die Diva einer nationalsozialistischen Ideal-Mutter entspricht, so wenig handelt sie in einem ihrer zehn Ufa-Filme jemals als *femme fatale*. Eine tragische Heroine à la Medea? Dann bliebe rätselhaft, wie sie die »ganz große Geliebte«, der »tüppigste, allgemeinste, illusionsstärkste

Liebesgegenstand« der Deutschen während der Nazi-Zeit hat werden können, wie man es ihr nach dem Tod treffend nachrief.¹⁶ Als solche verkörpert sie keinen real bzw. ideologisch funktionierenden Frauentypus, sondern ein besonderes phantasmatisches Objekt unbewusster (Kollektiv-)Wünsche.

Ikonographie der ›oralen Mutter‹. – Nicht nur in der Rolle der Maria Stuart in *Das Herz der Königin* (1940) hat Zarah Leander wahrhaft königliche Auftritte. Als ehemalige Jugendliebe Peter Tschaikowskys im Film *Es war eine rauschende Ballnacht* (1939) erscheint sie dem stolzen Komponisten, der nicht ertragen hatte, seine Geliebte nicht standesgemäß versorgen zu können, in tailliertem Purpurmantel mit goldenen Quasten und Bordüren, mit hermelinbesetztem Umhang und hermelingefütterter Kapuze. In einem üppig mit Pelzen ausgeschlagenen Schlitten lässt Katerina Murakina sich durch die schneebedeckte Taiga fahren – ihrem Schloss entgegen. Auf der Fahrt schmiedet sie mit ihrem alten Musiklehrer Pläne, wie der mittellose, noch nicht anerkannte Tschaikowsky zu unterstützen, sein kompositorisches Werk zu fördern sei. Auch in der Rolle der frustrierten Wissenschaftlergattin Ilona Paulus – in *Der Blaufuchs* (1938) von Victor Tourjansky – erweist sich Zarah Leander als ›Mutter der Steppe: Sie lässt sich von Baron Vary (Willy Birgel), einem aristokratischen Verführer, der zeitgemäß zum sportiven Playboy mutiert ist, im flotten Cabrio durch die Weiten der Puszta kutschieren und singt bei einem Weinfest der ungarischen Bauern: »Von der Puszta will ich träumen/ bei Zigeunermusik/ Sehnsucht fühl' ich im geheimen/ Denn dort wartet mein Glück«. Im Film *Das Lied der Wüste* (1939) von Paul Martin ist die Wüste, durch die Zarah Leander mit den Beduinen reitet, eine virtuelle Steppe, die ihr Geliebter gegen den Willen ihres Vaters fruchtbar machen will. Dass dies möglich ist, erzählt die Kamera, die in einem langen sanften Schwenk den Blick durch ein Beduinenlager führt: Immer wieder zoomt sie auf Nomaden, die um ausgeschlagene Erdkuhlen hocken, Wasser hineinfüllen oder den heißen Wüstensand als Herd nutzen, worin sie backen, kochen, von dem sie essen. Zärtlich umkreist die Kamera die lagernden Gruppen, wobei sie, auf die Kuhlen im Sand zoomend, den Blick an eine nährende mütterliche Erde zieht.

Die Steppe ist der ideale Aufenthaltsort für die ›orale Mutter‹, das Gravitationszentrum masochistischer Phantasien, zu dem es die Rollenwesen der Leander heimlich hinzieht, von dem sie träumen und träumen lassen. Denn die Steppe, die unermessliche Ebene, ob dahinwogend wie ein topasfarbenedes Meer, ob unbeweglich, starr und streng wie die gefrorene Tundra, ist innerhalb der masochistischen Mythenwelt die Haut des Körpers der Tellus Mater, jener »finsteren, schweigenden, ewig schaffenden und verschlingenden Göttin«¹⁷, auf die Leopold von Sacher-Masoch immer wieder zurückkommt. In ihr sind Kälte und Fürsorglichkeit, Strenge und Empfindsamkeit *verschmolzen*; ihre Arme sind stets geöffnet, sei es, um uns zu nähren und zu umsorgen, sei es, um uns zu verschlingen und damit in den

kreatürlichen Kreislauf des Lebens einzuspeisen, vor dem de Sade so graute; ihre harte Kruste stellt nur eine erzieherische List des Lebens dar, unter dessen Kälte ungeahnte, tiefe Empfindungen verborgen sind. Das holt, für alle sichtbar, jenes in uns vergrabene Bild der Mutter wieder herauf, deren Wärme und Zärtlichkeit nur wieder zu erringen waren, wenn wir die abweisenden Züge der Kälte und der Strenge ertragen konnten, die ihr Gesicht zuweilen beherrschten, wenn wir das scheinbar endlose Verstummen aushielten, wenn wir diese schrecklichen Zeichen endlich als Vorboten einer künftigen Wiederkehr der Lust zu lesen lernten. In *La Habanera* (1937) träumt Zarah Leander – als unglückliche Astrée im Exil – mit ihrem kleinen Sohn von winterlicher Kälte, Eisblumen, weiten Schneefeldern. Bisweilen gefriert ihr Lächeln zur Maske, die ihr Herz verbirgt – so wenn sie als Grace Collins in *Das Lied der Wüste* vor Soldaten im Kampfeinsatz singt: »Ein paar Tränen werd' ich weinen um dich/ Aber du wirst es nicht seh'n/ Denn beim Abschied will ich lächeln/ So als wäre nichts gescheh'n.« Die darin liegende Kälte soll der Soldat in sein Herz schließen, sich an ihr noch in der Ferne erregen.

