Germanistik

Florian Reisewitz

Der Film 'Opfergang' und sein Regisseur Veit Harlan

Barocker Faschismus oder Melodramatik par Excellence

Studienarbeit

GRIN

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT

- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit

- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops

- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen und kostenlos publizieren

GRIN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de/ abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2011 GRIN Verlag
ISBN: 9783656081838

Dieses Buch bei GRIN:

https://www.grin.com/document/183657

Florian Reisewitz

Der Film 'Opfergang' und sein Regisseur Veit Harlan

Barocker Faschismus oder Melodramatik par Excellence

GRIN Verlag

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

http://www.grin.com/

http://www.facebook.com/grincom

http://www.twitter.com/grin_com

Inhalt

1	**Einleitung**	**S. 2**
2	**Der Regisseur Veit Harlan**	**S. 3**
3	**Das Genre Melodram**	**S. 7**
	3.1 Zum Genrebegriff	**S. 7**
	3.2 Das Melodram	**S. 8**
4	**Der Film *Opfergang***	**S. 10**
	4.1 Inhalt des Films *Opfergang*	**S. 10**
	4.2 Allgemeine Informationen zur Produktion	**S. 11**
5	**Melodramatisches und Faschistisches in *Opfergang***	**S. 13**
	5.1 Sequenzanalyse	**S. 15**
	5.1.1 Sequenz 19/20	**S. 15**
	5.1.2 Sequenz 38	**S. 18**
	5.1.3 Sequenz 53	**S. 19**
	5.2 Melodramatische Elemente in Opfergang	**S. 22**
	5.3 Faschistische Elemente in Opfergang	**S. 24**
6	**Fazit**	**S. 27**
7	**Erwähnte Filme**	**S. 29**
8	**Bibliographie**	**S. 30**
9	**Anhang: Sequenzprotokoll**	**S. 34**

1 Einleitung

> Aels ist eine unvernünftige Frau und *Opfergang* ein unvernünftiger Film. Während sich die Kriegslage für Deutschland zunehmend verschlechterte, schien auch das Kino außer Kontrolle zu geraten. Die Grenze zwischen Gut und Böse, zwischen Gesund und Krank wurde immer undeutlicher.[1]

1942/43 drehte der Regisseur Veit Harlan seinen vorletzten Film zur Zeit des „Dritten Reichs“, das Melodram *Opfergang*. Der Film kam Ende 1944 in die deutschen Kinos und wurde, trotz der desolaten Lage und der vielen zerbombten Kinos, einer der kommerziell erfolgreichsten Filme Harlans. Die zeitgenössische Presse und das Publikum waren sich einig, dies war ein Meisterwerk.[2] Doch wer war der Regisseur dieses Films und was wollte er mit seinen Filmen erreichen? Die Zuschauer zu Tränen rühren, ablenken und zerstreuen, oder war da noch mehr? Und ist der Film *Opfergang* überhaupt als Melodram zu bezeichnen? Diesen Fragen soll in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden.

Zunächst wird dazu in Kapitel 2 ein genauer Blick auf die Biographie Veit Harlans zu werfen sein, um zu erkunden, inwieweit sich der Regisseur dem faschistischen Regime verpflichtet gefühlt hat. In Kapitel 3 folgt der theoretische Teil, der abklären soll, worauf sich die Begriffe >Genre< und >Melodram< beziehen, um im Folgenden prüfen zu können, ob es sich bei dem Film *Opfergang* um ein Melodram handelt. Der Inhalt und die Produktionsumstände des Films werden im Mittelpunkt des vierten Kapitels stehen. Im fünften Kapitel schließlich folgt der analytische Teil, in dem nach einer thematischen Einleitung drei Sequenzen aus dem Film ausgewählt und einer detaillierten Betrachtung unterzogen werden, um melodramatische Elemente im Film verorten zu können. In einem zweiten Arbeitsschritt wird darauf eingegangen, ob faschistisches Gedankengut Einzug in den Film halten konnte. Auf diese Weise soll der Frage, ob es sich bei Harlan um einen überzeugten Faschisten oder um einen opportunistischen Mitläufer gehandelt hat, nachgegangen werden. Die Arbeit schließt mit einem Fazit, in dem die Ergebnisse noch einmal zusammengefasst werden und Überlegungen zu Konsequenzen des Ergebnisses angestellt werden. Im Anhang befindet sich ein ausführliches Sequenzprotokoll.

---

[1] Noack, Frank: „Veit Harlan. »Des Teufels Regisseur«“. München 2000, S. 266.
[2] Vgl. Weber, Nicola Valeska: „Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen“. Berlin 2011, S. 49.

2 Der Regisseur Veit Harlan

Wer *Opfergang* sagt, der müsse auch *Jud Süß* sagen. So äußerte sich Olaf Möller in der Kontroverse darüber, ob man die Ästhetik in den Melodramen von Veit Harlan völlig unabhängig von dessen Propagandafilmen, die er ebenfalls für das faschistische Regime des „Dritten Reichs" herstellte, analysieren und wertschätzen könne.[3] Eben weil Harlans Mitwirken an *Jud Süß* vor dem Hamburger Landgericht 1949/50 als Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt wurde, könne man sein Melodram *Opfergang* nicht im „luftleeren Raum"[4] analysieren. Deshalb ist es an dieser Stelle besonders wichtig, auf das Leben und Werk des Regisseurs Veit Harlan einzugehen und dabei speziell auf seine Verstrickung in das nationalsozialistische System.