Eine fürsorgliche Mutter muss mitunter auch im praktischen Verhalten *kalt* sein: Als Tschaikowsky (Hans Stüwe) im Film von Carl Froelich auf der Spur von Erfolg und Ruhm ist, eilt er zu seiner Geliebten im naiven Glauben, ihrer Vereinigung stehe nun nichts mehr im Wege, sie könne ihren reichen Murakin endlich verlassen. Doch gerade das kann sie nicht, wenn sie den Komponisten weiter unterstützen will. Kalt weist sie ihn ab, stürzt ihn in ratlose Verzweiflung. Im Film *Damals* (1943) ist die von Zarah Leander verkörperte Ärztin Vera Meiners vorübergehend gezwungen, als Sängerin in einem spanischen Nachtlokal zu arbeiten, wo sie den Zirkusartisten Pablo (Rossano Brazzi) trifft und an sich zieht (»Einen wie dich könnt' ich lieben«). Gegenseitige Liebe entwickelt sich. Als sich ihre berufliche Lage ändert und eine Stelle als Krankenpflegerin winkt, opfert sie diese Liebe kalt und ohne zu zögern, indem sie ihren Geliebten abschreckt (»Jede Nacht ein neues Glück und neue Liebelei«), in ein emotionales Chaos fallen lässt. Die »orale« Mutter triumphiert hier über die »uterine«, indem sie sich zum Schein, kalkuliert täuschend, in eine solche verwandelt. Dieser Triumph ist allerdings nie endgültig, nie bloß ersetzend, vielmehr Höhepunkt einer dialektischen, spannungsreichen Bewegung.

Spiel der Mutter-Bilder. Täuschungen und Verwandlungen. – Zu Beginn von *Damals*, einem Film von Rolf Hansen, erleben wir Zarah Leander als geheimnisvolle *femme fatal* in engem, schwarzem Paillettenkleid, als eine Frau, die Männer allein in Hotels besucht und des Mordes an ihrem früheren Liebhaber verdächtig ist. Beim Verhör der Kriminalpolizisten stellt sich bald heraus: diese Frau lebt mit *falscher Identität*, unter falschem Namen, mit falschem Diplom. Sie ist nicht die, für die sie sich ausgibt. Jene *femme fatal* ist täuschender Schein, geht nicht auf Urbilder der »Hetäre« (Aphrodite »auf dem Bocke«, Isis auf dem Hund reitend)

zurück. So erscheint im Film nach und nach eine fürsorgliche, helfend eingreifende ›orale‹ Mutter, die nur deshalb bei ihrem früheren Liebhaber auf dem Hotelzimmer war, weil sie ihre Tochter aus einer Notlage befreien wollte; die ihren Beruf, die Arztlizenz nur deshalb verloren hatte, weil sie als Krankenhausärztin aus Solidarität mit der verzweifelten Mutter eines todkranken Kindes gegen die Anordnung des leitenden Professors verstieß und die – natürlich rettende – Operation des Kindes einleitete. Nach der erzwungenen Scheidung von ihrem Mann (Hans Stüwe) muss Vera Meiners selbst die Vaterfunktionen für das gemeinsame Kind übernehmen, da ihr Mann als Vater versagt – eine Erfahrung, die alle Rollenwesen Zarah Leanders machen (Astrée sieht in *La Habanera* ihren Don Pedro als Vater scheitern, in *Heimat* wird Magda vom Vater ihres unehelichen Kindes, der sie einst hatte sitzen lassen, erpresst). Statt für verführbare Männer ›Schicksal‹ zu spielen, fordert das Schicksal von ihr, eine starke, strenge und fürsorgliche Mutter zu sein.

Wie im Kosmos der masochistischen Phantasien stellt auch in den Ufa-Filmen die ›orale Mutter‹ kein feststehendes Bild dar. Um masochistisch anregend, ja erregend zu werden, muss dies Bild in ständiger Bewegung begriffen sein, in *Angstzonen* an den Rändern jenes Kosmos ausschwingen. Eben noch lag Katerina (*Es war eine rauschende Ballnacht*) in den Armen ihres geliebten Komponisten, den sie in die Position eines beschenkten Sohnes brachte, da erfolgt ein harter Schnitt, dessen Plötzlichkeit die gleichzeitig einsetzende Walzermusik unterstreicht: Großaufnahme des Gatten Murakin, grimmige Miene, bohrender Blick, den die Kamera gleichsam übernimmt, indem sie mit Halbtotal- und Aufsicht-Einstellungen den Ballsaal mit den Tanzenden nach der Verlorenen absucht. Als Katerina sich ihrer Jugendliebe wenig später kalt verweigert, agiert sie als ödipale, ›sadistische‹ Mutter, die ein Wesen, das sie liebt, zugleich bestraft und peinigt, die als Komplizin einer grausamen Vaterfigur handelt, der sie zum Opfer fallen kann.

Katerina lässt das von ihr verkörperte Bild der ›oralen‹ Mutter zugleich in die *entgegengesetzte* Richtung schwingen, in die Angstzone am *anderen* Rand des masochistischen Mythen-Spektrums. Auf einer Hofgesellschaft beim russischen Großfürsten setzt sie sich herausfordernd als ›uterine, hetärische Mutter in Szene, die in der Liebe keine Eigentumsrechte und keine Ordnung anerkennt, leichtlebig, nymphoman, unabhängig: »Nur nicht aus Liebe weinen/ Es gibt auf Erden nicht nur den einen/ Es gibt so viele auf dieser Welt/ Ich liebe jeden, der mir gefällt.« Als die Musik einsetzt, schwenkt die Kamera auf die Leander, deren dominierende Close-ups immer wieder von schnellen Zwischenschnitten auf Murakin, auf kopfschüttelnde Hofdamen unterbrochen werden. Bei den Zeilen: »So bin ich die Deine geworden,/ ich kann dir nicht sagen warum«, füllen sich die Augen der Sängerin mit Tränen, die die Kamera heranzoomt; Tränen, die allerdings in den Ausdruck eines heftigen, lange unterdrückten Zorns münden. Die Züge Zarah Leanders – vor wollüstiger Wildheit verzerrt. Diese Inszenierung, deren Leitsong

zum Gassenhauer der Jahre des Zweiten Weltkriegs werden sollte, entspricht fast buchstäblich derjenigen von Sacher-Masochs Wanda: »Einem Manne angehören [...]? Nein, ich entsage nicht, ich liebe jeden, der mir gefällt.«¹⁸ Sie hat nicht weniger Realitätswert, vielmehr denselben Imaginationswert wie die anderen Rollenbilder der Zarah Leander.

Das Bild der ›oralen‹ Mutter fasziniert masochistisch dadurch, dass es sich zwischen den Extremen seiner unheimlichen Rivalinnen: der ›ödipalen‹ bzw. ›hetärischen‹ Mutter, und zwischen deren Partnern, dem sadistischen und dem anonymen Anderen (»Es ist ja ganz gleich, wen wir lieben«) schmerzhaft hin und her bewegt, von einer Angstzone zur anderen pendelt. Von der Oszillation der Mutter-Bilder erzählen die Filme in ihrer eigenen Sprache. Als die Leander in *La Habanera* das titelgebende, leitmotivische Lied singt, bleibt die Kamera lange bei ihr, schwenkt dann zu einer gewalttätigen Vater-Figur, ihrem Ehemann, der sie argwöhnisch belauert. Nach einem Schnitt, der die beiden visuell trennt, die Sängerin in Großaufnahme zurückbringt, lässt die Kamera den Blick über ihren Körper nach unten gleiten, schwenkt über das Wasser eines Pools hin zu einem Mann, der sie begehrt, von ihr begehrt wird. Während sie weitersingt, wechseln Close-ups der Leander, des gefährlichen Gatten, des potenziellen Liebhabers in rascher Schnittfolge einander ab. Die melodramatische Struktur ist Schein der Oberfläche: das kinematographische Szenario hat in seiner Tiefe den Blick des Zuschauers eingefangen, bringt ihn in die Position eines virtuellen ›ödipalen Sohnes‹, der atemlos, mit Angst und Faszination den Wandel der Mutter-Bilder verfolgt. In dieser oszillierenden Bewegung sprühen die Funken jener ›phantastischen, übersinnlichen‹ Lust, der Sacher-Masoch unfreiwillig seinen Namen gab.

Figuren des Dritten im masochistischen Spiel. – Das Spiel der Mutterbilder verlangt stets nach einem Mann als dem ›Dritten‹, ohne den es sich nicht entwickeln könnte. Der Dritte hat zwei Gesichter. Das eine ist eher harmlos: herzensgut wie Rittmeister Frank Stanney (Herbert Wilk) aus *Das Lied der Wüste*, der, dem Helden des Films, Ingenieur Nic Brenten (Gustav Knuth) innig, fast liebevoll verbunden, mit dem Freund um Frauen ›knobelt‹, aber meist, auch wenn er gewinnt, den Kürzeren zieht. Ein idealer Dritter im masochistischen Spiel, mit dem sich trefflich kokettieren lässt (»Eine kluge Frau sagt nur vielleicht«). Gerne ist er auch etwas kindlich oder leicht effeminiert wie der schrullige Zoologe Dr. Paulus (Paul Hörbiger) aus *Der Blaufuchs*. Der Film bezieht seine komödiantischen Effekte aus Vertauschungen: Paulus' Ehefrau Ilona entdeckt, dass sie eigentlich ein großes Kind geheiratet hat. Als ihr Mann linkisch ins Schlafzimmer stolpert, ruft sie aus: »Ach *du* bist es, Stephan, ich dachte, *ein Mann* kommt in mein Zimmer!« Umgekehrt übernimmt der Verführer Tibor Vary die Rolle des Ehemanns: Er ist stellvertretend für seinen Studienfreund eifersüchtig und schockiert, dass Ilona mit ihm, den sie für einen Fremden halten musste, ausgedehnt flirtet. Er übernimmt auch die Überwachung

Ilonas, und der Zuschauer versteht schnell, dass Tibor der wahre Mann Ilonas ist – und ein Identifikationsangebot. Der ›harmlose‹ Dritte präfiguriert den glücklichen Ausgang des masochistischen Spiels: Er ist – wie der deutsche Maler aus *Venus im Pelz* – ein solcher Anderer, dem sich die ›orale Mutter‹, zur ›hetärischen‹ schwingend, hingeben kann, um den Masochisten schmerzhaft zu reizen, ohne die Gefahr, dass sie sich nicht mehr in die ›orale‹ zurückverwandeln könnte. Im Verlauf des *Blaufuchs* entpuppt sich Paulus jedoch als eine derart unmännliche, lächerliche Figur (»meine Frau hat für alles Verständnis«), dass der Baron genötigt ist, einen neuen Dritten ins Spiel zu bringen, mit dem Ilona kokettieren, reizende Akzente des Grausamen, Treulosen setzen kann – den singenden Herzensbrecher Trill (Karl Schönböck).

Das zweite Gesicht des Dritten ist prägnant männlich, übermächtig und sadistisch: Mit *einem* Stoß seines Degens tötet Don Pedro de Avila (Ferdinand Marian) – in Detlef Siercks *La Habanera* – den Stier, der, außer Kontrolle geraten, den regulären Torero verwundet hat – und erobert das sehnsuchtsvolle Herz der jungen Astrée Sternhjem (Zarah Leander), einer schwedischen Touristin auf Puerto Rico (»Der Wind hat mir ein Lied erzählt/ von einem Glück, unsagbar schön«). Nach der Hochzeit zeigt sich der herrschsüchtige Patriarch wenig charmant: Er demütigt seine Frau, sperrt sie in seiner Residenz ein. Eine Gefangenschaft, die der Film vor allem bildrhetorisch erzählt: Bei jeder Gelegenheit heftet sich der Blick der Kamera an Gitterlinien, durch das Schwarz-Weiß-Material wirkungsvoll betont: arrangierte Schattenspiele, welche Lamellen von Fensterläden oder Spanischen Wänden, Stäbe von Spalieren, Zäunen oder Messingbetten, als dunkle Gitter auf gekalkte Wände, auf Körper und Gesichter zaubern.