Veit Harlan kam am 22. September 1899 in Berlin zur Welt, sein Vater war der Schriftsteller und Dramaturg Walter Harlan. Durch das Erbe von seinem Großvater, einem wohlhabenden Bankier, war die Familie finanziell unabhängig.[5] Er arbeitete zunächst als Schauspieler, seine Ausbildung erfuhr er unter anderem am angesehenen Max-Reinhardt-Seminar. 1916 meldete er sich als Kriegsfreiwilliger, nach seiner Rückkehr wurde er 1919 Ensemblemitglied an der Berliner Volksbühne. Es folgte ein Zwischenspiel am Landestheater Meiningen, 1923 dann die Rückkehr nach Berlin und ein Engagement am Preußischen Staatstheater. Von 1927 bis 1934 bekam er auch Nebenrollen im Film, vorwiegend in Komödien, Kriminalfilmen und ab 1933 auch in Filmen mit propagandistischem Inhalt.[6] Doch seine Arbeit wurde kaum wahrgenommen, er war ein Schauspieler in der zweiten Reihe ohne die Chance auf den großen Durchbruch. Wahrscheinlich aus diesem Grund[7] wechselte er 1934 ins Regiefach und im darauffolgenden Jahr gelang ihm mit dem Volksstück *Krach im Hinterhaus* (seiner zweiten Inszenierung am Theater am Schiffbauerdamm) dann

[3] Vgl. Möller, Olaf: „Die Konsequenz. Warum, wer OPFERGANG sagt, auch JUD SÜSS sagen muss, in einem Atemzug; und mit der Angst, die er vielleicht/hoffentlich dabei verspürt, wird er alleine zurechtkommen müssen (aber das ist auch gut so)". In: journal film. Zeitschrift für das andere Kino. Freiburg 1993, Nr. 26, S. 26-28.
[4] Torstmann, Holger: „Im luftleeren Raum? Wie man die Filme Veit Harlans falsch versteht". In: journal film. Zeitschrift für das andere Kino. Freiburg 1994, Nr. 27, S. 83-84. Hier S. 83.
[5] Vgl. Harlan, Veit: „Im Schatten meiner Filme". Gütersloh 1966. S. 15.
[6] Vgl. Bock, Hans Michael (Hrsg.): „Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film". München 1984-. Veit Harlan.
[7] Vgl. Zielinski, Siegfried: „Veit Harlan: Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus". Frankfurt a.M. 1981. S. 18f.

tatsächlich ein großer Erfolg.[8] Die Produktion war so erfolgreich, dass die Berliner „ABC-Film“ Harlan den Auftrag gab, dieses Stück für die Kinoleinwand zu produzieren. Trotz des kleinen Budgets und der Tatsache, dass die Umsetzung produktionsästhetisch nicht viel mehr als abgefilmtes Theater war, wurde auch die Filmversion ein finanzieller Erfolg.[9] Die folgenden Produktionen waren nach ähnlichem Muster gestrickt und brachten Harlan den Ruf eines „Schnellregisseurs“ ein, der zudem für wenig Geld erfolgreiche Filme produzierte.[10] 1936 wechselte er das Genre vom Lustspiel hin zum Melodram, als er *Maria die Magd* verfilmte. Von nun an wird er vorwiegend melodramatische Stoffe verarbeiten. Mit der Verfilmung des Dramas *Vor Sonnenuntergang* von Gerhart Hauptmann gelang Harlan 1937 dann der richtige Durchbruch: Der Film *Der Herrscher* stellte eine sehr freie Adaption dar, in der das Führerprinzip verherrlicht wurde, was die Aufmerksamkeit des Propagandaministers Joseph Goebbels weckte: „Der Herrscher. Eine wunderbare Leistung. Modern und nationalsozialistisch. So wie ich mir Filme wünsche. Glänzend in Besetzung und Regie.“[11] Folgerichtig erhielt der Film das Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“,[12] von nun an gehörte Harlan zu den bevorzugten Regisseuren des Propagandaministeriums:

> Die Filme, in denen Harlan fortan Regie führte, bekamen immer mehr den Charakter organisierter Erfolge, die nach den herrschenden Gesetzen des Marktes zusammengesetzt waren. Der Regisseur wurde zum Markenartikel, die Produkte als Bestseller lanciert.[13]

Im Film *Jugend* trat 1938 zum ersten Mal die junge Schwedin Kristina Söderbaum auf, die Harlan ein Jahr später in dritter Ehe heiratete. Sie wird ihn von nun an als Hauptdarstellerin in fast allen folgenden Produktionen begleiten. Äußerlich entsprach sie perfekt den Vorstellungen von „arischen Rassenmerkmalen“.[14] Nach weiteren Erfolgen (*Verwehte Spuren*, *Das unsterbliche Herz*, *Die Reise nach Tilsit*) erhält Harlan 1939 von Goebbels persönlich den Auftrag für den Film, der ihn berühmt-berüchtigt machen sollte: *Jud Süß*,

---

[8] Vgl. Harlan 1966: S. 31.
[9] Vgl. Zielinski 1981: S.19.
[10] Vgl. Harlan 1966: S. 31; Zielinski 1981: S. 19f.; Weber 2011: S. 16.
[11] Goebbels, Joseph: 12.3.1937 zitiert nach Weber 2011: S. 16.
[12] Vgl. Zielinski 1981: S. 21; Weber 2011. S. 16.
[13] Zielinski 1981: S. 22.
[14] Vgl. Zielinski 1981: S. 22; Weber 2011: S. 16.

> die mit faschistischer Ideologie-Absicht interpretierte Geschichte des Hofjuden Joseph Süß Oppenheimer, der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einem der einflußreichsten Financiers und Politiker Württembergs avancierte und 1738 in Stuttgart hingerichtet wurde.[15]

Am 24. September 1940 uraufgeführt, wurde der Film schnell zum Bestseller: In den ersten 15 Monaten spielte er knapp 6 Millionen Reichsmark ein[16], insgesamt etwa 19 Millionen Zuschauer sahen *Jud Süß* im Kino.[17] Der Film trug wesentlich dazu bei, die Ressentiments und Vorurteile gegen die jüdische Bevölkerung weiter zu schüren.[18] Gleichzeitig war Harlan mit diesem Film endgültig an der Spitze der deutschen Regisseure angekommen.[19] Sein nächster Film, *Der große König*, wurde mit 4.779.000 Reichsmark der bis dahin teuerste im „Dritten Reich".[20] Thematisch der Reihe der so genannten Fridericus-Rex-Filme zuzuordnen, bildete der Film faschistische Kriegs-Ideologie ab, indem die Rolle Friedrichs des II. im „Siebenjährigen Krieg" deutliche Parallelen zu Adolf Hitler im Zweiten Weltkrieg aufwies.[21] Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn angekommen, wechselte Harlan nun zum finanzkräftigsten Unternehmen UFA, um mit dem neu entwickelten Verfahren Agfa-Color Farbfilme herstellen zu können. Seine Bedeutung zu jener Zeit kann man daran ablesen, dass von den insgesamt neun fertiggestellten Farbfilmen bis 1945 allein vier von Veit Harlan produziert wurden, nämlich *Die Goldene Stadt*, *Immensee*, *Opfergang* und *Kolberg*.[22] Der Letztgenannte war wieder ein Direktauftrag des Propaganda-Ministeriums mit dem Befehl,