Als nach Jahren der Bakteriologe Dr. Nagel, eine Jugendliebe Astrées, auf der Suche nach dem Erreger des Tropenfiebers, das der Wind (!) auf die Insel trug, auftaucht, lädt ihn Don Pedro, der Großgrundbesitzer, zu einer Abendgesellschaft ein – vor allem, um seine Frau zu quälen. Dr. Nagel (Karl Martell) erkennt die seelischen Leiden seiner Freundin sofort: Doch aus Angst vor Don Pedro und aus Angst um ihr Kind weist sie ihn zunächst kalt zurück, agiert sie als ›ödipale‹ Mutter, Opfer ihres Mannes. Dessen Sadismus geht so weit, dass er seine Familie, zumal seinen fiebernden Sohn, der letalen Bedrohung des ›Fieberwinds‹ aussetzt, indem er das Serum gegen das grassierende Tropenfieber vernichten, die Forscher verhaften lässt. Die Figur Don Pedros beschwört wie der Grieche aus der *Venus im Pelz* die Gefahr herauf, dass sich durch die aggressive Wiederkehr des ›Vaters‹ die »Poesie« des masochistischen Universums, sein »rosiger, übersinnlicher Nebel«¹⁹ auflöst. (Im Film wird diese Gefahr einzig durch einen dramaturgischen ›Zufall‹ gebannt: den Patriarchen rafft das Fieber zuerst dahin). In *Das Lied der Wüste* will der grausame Vater von Grace, Sir Collins (Friedrich Domin), gierig nach dem in der Wüste verborgenen Kupfer, den Geliebten seiner Tochter, Ingenieur Brenten, der sich zum Anführer der aufständischen Nomaden aufschwang, durch

seine Schutztruppen hinrichten lassen: Nur der Einsatz von Grace, die mit ihrem Gesang die Soldaten betört, sowie der Kampfeswille der befreundeten Beduinen verhindern das in letzter Minute (der skrupellose Vater erliegt in den Wirren einem Attentat). Don Pedro und Sir Collins sind halluzinatorische Gestalten des Vaters, der, aus der masochistischen Symbolwelt vertrieben, damit droht, zurückzukehren und jene Welt zu zerstören.

Mütterliches Bündnis gegen patriarchalische Ordnungsmächte. – Von ihrem sadistischen Mann in der Hazienda wie eine Gefangene gehalten, schließt Astrée mit ihrem kleinen Sohn ein Bündnis gegen den Vater: Sie planen ihre gemeinsame Flucht, träumen, singen und musizieren zusammen, spielen Schlittenfahren auf weißen Fellen (»Ich will schön sein nur für Dich«, sagt die Mutter). Mutter und Sohn bilden eine intime Gesellschaft für sich, die freilich vom Vater und seinen Agenten permanent bedroht ist. In *La Habanera* wird nicht allein wie in den meisten Zarah-Leander-Filmen der Nazi-Zeit das masochistische Ideal einer ›oralen‹ Mutter, die kalt *und* empfindsam ist, gefeiert; in besonderer Weise wird die Familienkonstellation, die dem masochistischen Phantasma zugrundeliegt, herausgestellt: das Bündnis der ›oralen‹ Mutter mit dem Sohn, wobei die Sohnesrolle auch von einer Tochter ausgefüllt werden könnte, »da es die strafende Mutter ist, die idealiter den Phallus besitzt.«²⁰

Mit dem Bild des blonden Sohnes, der, dem Vater entfremdet, in der Mutter eine Geliebte, aber auch eine strafende Richterin hat, exponiert *La Habanera* passagenweise die sonst nur implizite Zuschauerperspektive auf die Mutterbilder, mit der die Rollenwesen Zarah Leanders spielen. Diese Perspektive ist aus dem unbewussten Blick ›des Sohnes‹ abgeleitet, was sich zum Beispiel daran zeigt, dass dem Zuschauer Mutterbilder präsentiert werden, die mit *Fetischen* überladen sind: Wie Wanda aus der *Venus im Pelz* zeigt sich Zarah Leander in hermelinverbrämten Roben, Jacken mit Hermelinbesatz oder mit Kosakenmütze (*Es war eine rauschende Ballnacht*), in zotteligem Husaren-Pelz (*Heimat*) oder in eine üppige Pelz-Stola gehüllt, mit Reiherfedern im Haar, und trägt (ebenfalls im *Blaufuchs*) Schuhe aus Schlangenleder, deren ›Bedeutung‹ zum Thema einer Männerrunde wird. Die ›erhabene‹ Faszination solcher Fetische, Fetisch-Ensembles speist sich aus kindlicher Erfahrung: Einerseits erinnern sie an das Schreckbild der strafenden, ›ödipalen‹, ›phallischen‹ Mutter, das oft unversehens hinter dem ›oralen‹ Bild der Mutter auftaucht, wenn diese Vaterfunktionen übernehmen musste. Andererseits verwandelte das Unbewusste des Kindes die Angst- in Lust-Zeichen, indem es die Fetische (ein Stück Pelz, Schuh, Feder) als Surrogate, Ersatz-Zeichen des ›Phallus‹ auffasste, die einen noch viel größeren Schrecken kompensieren: den kindlichen Schrecken vor der »Wunde« des weiblichen Genitals. Die sollen die Fetische – wider besseres Wissen – dementieren, indem sie einen ›weiblichen Phallus‹ beschwören (nicht symbolisieren) und somit der »Abwehr der unbewussten Kastrationsangst«

dienen.²¹ Indem sie die Mutter-Bilder hemmungslos mit Fetischen ausstatten, laden die Ufa-Melodramen der Nazi-Zeit den Zuschauer zu einer Regression in unbewusste Erfahrungsschichten der Kindheit ein; sowie zu einem auf der Ebene der kinematographischen Imagination zu schließenden ›Bündnis mit der oralen Mutter‹.

Der Film *Heimat* (1938) von Carl Froelich handelt von einer erfolgreichen Revolte der ›oralen‹ Mutter gegen die Gesetze der Väter. Magda (Zarah Leander) war einst als Schwangere aus Vaterhaus und Vaterland geflohen und kehrt, nachdem sie in Amerika zur gefeierten Sängerin wurde, in ihr Heimatstädtchen zu ihrem Vater, dem preußischen Oberst a.D. von Schwartze (Heinrich George) zurück. Von diesem zunächst gerührt aufgenommen, beginnt die Mutter, als ihr uneheliches Kind ins Spiel kommt, einen Kampf gegen die patriarchalischen Mächte, gegen Hausväter-Moral, gegen den Ständesdünkel des preußischen Militärs, gegen spießige Konventionen, deren Träger sie schockiert (»Eine Frau wird erst schön durch die Liebe«). Der Vater ihres Kindes, Bankdirektor von Keller, hatte Magda mit dem Kind damals sitzen lassen, jetzt erpresst er sie mit dem Geheimnis, will sie erst zur Hure, dann (als er von ihrem Reichtum Wind bekommt) zur Ehefrau machen. Das gemeinsame Kind lehnt er ab, will es ins Ausland abschieben. Der Oberst, im Kastengeist des satisfaktionsfähigen Offiziers verwurzelt, will Keller zum Duell zwingen, da Ehre und Rock beschmutzt sind; dann, als Magda eine Heirat mit dem üblen Keller ablehnt, sich und seine Tochter erschießen, was durch dramaturgische ›Zufälle‹ nur knapp verhindert wird. Am Ende muss der verstörte Oberst (»Das ist nicht mehr meine Welt«) sich vom Musiklehrer seiner Tochter (Paul Hörbiger) belehren lassen, dass seine patriarchalische Welt der aristokratisch-militärischen Tugenden, der ständischen Ordnung, der »unverrückbaren« Moralgesetze untergehe – »es ist eine verlogene Welt, die die lebendigen Gefühle erstickt und tote Begriffe regieren lässt«. In den Schlusseinstellungen singt Magda, in Amerika zur gefeierten Sängerin gereift, in einem gotischen Dom Bachs Matthäus-Passion: die Großaufnahmen der singenden Leander, der Tränen über die Wangen fließen, werden sanft überblendet, abgelöst von einer Einstellung, worin die Kamera das Äußere der Kathedrale langsam emporschwenkt, den Blick über das gotische Stabwerk bis hinauf zu den Fialen der Türme lenkt. So erzählt der Film (unterschwellig blasphemisch), dass Magdas Leiden – ihre Passion – den Weg zur Seligkeit, zur Auferstehung in einer Welt vermitteln, worin die Macht des Lebens diejenige der Väter ablösen wird.

Hunger nach Schuld, Strafe, Tod. – Die Varieté-Sängerin Gloria Vane (Zarah Leander) liebt in *Zu neuen Ufern* (1937) den verschuldeten Aristokraten Sir Albert Finsbury (Willy Birgel), der als Offizier Ihrer Majestät Queen Victoria nach Australien beordert wird. Unmittelbar, um ihrem Geliebten zu helfen, im Grunde aber, um Not und Angst der Trennung zu überwinden, nimmt Gloria eine *Schuld*

auf sich, die Finsbury noch in London begangen hatte (Wechselfälschung), und lässt sich an seiner Stelle verurteilen und bestrafen – zu Deportation und Zwangsarbeit in einem australischen Straflager. Die deportierten Frauen sind zu harter, monotoner Arbeit gezwungen, unterliegen einem Sprechverbot. Nachts spielt Gloria, wie ihre Mitgefangenen angekettet, mit ihrer Kette, als wäre sie Schmuck, traumversunken klammert sie sich an sie. Lange verweilt die Kamera bei ihrem hellen Gesicht in Großaufnahme, auf dem sich die Gitter der Fenster als Schatten einzeichnen. Es scheint, als trieben die Gitterstäbe in ihr Fleisch, während die Augen im Mondlicht leuchten.

Nicht nur räumlich ist sie ihrem Geliebten nähergekommen. Die masochistische Triebphantasie folgt einer wahnhaften Logik: Der Schmerz ist zwar nicht selbst schon Quelle der Lust, aber Schmerz und Strafe lösen die furchtbare Angst auf, möglicherweise keine durch Empfindsamkeit intensivierte Lust mehr zu erleben. Um wieder eine Aussicht auf Lust zu haben, müssen ein Schmerz, eine Strafe hinter einem liegen. Daher die besondere Bedeutung des Wartens: »Immer warten nur die Menschen, die wirklich lieben [...] Ich steh' im Regen und warte auf Dich/ Auf allen Wegen erwart' ich nur Dich«, singt Gloria. Der Masochist *wartet* stets »auf die Lust wie auf etwas wesentlich Verzögertes, Aufgeschobenes«, und er *erwartet* den Schmerz als die Bedingung, durch welche sich die Lust [...] erst einstellen kann.«²² Der Film von Detlef Sierck (später in Hollywood als Douglas Sirk bekannt) entfaltet, auch wenn keine Peitsche zu sehen ist, ein Spiegelkabinett masochistischer Lust.