> einen Großfilm ‚Kolberg' herzustellen. Aufgabe dieses Films soll es sein, am Beispiel einer Stadt, die dem Film den Namen gibt, zu zeigen, daß eine in Heimat und Front gemeinsame Politik jeden Gegner überwindet.[23]

Mit fast neun Millionen Reichsmark Budget wurde *Kolberg* der mit Abstand teuerste Film des „Dritten Reichs".[24] Mit gewaltigem Aufwand[25] wurde der militärische

---

[15] Zielinksi 1981: S. 25.
[16] Vgl. Ebd.: S. 27.
[17] Vgl. Ebd.: S. 60.
[18] Vgl. Witte, Karsten: „Der barocke Faschist: Veit Harlan und seine Filme". In: Corino, Karl (Hrsg.): „Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus". Hamburg 1980, S. 150-164. Hier S. 159
[19] Vgl. Zielinski 1981: S. 27.
[20] Vgl. Ebd.: S. 27f.
[21] Vgl. Ebd.: S. 29f.
[22] Vgl. Zielinski 1981: S. 30.
[23] Harlan 1966: S. 183
[24] Vgl. Zielinski 1981: S. 35.

Kampf um jeden Preis heroisiert und das wohlgemerkt zu einem Zeitpunkt, zu dem das Land durch fortgesetzten Bombenangriff wirtschaftlich und moralisch nahezu am Boden lag. Ein letzter verzweifelter und irrationaler Versuch von Durchhalte-Propaganda. Die Zuschauer erreichte der Film, der am 30. Januar 1945 Premiere feierte, kaum noch: Die Kinos waren überwiegend ausgebombt.

Nach dem Einmarsch der Alliierten und damit dem Ende des „Dritten Reichs" erhielt Veit Harlan zunächst Berufsverbot. 1949/50 wurde er des Verbrechens gegen die Menschlichkeit angeklagt, am Ende aber freigesprochen. Das Gericht folgte Harlans Argumentation, dass er zur Herstellung von *Jud Süß* gezwungen worden sei und eine Weigerung bedrohliche persönliche Konsequenzen für ihn bedeutet hätte. Zudem war eine strafrechtlich relevante Kausalität zwischen Film und Völkermord nach Ansicht des Gerichts nicht nachweisbar.[26]

Die Aufführung seines ersten Nachkriegsfilms, *Unsterbliche Geliebte,* führte 1951 zu Demonstrationen, Krawallen und Boykottaufrufen. Auch in den Folgejahren, in denen er zusammen mit seiner Frau Kristina Söderbaum noch ein knappes Dutzend Filme drehte, blieb er als Regisseur und als Mensch in der bundesdeutschen Gesellschaft umstritten. Am 12. April 1964 starb Veit Harlan auf Capri.[27]

Nach eingehender Analyse seines Lebenslaufs und seiner Karriere im „Dritten Reich" kommt Siegfried Zielinski zu dem Fazit, dass Harlan ein Künstler war, der

> die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen er gearbeitet hat, offensichtlich an keinem Punkt hinterfragt hat. Subjektiv die klassisch-bürgerliche Vorstellung teilend, als Künstler außerhalb bzw. oberhalb dieser Bedingungen zu stehen, hat er sich in ihnen eingerichtet, sich ihnen unterworfen und so objektiv ihre Herrschaftsanforderungen erfüllt.[28]

Karsten Witte wird noch deutlicher: „Harlan hätte auch nein sagen können. Er war aber nicht nur kein Nein-Sager, er war stets ein Jawohl-Rufer, besessen von der Um-

---

[25] Nach seinen eigenen Angaben hatte er für die Kriegsszenen 10.000 Pferde zur Verfügung, 187.000 Soldaten wurden für ihn abgestellt, 10.000 Uniformen wurden extra angefertigt. Vgl. Harlan 1966: S. 187.
[26] Vgl. Zielinski 1981: S.59ff.
[27] Vgl. Bock 1984: Veit Harlan.
[28] Zielinski 1981: S. 38.

setzung ins Künstlerische, politisch stets zu Diensten: ein Ergebener.“[29] Er wollte Filme drehen, „die seinen Namen tragen. Kein Preis war ihm dafür zu hoch.“[30]

3 Das Genre Melodram

An dieser Stelle soll das Genre >Melodram< begrifflich erläutert werden, um im weiteren Verlauf klären zu können, warum der Film *Opfergang* diesem Genre zugerechnet werden kann. Vorab soll kurz dargelegt werden, was den Begriff >Genre< determiniert.

3.1 Zum Genrebegriff

Der Begriff >Genre< dient der Verständigung über Filme, durch ihn klassifiziert man unterschiedliche Filme und erleichtert die Kommunikation über sie, sowohl für die Zuschauer als auch für die Hersteller von Filmen sowie zwischen diesen beiden Gruppen.[31] Entlehnt ist der Begriff den analogen Begriffsverwendungen in der Literatur, im Theater und in anderen kulturellen Medien.[32] Genres sind gekennzeichnet „durch eine typische soziale oder geographische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- oder Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe“.[33] Als typisches Genre ist vor allem der Western zu nennen, gefolgt vom Kriminalfilm, der Komödie, dem Melodram, dem Musical, dem Abenteuer-, dem Fantasy- und dem Horrorfilm. Diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen, mit der Zeit hat sich zudem eine Unzahl von Subgenres entwickelt, was vor allem in der Berichterstattung von Fernsehprogrammheften zu bemerken ist. Dabei ist zu beachten, dass die Grenzen zwischen Genres fließend sind und in zunehmendem Maße einzelne Genres miteinander kombiniert werden. Darüber hinaus ist die Definition eines einzelnen Genres keine feststehende Größe, sondern im Laufe der Zeit wandelbar, Genres sind also in ihrer jeweiligen Historizität zu analysieren. Knut Hickethier beschreibt dafür ein 4-Phasen-Modell: Nach der Phase der Entste-

[29] Witte 1980: S. 155.
[30] Ebd.: S. 155.
[31] Vgl. Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): „Moderne Film Theorie“. Mainz 2002, S. 62-96. Hier S. 63.
[32] Vgl. Weber 2011: S. 31.
[33] Müller 1997: S. 141, zitiert nach Hickethier 2002: S. 62.

hung folgt die Stabilisierung, nach einer Weile erschöpft sich das Genre und später kommt es eventuell zu einer Phase der Neubildung.[34] In der Phase der Erschöpfung kommt es häufig zu Genreparodien.