Als Finsbury erfährt, dass seine Ex-Geliebte in seiner Nähe ist, kann er sie nicht besuchen, da seine Beförderung zum Major sowie seine Heirat mit der Tochter des Gouverneurs bevorsteht. Dabei hätte er sie sogar aus dem Zuchthaus befreien können, da ein Dekret der Queen zur Steigerung der Geburtenrate der weißen Rasse in den Kolonien vorsieht, dass Delinquentinnen die Strafe erlassen wird, wenn ein weißer Mann sie heiratet. Stattdessen wird Gloria von Henry, einem braven Landmann (Viktor Staal), bei einer »Brautschau« im Lager ausgelöst. Weigerte sie sich anfangs schon, daran teilzunehmen, so geht sie auf die Heirat mit dem gutmütigen Farmer nur deshalb ein, um zu ihrem Albert fliehen zu können. Als sie, heimlich im Gebüsch versteckt, ihn schließlich im Gouverneurspalast auf seinem Verlobungsfest entdeckt, ist das der Höhepunkt aller Demütigungen. Daran zerbricht sie. Fortan bewegt sie sich wie eine Somnambule, ja eine Sterbende, die sich kaum auf den Beinen halten, kaum mehr sprechen kann. Im strömenden Regen schleppt sich Gloria vors Tor des Frauenzuchthauses, zieht mühsam an der Glocke und begehrt Einlass: Sie will wieder bestraft werden, in Ketten liegen. Obwohl im Pathos dieser Geste Komik liegt, bezeugt sich in ihr die furchtbare Macht der *Wiederholung* im masochistischen Kosmos. Da in ihm kein Lusterleben vorstellbar ist, ohne dass ihm ein Schmerz, eine Demütigung, eine Bestrafung voranginge, wird der Prozess der Wiederholung selbst libidinös besetzt und zum

verselbständigten Ziel eines Verlangens, das die Lust, in deren Dienst die Wiederholung ursprünglich stand, gleichsam »vergisst«. Solchen »Wiederholungszwang [...] der sich über das Lustprinzip hinaussetzt«, hatte Freud in selbstquälerischen Kinderspielen (»Fort-Da«) entdeckt, als Grundlage von »Schicksalsneurosen« beschrieben und auf einen triebhaften seelischen Todeshunger zurückgeführt.²³ Zarah Leander rückt den »Todestrieb« in bewegenden Bildern ans Licht.

In einer Kapelle findet Henry schließlich Gloria, auf einer Bank zusammengebrochen, nimmt sie in die Arme. Die Hochzeit einer Mitgefangenen steht an, ein Knabenchor singt inbrünstig das »große Gloria« (nach Lukas 2, 14), und auch Henry und Gloria, das Gesicht noch tief verschattet, lassen sich spontan trauen. Während die Kamera in Halbtotal- und Normalsicht-Einstellungen aus der Perspektive des Pfarrers die Zeremonie, die bekannten rituellen Gesten einfängt (wobei der Kuss taktvoll unterbleibt), erfolgen ständig Zwischenschnitte mit Close-ups der Chorknaben, ihrer penetrant gesunden Gesichter, leuchtenden Augen. So erzählt der Film, vorausdeutend, von der künftigen Kinderschar der Brautleute, von der Verwandlung Glorias in eine »orale« Mutter. »Gloria, Gloria in excelsio ...«.

3. Funktionsfelder der Leander-Filme in der Nazi-Gesellschaft

Die Apotheose der »oralen« Mutter am Ende von *Zu neuen Ufern* hat ausdrücklich einen biopolitischen Sinn: eine »mütterlich« besorgte Staatsmacht hat sich die Regulation des kollektiven Gattungslbens vorgenommen, will die Geburtenrate erhöhen (Dekret der Queen). Damit bekommt die masochistisch begehrte »Schuld« der Protagonistin eine neue Note: Schuldig ist Gloria, nicht weil sie Finsburys Verbrechen auf sich nahm, nicht weil sie ein triebhaftes Wesen ist, sondern weil sie sich von einem Verführer blenden ließ, der ihre Triebe für sein egoistisches Prestige ausnutzte, anstatt sie im Gattungskörper der Bevölkerung produktiv einzusetzen – zur Steigerung der Geburtenrate. Der mit Henry befreundete Arzt Dr. Hoyer (Erich Ziegel), dessen Frau ebenfalls Finsbury zum Opfer fiel, fädelt die Rettung ein. Auch in *La Habanera* kommt die Rettung von der Medizin: Dr. Nagel entdeckt mit einem Assistenten den Krankheitserreger des Tropenfiebers, das die Behörden auf Befehl des Diktators Don Pedro – aus ökonomischen Motiven – leugnen und verheimlichen, dessen Spuren (Infizierte) sie vernichten. Die Bazillenforscher, denen es gelingt, ein Anti-Serum zu produzieren, erscheinen als biopolitische Agenten des Fortschritts in einem patriarchalisch rückständigen Land. Solche Akzente sind nicht nur Ideologie, die von der Grausamkeit, dem Rassenwahn der Nazi-Diktatur ablenkt; sie betreffen zugleich etwas, das in der Erfahrungswelt der Zuschauer verankert ist: eine die ganze Gesellschaft durchdringende Bio-Macht.

Dies Machtprinzip der Moderne betrifft nicht mehr nur, wie die Disziplinar-

macht, den individuellen Körper der Untanen, den es zu dressieren, zu einer disponiblen Arbeitskraft der Industrie zu machen gilt, sondern die Regulierung des kollektiven Gattungskörpers: dessen Innenleben, das sich in Geburts- und Sterberaten, Standards der Hygiene, des Sexualverhaltens, der Ernährung, der Umwelt spiegelt, erfasst und beobachtet die Bio-Macht, sie interveniert durch Abwehr von Epidemien und Endemien, durch Gesundheitsvorsorge, medizinische Massenpädagogik, Hygieneprogramme, Aufklärungs- und Schulungskampagnen, um Homöostasen im Leben des Gattungskörpers herzustellen.²⁴

Das biopolitische Prinzip: »Leben machen und sterben lassen«, lässt *an sich* den Tod aus dem Fokus der Macht – ihrer Legitimation und Repräsentation – fallen, ist *unvereinbar* mit dem Prinzip der alten, patriarchalen Souveränitätsmacht, mit der es seit dem 19. Jahrhundert konkurriert: die »macht« gerade umgekehrt sterben und »lässt« leben, d.h. sie zeigt und legitimiert sich als Macht *über Leben und Tod*, etwa in Ritualen öffentlicher Hinrichtungen, pompöser Militärparaden. Eine patriarchale, monarchische Staatsmacht impliziert selbst keinen Rassismus. Der im 19. Jahrhundert in den europäischen Großmächten aufkommende Staatsrassismus entsteht, wie Foucault entdeckte, durch eine fatale Verschränkung der rivalisierenden Machttechnologien: Um innerhalb des Systems der Bio-Macht, das an sich z.B. den Einsatz kriegerischer Gewalt aus Gründen des Prestiges, der Religion, politischer Ideale usw. verbietet, das souveräne Recht über Leben und Tod irgend noch ausüben zu können, muss »der Feind« entpolitisiert, der politische Gegner biologisiert werden. Das führt zu rassistischen »Zäsuren« innerhalb des von der Staatsmacht kontrollierten biologischen Kontinuums.

Das Nazi-Regime bricht nicht mit der modernen Zivilisation, es generalisiert die Verzahnung der in ihr entgegengesetzten Macht-Mechanismen zu einer – außergewöhnlichen – paradoxen Einheit: Es verallgemeinert die Bio-Macht, indem es die staatliche Kontrolle und Regulation der biologischen Prozesse innerhalb des Gattungskörpers mit militärischer Disziplin und bürokratisch durchorganisiert zu einem beispiellosen Exzess führt. Und es verallgemeinert die archaische Souveränität, ihren von Carl Schmitt herausgestellten thanatophilen Kern, indem es, hierarchisch geordnet, die souveräne Macht über Leben und Tod quer durch den Gesellschaftskörper entfesselt, dessen Kräfte ab 1933 systematisch auf den Krieg *schlechthin*, ohne konkrete politische Ziele, ausgerichtet werden, worin jeder zum Henker seines Nächsten werden kann, indem er ihn z.B. denunziert. Das »Spiel zwischen dem souveränen Recht zu töten und den Mechanismen der Bio-Macht« (Foucault) prägt das Funktionieren aller modernen Staaten; aber das Nazi-Regime führte es zu einer katastrophalen Koinzidenz, zu einem zerstörerischen Paroxysmus, der bis zu dem Punkt geht, die gesamte Bevölkerung dem Tod auszuliefern.

Dass diese das bis fast zum Ende mit sich machen ließ, daran haben die Ufa-Filme mit Zarah Leander einen gewissen Anteil. Ihre das *Bewusstsein* verblendende Wirkung, vergleichsweise gering, liegt darin, dass sie, statt ideologische

Bilder, Meinungen, Lügen der Macht zu propagieren, jene paradoxe Einheit der nazifaschistischen Staatsmacht aufspalten: die archaische Seite, die souveräne Tötungsmacht machen sie *unsichtbar*, die andere, die moderne Bio-Macht hingegen sichtbar. Indem Zarah Leander eine königliche ›orale‹ Muttergestalt verkörpert, die ihre unheimlichen Schwestern letztlich in sich aufhebt, die – ob als Magda in *Heimat*, Dr. Vera Meiners in *Damals*, Grace Collins in *Das Lied der Wüste* oder Astrée in *La Habanera* – das *Leben* beschützt und kultiviert, sein Recht gegenüber einer veralteten patriarchalischen Macht und Moral verteidigt oder gar rettet, funktioniert ihr Bild als eine phantasmatische Allegorie der modernen Bio-Macht selbst, d.h. der darauf verkürzten Nazi-Macht.

Tiefgreifender, unheimlicher und schwerer zu fassen ist die Wirkung der Ufa-Melodramen auf das *Unbewusste* der Massen, das sie ergreifen und modellieren, indem sie ein ganzes ›System‹, Universum masochistischer Triebphantasien heraufbeschwören. Damit dies im Unbewussten *wirken* kann, muss der Zuschauer vorgeprägt sein: d.h. freilich nicht so, dass er – wie das Klischee es will – von Peitschen schwingenden Dominas träumte, sich rituell fesseln und schlagen ließe. Es genügt das ›ursprüngliche‹ Bündnis mit einer starken und strengen Muttergestalt, welche Vaterfunktionen an sich zieht, bei gleichzeitigem Verlust des kulturellen oder gar natürlichen Vaters, dessen Schwächung oder Abwesenheit ein Massen-Schicksal des 20. Jahrhunderts war, seiner weltgeschichtlichen Verheerungen und ökonomischen Katastrophen.²⁵ Wird in diesem Sog das Über-Ich, dessen Grausamkeit der Sadismus sexuell verwirklicht, entmachtet, erhält umgekehrt ein ›masochistisches Ich‹ familienstrukturelle und gesellschaftliche Stützen, auf welche die Ufa-Filme mit Zarah Leander aufbauen. Wenn sie masochistische Triebphantasien bedienen und stärken, reagieren sie also auf reale Tendenzen innerhalb der Gesellschaft der Nazi-Zeit, modellieren indessen auf der andern Seite an der psychischen Ausstattung des Frontkämpfers im modernen Maschinenkrieg.

Dem Zuschauer der Leander-Melodramen ergeht es ähnlich wie Ritter Tannhäuser in der Version von Heinrich Heine: Er erträgt die süße Wärme, die banale Liebe seines Heims nicht mehr, schmachtet nach Bitternissen und Tränen, nach tragischen Grenzübertritten, übermannt vom »Heimweh nach den Gefühlen [...] des Schmerzes«.²⁶ Dem Masochisten ist der Schmerz willkommen als unvermeidliche Bedingung, welche in der Zukunft eine Lust möglich macht, die über ›banale‹ Sinneslust hinausgeht. *Warten* und *Standhalten* sind ihm libidinös besetzt. Mit *Kälte* – ob seelisch (im Verhalten anderer oder seiner selbst) oder rein körperlich spürbar – ist er intim vertraut, Sie schmerzt nicht nur, sie ist eine (negative) Vermittlerin des Ausbruchs ›heißer‹ Lust, insofern begehrenswert. Schmerzen nicht als Hindernis fühlen, lange warten, ausharren können, sich in (seelischer) Kälte einrichten, ›Bestrafungen‹ nicht mit Angst, sondern gleichmütig erwarten – all das sind Tugenden des Arbeiter-Soldaten im industriellen Maschinenkrieg, der ja meist ein zermürbender Stellungskrieg ist – mit ausgedehnten Perioden