3.2 Das Melodram

Aus medien- und literaturwissenschaftlicher Sicht liegen die Ursprünge des Melodrams im bürgerlichen Trauerspiel und im so genannten Gesellschaftsroman des 18. und 19. Jahrhunderts. Thematisch ist das Melodram also definitiv im Konfliktraum der Familie zu verorten. Im Mittelpunkt der Darstellung steht dabei eine weibliche Figur, aus deren Perspektive meist auch erzählt wird. Die Hauptfigur durchleidet ein persönliches Drama, in der Regel ausgelöst durch emotionale Konflikte mit vorherrschenden Moralvorstellungen. Dieses Drama endet typischerweise tragisch und zwar mit dem Tod der Heldin oder wenigstens mit einem großen Verzicht (z.B. auf die Liebe ihres Lebens).[35]

Das *Reclam Sachlexikon des Films* gibt sechs narrative Grundmuster für das Melodram an: 1. Die Dreiecksgeschichte. 2. Die ungewöhnliche berufliche Karriere bzw. der steile soziale Aufstieg. 3. Die große Prüfung, die zum persönlichen Versagen oder dem Bewältigen einer Krise führt. 4. Die problematische Mutter-Kind-Beziehung, wobei das Kind oftmals unehelich entstanden ist. 5. >Die böse Frau<. 6. Die Generationen überspannende Familiensaga.[36]

In der Regel besteht der Aufbau des Melodrams aus einer strengen dreiteiligen Struktur: 1. Ein starker Ausgangskonflikt. 2. Der Höhepunkt mit einem heftigen Zusammenstoß. 3. Eine Auflösung, bei der die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird, mithin eine stark betonte Moral.[37] Das Schicksal bestimmt den Fluss der Ereignisse; diese Vorsehung ist wichtiger als psychologisch schlüssige Figuren, vielmehr unterwerfen sich die Figuren ihrem Schicksal gleichsam willenlos:

[34] Vgl. Hickethier 2002: S. 71ff.
[35] Vgl. Lange, Sigrid: „Einführung in die Filmwissenschaft". Darmstadt, 2007. S.93; Reclam (Hrsg.): „Reclams Sachlexikon des Films". Stuttgart, 2002. S.435; Rother, Rainer (Hrsg.): „Sachlexikon Film". Reinbek bei Hamburg, 1997. S.195 .
[36] Vgl. Reclam 2002: S.435.
[37] Vgl. Grob, Norbert: „Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino". St. Augustin 2002. S. 237.

> Anders als in der Tragödie zählen Individualität und Wille – d.h. die Fähigkeit, das eigene Geschick selbst in die Hand zu nehmen – bei ihnen nicht. Sie sind reine Gefühlswesen, die sich freuen oder beklagen, je nachdem was der Tag ihnen beschert.[38]

Melodramen sind geprägt „von Zufällen, verpaßten Chancen, plötzlichen Umschwüngen, von Rettung und Enthüllung in letzter Minute sowie *deus ex machina*-Schlüssen."[39] Meist wissen die Zuschauer mehr als die Hauptfiguren und der Reiz für die Zuschauer ergibt sich aus dieser Differenz. Man weiß z.B., wie die Liebenden zueinander finden könnten, diese wissen es aber (noch) nicht. Für den Zuschauer entsteht die Spannung somit aus der Frage, ob sie dennoch zueinander finden.[40] Für Steve Neale ergibt sich besonders große Rührung aufseiten des Zuschauers vor allem aus den verpassten Chancen: „Es ist immer zu spät, aber es hätte sein *können*."[41]

Die Darstellung von Emotionen nimmt im Melodram einen großen Raum ein. Oft scheint nur der Moment des ausgelebten Gefühls zu zählen, der „Rausch des großen Gefühls"[42], typischerweise in Großaufnahme und unterlegt mit effektvoller, die Affekte steigernder Musik. Dabei werden die kleinen Tragödien um die Liebe in den Mittelpunkt gestellt, „als ginge es um die letzten Dinge der Menschheit."[43] Die starken Emotionen, die so evoziert werden, führen beim zumeist weiblichen Publikum oft zum Weinen. Dadurch kann sich der eigene Schmerz lösen, wird erträglicher. Der Anreiz für das Publikum liegt also in einer Befreiung, einer Art Reinigungsprozess oder Katharsis im Sinne von Aristoteles.

Typisch ist des Weiteren eine Ästhetik, die mit unterschwelligen Botschaften auf der Bildebene arbeitet.[44]

Viele Melodramen beruhen auf als trivial geltenden Frauenromanen, weshalb das Genre als sentimental und das Melodram als Frauenfilm verschrieen ist. Aus diesem Grund hatte die Filmwissenschaft das Melodram bis in die 1970er Jahre weitestgehend ignoriert.[45]

---

[38] Lourcelles, Jacques zitiert nach Grob 2002: S. 245
[39] Neale, Steve: „Melodram und Tränen". In: Cargnelli, Christian u. Palm, Michael (Hrsg.): „Und immer wieder geht die Sonne auf : Texte zum Melodramatischen im Film". Wien 1994. S. 147 –166. Hier S. 148.
[40] Vgl. Ebd.: S. 148.
[41] Ebd.: S. 165.
[42] Lange 2007: S. 94.
[43] Grob 2002: S. 237.
[44] Vgl. Reclam 2002: S.434f.; Rother 1997: S.196.
[45] Vgl. Lange 2007: S.94; Rother 1997: S.196.