der Leere, unterbrochen von höllischen Gewalt-Exzessen der Maschinen. In ihm haben die alten Tugenden des Kriegers wie Mut im Zweikampf, heißer Wille, List, Geschick, Ekstase, Kraft, Wildheit keinen Platz mehr. Kein väterliches Über-Ich kann dem modernen Soldaten weiterhelfen. Dafür steht ihm an der Höllenpforte der Materialschlachten – wie es Alexander Kluge exemplarisch verdichtete – womöglich die Imago einer stolzen, ehrgeizigen »Mutter« zur Seite, die »ihn aus ihrer Hut entlassen« hat, der es »nicht gefallen lhätte, wenn er ein Feigling gewesen wäre«: »mit gütigem Gesicht«, »schwach gegenüber den Forderungen, die die Welt an ihn, ihr stellvertretendes Schwänzchen, stellte«, feuert sie ihn an, wirft ihn »ruhmkündend in diese Feuerhölle«.²⁷

Das masochistische Subjekt ist nur scheinbar schwach: Die mythische Ordnung seiner Phantasien wirkt wie Drachenblut auf das Ich, verleiht ihm ein unbewusstes Gefühl von Unverwundbarkeit. Demütigungen – sei es durch den unsichtbaren »Feind«, sei es durch Vorgesetzte – können es nicht wirklich treffen und entmutigen, denn sie betreffen – im Rahmen des Triebmythos – ja nur die schändliche Vaterähnlichkeit in ihm selbst, befreien hingegen von Schuld und Angst. Diese Entlastung bringt ein Triumphgefühl hervor, das sich charakteristischerweise in der Neigung zeigt, die Welt der Väter, der Grenzen und Gesetze lächerlich zu machen, dem Spott auszuliefern (der raue, sarkastische Humor in der Sprache der Wehrmachtssoldaten). Gegenüber Schuldzuweisungen ist der masochistisch Disponierte immun. Nicht nur fehlt ihm in der Regel ein Über-Ich. Da er mit sich selbst in einen permanenten Sühneprozess verwickelt ist, sich – mit der Stimme seiner strengen Mutter, die die seine wurde – oft beschimpft, bestraft, es sich immer schwer machen muss, zuweilen gar Bestrafungen unbewusst herausfordert, ist er gegenüber einer von Außen vorgehaltenen Schuld eher gleichmütig. Er mag darüber innerlich lächeln. Denn er kennt die Schuld viel intimer, zwingender, und er kennt den Zaubertrick, sie parodistisch zu verdrehen, in eine Lustquelle zu verwandeln. Er ist ähnlich wie ein Veit Harlan ein von *äußeren* »Schuldgebirgen Unbezwingbarer [...] Gewissenloser«.²⁸

Die Ufa-Melodramen mit Zarah Leander hatten keine mörderische Wirkung wie etwa Veit Harlans *Jud Süß*, der auf Anweisung Himmlers den Wachmannschaften der KZ gezeigt wurde. Aber von den Steppen, die die Rollenwesen der Leander im Schlitten, auf dem Kamel oder im Sportwagen durchstreifen, führt ein wenn auch nicht gerader, so doch verschlungener Weg zu der Schneewüste von Stalingrad.

Anmerkungen

- 1 Rede vom 15.02.1941, zitiert nach Erwin Leiser, *Deutschland erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Hamburg 1968, 112.
- 2 Sigmund Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/Main 1975, 346.

- 3 Ebd., 353.
- 4 Hierzu wie zum Folgenden: Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt/Main und Leipzig 1997, 199ff.
- 5 Vgl. Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 25ff.
- 6 Ebd., 136.
- 7 Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 85.
- 8 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Kapitulant*, in: ders., *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien*, Berlin 1991, 84.
- 9 Sacher-Masoch, *Mondnacht*, in: ebd., 151.
- 10 Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 59.
- 11 Ebd., 112.
- 12 Heinrich Heine, *Elementargeister*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 5, hg. von Klaus Briegleb, Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1981, 691.
- 13 E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: *Das kalte Herz und andere Texte der Romantik*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1978, 62f., 82.
- 14 Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, in: ebd., 24, 40.
- 15 Vgl. Micaela Jary, *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Die große Liebe der Zarah Leander*, 2. Aufl., Berlin 2001, 46; Jutta Jacobi, *Zarah Leander. Das Leben einer Diva*, Hamburg 2006, 145, 205.
- 16 Günther Rühle, *Die ganz große Geliebte*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.06.1981.
- 17 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Wanderer*, in: ders., *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien*, Berlin 1991, 19.
- 18 Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 27.
- 19 Ebd., 136, 138.
- 20 Deleuze, *Sacher-Masoch*, 219.
- 21 Siehe Theodor Reik, *Von Liebe und Lust. Über die Psychoanalyse romantischer und sexueller Emotionen*, Frankfurt/Main 1990, 260ff.
- 22 Deleuze, *Sacher-Masoch*, 223.
- 23 Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/Main 1975, 229ff.
- 24 Siehe dazu und zum Folgenden: Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-76*, übersetzt von Michaela Ott, Frankfurt/Main 1999, 282–311. Zum geschichtlichen und machttheoretischen Kontext vgl. Dietmar Voss, *Leben lassen und sterben machen. Facetten der Bio-Macht*, in: *Merkur*, Heft 741 (Februar 2011), 109–120.
- 25 Vgl. hierzu Horst Petri, *Das Drama der Vaterentbehrung. Chaos der Gefühle - Kräfte der Heilung*, Freiburg i. Br. 1999.
- 26 Heine, *Elementargeister*, 691f.
- 27 Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, in: ders., *Chronik der Gefühle*, Bd. 1, Frankfurt/Main 2000, 719.
- 28 Thomas Harlan, *Veit*, Reinbek bei Hamburg 2011, 11.