Abschließend sei hier eine kompakte Typisierung zitiert, wie sie sich bei Sigrid Lange findet. Dort ist das Melodram vor allem gekennzeichnet durch

> mäandrische Fabelverläufe mit Irrwegen und Hindernissen auf dem Weg zum Ziel der Träume, extrem polarisierte Gefühle, die Tragik der zu späten Erkenntnis (..), gescheiterte Kommunikation und ein[en] sich immer erneuernder[/n] Zirkel von Begehren und Verweigern, aus dem sich insbesondere die Ökonomie der emotionalen Effekte speist.[46]

Als herausragende und prägende Regisseure seien Douglas Sirk für die 1950er (*Magnificent Obsession* (*1953), All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956)), Rainer Werner Fassbinder für die 1970er und frühen 80er (*Angst essen Seele auf* (1973), *Die Sehnsucht der Veronika Voss (*1982)) und für die Gegenwart der Spanier Pedro Almodovar (*Alles über meine Mutter* (1999), *Sprich mit ihr* (2002)) genannt. Elemente des Melodrams werden aber auch in allen anderen Genres verwendet, da ihr affizierender Charakter praktisch ein Grundprinzip des Mediums Film darstellt, um den Zuschauer emotional mitzureißen.[47]
Seit den 1980er Jahren erleben melodramatische Stilelemente allerdings vor allem in den Daily-Soaps und Telenovelas des Fernsehens eine Renaissance auf künstlerisch anspruchslosem Produktionsniveau. Im Kino dagegen wandelte sich das Genre des Melodrams angesichts der veränderten Rollenpotentiale der Frau in einer durch zunehmende Emanzipation geprägten Gesellschaft.[48]

4 Der Film *Opfergang*

4.1 Inhalt des Films *Opfergang*

Der Film Opfergang erzählt eine tragische Liebesgeschichte, die sich um drei zentrale Figuren dreht: Albrecht Froben kehrt von einer dreijährigen Weltreise heim und heiratet seine Cousine Oktavia. Beide entstammen einem wohlhabenden Patriziergeschlecht, man residiert in einer noblen Villa an der Hamburger Außenalster. Das bourgeoise, bildungsbürgerlich-spießige Familienleben engt den freigeistigen Alb-

[46] Lange 2007: S.94.
[47] Vgl. Lange 2007: S. 94.
[48] Vgl. Lange 2007: S.95; Reclam 2002: S.438; Rother 1997: S.198.

recht allerdings sehr schnell ein. In der unkonventionellen Nachbarin Älskling Flodeén (kurz: Äls) findet er eine willkommene Abwechslung, mit ihr freundet er sich bei gemeinsamen Ausritten an. Seine Frau duldet diese Freundschaft zwar, um größeren Gefühlsverwirrungen vorzubeugen, beschließt das Paar aber, für eine Weile nach Düsseldorf zu ziehen. Dieses Intermezzo ist nur von kurzer Dauer, da es Oktavia schnell wieder in ihre gewohnte Umgebung zurückzieht. Die Nachbarin Äls ist in der Zwischenzeit schwer erkrankt und bettlägerig. Albrecht reitet nun täglich an ihrem Haus vorbei und grüßt stumm aus der Ferne. Äls erholt sich für eine Weile, es kommt wieder zu gemeinsamen Ausritten. Oktavia wiederum, von Eifersucht getrieben, entdeckt ein Geheimnis der Nachbarin: Diese hat eine etwa drei Jahre alte Tochter, die im Hafenviertel bei einer Amme untergebracht ist. Plötzlich bricht im Hafenviertel eine Typhus-Epidemie aus. Äls bittet Albrecht, ihre Tochter zu retten; er infiziert sich bei dieser Aktion selbst und muss in Quarantäne gehen. Äls, die mittlerweile im Sterben liegt, wartet vergeblich auf den vorbeireitenden Albrecht und seinen Gruß. In dieser Situation entschließt sich Oktavia zu einem >Opfergang< und leistet hoch zu Ross, verkleidet als Albrecht, dessen stummen Gruß ab. Äls ahnt jedoch, dass Oktavia anstelle von Albrecht am Tor steht. Sie gibt den Geliebten frei, verzichtet und stirbt, Albrecht seinerseits erholt sich von der Infektion und überlebt. In der Schlussszene zeigen sich Albrecht, der durch den >Opfergang< seiner Frau zu ihr zurückgefunden hat, und Oktavia als wiedervereintes Paar. Erwähnt sei noch die Rolle des Mathias, der als Albrechts Freund die Funktion des (vernünftigen) Beraters innehat, heimlich aber auch Oktavia liebt, gleichwohl um die Hoffnungslosigkeit dieser Liebe weiß.

4.2 Allgemeine Informationen zur Produktion

Der Film wurde als UFA-Produktion in den Kriegsjahren 1942/43 hergestellt und kam aus produktionstechnischen Gründen und wegen Problemen mit der Zensur erst im Dezember 1944 zur Uraufführung. Mit dem noch recht neuen Drei-Farb-Verfahren Agfacolor (seit 1940) hergestellt, gehört er zu den ersten deutschen Farbfilmen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Film von den Besatzungsmächten

verboten, in einer gekürzten FSK 16-Fassung aber ab 1952 in der BRD wieder aufgeführt. Er erhielt das Prädikat >künstlerisch besonders wertvoll<.[49]

Gedreht wurde im Atelier der Ufa in Babelsberg, die Außenaufnahmen fanden im Umland von Berlin, im Hamburger Stadtgebiet, auf der Insel Hiddensee bei Rügen und in Schleswig-Holstein (Eutin, Malenter See) statt.[50]

Parallel zu *Opfergang* drehte Harlan mit demselben Produktionsteam und denselben Hauptdarstellern (Carl Raddatz und Kristina Söderbaum) den Film *Immensee*. Die zeitgleiche Produktion von zwei Filmen war auf seine eigene Initiative zurückgegangen, um Produktionskosten einzusparen. Ursprünglich sollte sogar noch ein dritter Film gleichzeitig produziert werden (*Pole Poppenspäler* nach Theodor Storm). Der Vorschlag wurde begeistert aufgenommen, Joseph Goebbels meinte sogar, dass diese Art der Produktion „Schule machen" würde.[51]

Wie in den Jahren zuvor seit dem Film *Jugend* war die Besetzung des Produktionsteams von großer Kontinuität geprägt, ein festes Team von Mitarbeitern hatte sich etabliert. So stand zum wiederholten Male Bruno Mondi hinter der Kamera, Hans-Otto Borgmann war für die Filmmusik verantwortlich.[52]

Die Romanvorlage nach Rudolf G. Binding (1911) sah eigentlich ein anderes Ende vor: Albrecht stirbt wegen der Typhuserkrankung, wohingegen Äls überlebt, da sie im Roman nicht grundsätzlich lebensgefährlich krank ist, sondern nur vorübergehend unter dieser Krankheit leidet. Dass die Ehebrecherin überlebt, war jedoch im kriegsgebeutelten Deutschland schwer zu vermitteln. Der Propagandaminister Goebbels befürchtete, dass viele Soldaten an der Front, bekämen sie den Film in dieser Fassung, in der der Betrug gleichsam glorifiziert wurde, zu sehen, aus Furcht um die Treue ihrer Ehefrauen desertieren würden. Aus „volkserzieherischen" Gründen müsse das Verhalten der Ehebrecherin Äls also mit dem Tod sanktioniert werden. Zusammen mit dem Drehbuchautor Alfred Braun überarbeitete Harlan daher das Skript und verankerte das Todesmotiv für Äls in der Handlung, wozu praktisch das gesamte Drehbuch umgeschrieben werden musste.[53]

---

[49] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Farbfilm // http://de.wikipedia.org/wiki/Opfergang
[50] Vgl.Noack 2000: S. 248ff.
[51] Vgl. Harlan 1966: S. 159.
[52] Vgl. Zielinski 1981: S. 24.
[53] Vgl. Harlan 1966: S. 164.

Opfergang zählt zu den erfolgreichsten Filmen von Veit Harlan. Das Publikum war begeistert, die Inlandeinnahmen werden auf 10.000.000 Reichsmark geschätzt.[54]

5 Melodramatisches und Faschistisches in *Opfergang*

Bei jeder Filmanalyse sollte man auch den historischen Kontext seiner Entstehung berücksichtigen. Im Falle von *Opfergang* waren dies die nationalsozialistische Diktatur und im Besonderen die Kriegssituation, die sich zur Produktionszeit des Films nach einer Serie von „Blitzsiegen" zum deutlich Schlechteren für Deutschland entwickelte. Die Frage, die sich hier stellt, ist natürlich: War der Regisseur Veit Harlan ein systemüberzeugter Nationalsozialist oder „nur" ein Mitläufer, dem es in erster Linie um die Verwirklichung seiner Kunst ging? Oder sogar systemablehnend, auf seine Weise Widerstand leistend? Für Karsten Witte ist Harlan ein „barocker Faschist", was sich auch in seiner Ästhetik äußere. Diese sei geprägt durch die „Ästhetik der Mittelachse, die Ordnung der Zentralperspektive, die Maximierung aller künstlerischen Mittel, das wuchernde Schaugepränge, das zu den Lichtspielen am liebsten noch Wasserspiele addiert hätte".[55] Damit steht Witte in der Tradition einer Analyse-Schule, die seit jener vielzitierten Aussage des Propagandaministers Joseph Goebbels auf der detektivischen Suche war nach Anzeichen faschistischer Ideologie in vordergründig harmlosen Unterhaltungsfilmen.[56] Schon in einer seiner ersten Reden hatte Goebbels nämlich gefordert, dass Propaganda „niemals als gewollt in Erscheinung treten"[57] dürfe. Tatsächlich war der Anteil von „reinen" Tendenzfilmen in der Kinoproduktion des „Dritten Reichs" mit etwa 14% relativ gering.[58] Komödien (ca. 50%) und Melodramen (ca. 30%) bestritten den Hauptteil des Kinoprogramms,

[54] Vgl. Weber 2011: S. 49.
[55] Witte 1980: S. 150.
[56] Vgl. Segeberg, Harro: „Erlebnisraum Kino: Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft". In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film – Mediengeschichte des Films Band 4". München 2004a. S. 11-42. Hier S. 11.
[57] Goebbels, Joseph: 5.03.1933. Zitiert nach Segeberg 2004a: S. 11.
[58] Wobei die Höhepunkte propagandistischer Filmproduktion in den Anfangsjahren 1933/34 und in den Kriegsjahren 1940-42 lagen. Vgl. Segeberg, Harro: „Die großen Deutschen: Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940". In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film – Mediengeschichte des Films Band 4". München 2004b. S. 267-291. Hier S.273; Eder, Jens: „Das populäre Kino im Krieg: NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung". In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film – Mediengeschichte des Films Band 4". München 2004. S. 379-416. Hier S. 380; Witte 1980: S. 159.

in den letzten Kriegsjahren stieg der Anteil der Melodramen sogar auf über 50%.[59] Diese Unterhaltungsfilme dienten in erster Linie der Zerstreuung und Ablenkung. Was man dabei aber auf keinen Fall vergessen darf: Die Unterhaltungsindustrie des „Dritten Reichs" muss immer vor dem Hintergrund rezipiert werden, dass sich Auschwitz im Dunkeln, quasi „im Schatten"[60], ereignen konnte, während und nicht zuletzt weil jene Industrie so grell abgelenkt und ausgeleuchtet hatte.[61]

Trotzdem meldete sich 1989 ein Filmwissenschaftler zu Wort, der versuchte, den angeschlagenen Ruf Harlans zu rehabilitieren, indem er bei der Analyse ausschließlich dessen melodramatische Werke in den Vordergrund stellte und einen vorurteilsfreien Blick auf Harlans Filmästhetik forderte,[62] was in den Neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine kontroverse Diskussion hervorrief.[63] Frank Noack ging in seiner Veröffentlichung „Veit Harlan: >>Des Teufels Regisseur<<" aus dem Jahr 2000 noch weiter und versuchte, wo er nur konnte, die positiven Seiten an Harlans Biographie herauszustellen. Die negativen Aspekte seiner Arbeit wurden sämtlich an den „Filmminister" Goebbels delegiert.[64] In der neuesten Arbeit zum Thema von Nicola Weber wird der Versuch unternommen, einen ausgewogenen Mittelweg zwischen den angeführten Positionen zu finden.[65] Nach Webers Dafürhalten kann eine

> Analyse, die die Widersprüche im ‚Dritten Reich' auflöst, indem sie alle Unterhaltungsfilme für unpolitisch und ideologiefrei befindet, (..) ebenso wenig zufrieden stellen, wie die Auffassung, dass alle im ‚Dritten Reich' entstandenen Filme schablonenhaft eine nationalsozialistische Ideologie transportieren.[66]

Vielmehr müsse man statt von einer „Ideologisierung des Medialen" von einer „Medialisierung des Ideologischen"[67] ausgehen.

Die folgende Analyse muss also zweierlei leisten: Zum einen soll dargelegt werden, warum und inwiefern der Film Opfergang dem Genre Melodram zuzuordnen ist, zum anderen muss aber auch untersucht werden, inwieweit der Film nationalsozialistische

---

[59] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Nationalsozialistische_Filmpolitik#Unterhaltungsfilm; Albrecht, Gerd (Hrsg.): „Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation". Schauburg, 1979. S. 104ff.
[60] Segeberg 2004a: S. 25.
[61] Vgl. Ebd.
[62] Vgl. Grob, Norbert: „Veit Harlan". In: Bock, Hans-Michael (Hrsg.): „CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film". München 1989. Lg. 15.
[63] Vgl. Kap. 2 in der vorliegenden Arbeit.
[64] Vgl. Weber 2011: S. 14.
[65] Vgl. Ebd.
[66] Weber 2011: S. 27.
[67] Segeberg 2004a: S. 11.

Ideologien oder entsprechendes Gedankengut transportiert und ob dies Rückschlüsse auf den Regisseur des Films zulässt.

5.1 Szenenanalyse

Für die Szenenanalyse wurden drei Sequenzen ausgewählt, in denen die Figuren Äls und Albrecht im Vordergrund stehen. Die Figur der Oktavia findet daher kaum Berücksichtigung. Die vorliegende Auswahl schien mir am geeignetsten, um sowohl melodramatische Elemente herauszuarbeiten, als auch um eine Suche nach faschistischem Gedankengut durchzuführen.

5.1.1 Sequenz 19/20[68] (TC 0:31:14 – 0:35:24)

In diesen beiden Sequenzen sieht man Äls und Albrecht bei einem ihrer Ausritte. In Sequenz 19 reitet Äls auf einem Schimmel am Strand in vollem Galopp von links nach rechts durch das Bild, während sie gleichzeitig mit Pfeil und Bogen auf eine Zielscheibe schießt.[69] Sie ist nur in einen weißen Badeanzug gekleidet. Albrecht beobachtet dies, ebenfalls vom Pferd aus, und ruft bewundernd „Bravo“. Dann reitet Äls in die Brandung hinein, bis ihr Pferd schwimmen muss, begleitet von den besorgten Ausrufen Alberts. In Sequenz 20 reitet zunächst Äls durch eine malerische Landschaft (mit sanften grünen Hügeln und einem Leuchtturm im Hintergrund) auf einen Strandkorb zu, springt ab und zieht sich rasch etwas über. Albrecht kommt nun auf demselben Weg angeritten, steigt vom Pferd und gesellt sich zu Äls in den Strandkorb. Hier unterhalten sich beide über das Risiko, das Äls eben eingegangen ist und in der Folge über den Tod im Allgemeinen.
Bemerkenswert ist dabei, wie unbeeindruckt sich Äls von der Gefahr des Todes zeigt („Dann bin ich eben tot, Herr Froben, das ist doch nicht schlimm, mal muss es ja sein“ TC 0:33:40), sie bezeichnet den Tod sogar als ihren Freund: „Man ist ihm immer nah, dem Tod. Und es ist auch ganz gut, wenn man ihm ab und zu ein bisschen zulächelt und sagt >>Du bist mein Freund, du kommst, wenn ich nicht mehr weiter

[68] Für eine vollständige Übersicht der Sequenzen s. Anhang.
[69] Für Frank Noack sind nur wenige Szenen in der Filmgeschichte so voller Bewegung wie in dieser Sequenz, in der Kristina Söderbaum von links nach rechts durchs Bild reitet und gleichzeitig die Wellen der Brandung von rechts nach links an der Kamera vorbeiziehen. Vgl. Noack 2000: S. 270.

kann<<“ (TC 0:33:54). Dabei lächelt sie gelöst und entspannt. Albrecht ist leicht verwundert, wenn nicht schockiert und versucht, zu protestieren. Dieser Protest fällt aber relativ schwächlich aus: „Aber hören Sie, spricht man so vom Tod in Ihrem Alter?“ (TC 0:33:44), „Was reden Sie denn da? Ich denke, Sie haben doch wohl noch ein bisschen Zeit, ehe er Sie in seine kalten Arme nimmt.“ (TC 0:34:06). Nachdem sich beide noch über den Tod von Zugvögeln unterhalten, die im Herbst versehentlich gegen den Leuchtturm fliegen, weil sie ihn für die Sonne halten, spricht Albrecht am Schluss der Sequenz seinen Einwand noch ein drittes Mal an: „Das passt doch gar nicht zu Ihnen, dass sie hier bei Wind und Wellen und Sonnenglut an den Tod denken“ (TC 0:35:07). Äls antwortet mit leicht ironischem Unterton: „Meinen Sie? Woran soll ich denn denken? An Sie?“ (TC 0:35:13). Wenn man nur den Dialogtext betrachtet, könnte man die letzte Äußerung als Flirtversuch betrachten. Nimmt man aber die Bild- und Tonebene und damit den Gesichtsausdruck von Äls, sowie ihre Intonation hinzu, dann eröffnet sich noch eine zweite Lesart: In ihrem Ton und ihrem Blick liegt etwas Spöttisches, als wollte sie sagen: Wenn ich wählen müsste, dann hätte der Tod auf jeden Fall eine größere Anziehungskraft auf mich als du!

In der Sequenz am Strand kommen Äls wilde Natürlichkeit, ihre überquellende Lebendigkeit und Lebensfreude voll zum Ausdruck. Sie ist eine Amazone, eine „moderne Penthesilea voll brennender, fordernder Daseinsfreude“.[70] Trotz ihrer knappen Bekleidung wirkt sie hier eher sportlich als erotisch und sinnlich. Umso krasser der Gegensatz zur Nähe des Todes, die Äls in der folgenden Sequenz durch ihre Worte herstellt. Hierbei wirkt sie in ihrer Gelöstheit nun durchaus sinnlich. Albert dagegen stellt in beiden Sequenzen eindeutig den schwächeren Part dar. In gewisser Weise findet hier ein Rollentausch statt, indem Äls männliche Attribute vertritt (wie Initiative, Risikofreude, Bestimmtheit), wohingegen Albert eher weibliche Attribute zugeteilt bekommt: Er ist der Zuschauer, während Äls ihre Sportlichkeit unter Beweis stellt, er mahnt ängstlich zur Vorsicht, als Äls in das Meer hineinreitet und sein beschwichtigender Protest gegen Äls Todesahnungen fällt ebenfalls sehr schwächlich aus.[71] Sie ist diejenige, die auf allen Ebenen dominiert.

Es ist eine der wenigen Stellen im Film, wo die Kamera von Bruno Mondi in Bewegung gerät, nämlich immer dann, wenn Äls und Albert ausreiten. Im übrigen Film ist

[70] So die Zeitschrift der Film-Kurier in einer Fimbesprechung. Zitiert nach Noack 2000: S. 279.

[71] Ansonsten ist Alberts Charakter durchaus als männlich gezeichnet, auch er ist von großer Tatkraft und voller Lebensfreude. Aber in Äls findet er einfach seinen Meister und ordnet sich folgerichtig unter.

sie eher statisch, „statt Räume zu erforschen, steht die Kamera schon fest im Raum, und die Personen sitzen an ihrem Platz".[72] Außerdem ist die Kameraführung zurückhaltend und eher neutral, sie ist immer nah an den Darstellern, Halbnahe- und Naheeinstellungen dominieren.[73] So sind Äls und Albert bei der Szene im Strandkorb nach einem establishing shot, einer Halbtotalen und einer halbnahen Einstellung immer im Wechsel zu sehen und zwar ausschließlich in Naheinstellung. Diese Nähe zu den Schauspielern lässt die Dialoge umso eindringlicher wirken.

Jedem der drei Hauptdarsteller[74] ist ein eigenes musikalisches Thema zugeordnet.[75] Albrechts Thema drückt Tatkraft und Bewegungsfreude aus, hier ist es zweimal zu hören, immer wenn Albrecht reitet (TC 0:32:47; 0:33:15). Äls' musikalisches Thema ist dagegen beherrscht von unheilvollen Chören, die Verhängnis und Tod assoziieren lassen. Wenn Äls ins Meer hineinreitet, steigert sich diese Musik und wird lauter und verdeutlicht damit die Bedrohlichkeit der Situation (TC 0:31:53). Auch im folgenden Dialog über den Tod wird Äls' Thema im Hintergrund eingeflochten und setzt an entscheidenden Stellen Kontrapunkte.

In seinem zweiten Farbfilm (nach *Die Goldene Stadt*) reizt Harlan die Möglichkeiten der neuen Technik voll aus. Die grüne Farbpracht der blühenden Holsteinischen Landschaft wird zur Schau gestellt, sogar einen Regenbogen gelingt es ihm einzufangen (TC 0:34:15). Auch Äls' Garderobe bringt die neue Farbigkeit zur Geltung, erst in einem strahlend weißen Badeanzug, dann in einer Strickjacke mit sehr buntem Muster.[76] Äls' Lippen sind deutlich rot geschminkt und ihre strahlend blauen Augen werden ebenfalls perfekt ausgeleuchtet.[77]

---

[72] Noack 2000: S. 276.
[73] Vgl. Weber 2011: S. 54.
[74] Neben Äls und Albrecht ist Oktavia die Dritte, für die ein eigenes Thema komponiert wurde.
[75] Vgl. hierzu auch Noack 2000: S. 278.
[76] Überhaupt präsentieren die beiden weiblichen Hauptfiguren in nahezu jeder Szene ein neues Outfit. Dabei dominieren bei der reinen und kühlen Oktavia weiße und marienblaue Töne, bei der wilden Äls ist es gerne auch mal ein feuriges Rot. So trägt sie in Sequenz 18 beim Bogenschießen im eigenen Garten ein tiefrotes, bodenlanges Kleid, das im Kontrast zur grünen Wiese besonders zur Geltung kommt. Für Dora Traudisch symbolisiert das Rot an dieser Stelle „Triebhaftigkeit und Sexualität" und ist eindeutig Äls zugeordnet. Traudisch, Dora: „Mutterschaft mit Zuckerguss? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm". Pfaffenweiler 1993, S. 167-171, zitiert nach Weber 2011: S. 51.
[77] „Was als feuersprühender Blick erscheint, ist nur ein zweiter, manchmal ein dritter Lichtreflex der punktgenau auf ihre schminktechnisch präparierten Augen gerichteten Scheinwerfer". Kappelhoff, Hermann: „Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodram des NS-Kinos". In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4". München 2004, S. 247-265. Hier S. 260.

5.1.2 Sequenz 38 (TC 1:03:59 – 1:08:25)

In Sequenz 38 werden Äls und Albrecht wieder beim Ausreiten gezeigt, dieses Mal am Rand eines großen Sees. Albrecht muss anhalten, weil sein Pferd beinahe eine Bandage verliert. Äls reitet voraus und lässt sich, vom Pferd springend, das noch im Traben begriffen ist, in einen Heuhaufen fallen. Albrecht kommt nach und kniet sich neben sie. Zunächst unterhalten sie sich über Äls' Krankheit, die in der Zwischenzeit schwerer gewesen war und Äls ins Bett gezwungen hatte. Albrecht freut sich, dass Äls wieder so lebendig ist. Dann gesteht Äls Albrecht ihre Liebe, sie küssen sich und anschließend legt Albrecht voll Wonne seinen Kopf auf Äls' Brust, sie schmiegen sich aneinander. Äls beginnt abermals vom Tod zu reden, was Albrecht erneut mit Beschwichtigungsversuchen quittiert.

„So sterben, das wär der glücklichste Tod" (TC 1:06:54), dies ist das erste, was Äls nach dem Kuss einfällt. Ihre Augen sind dabei geschlossen, ihr Gesicht drückt Verzückung aus. Und weiter: „Wenn ich einmal tot bin, hörst Du, will ich, dass meine Asche ins Meer gestreut wird, (..) und wenn die Welle dann Deinen Fuß streichelt, dann sollst Du wissen, dass ich es bin, Deine Äls." (TC 1:07:06). Albrecht, der sich erschrocken aufsetzt (auch er hatte vorher die Augen genussvoll geschlossen), beginnt wieder mit lahmen Beschwichtigungen: „Äls, was redst Du denn da?" (TC 1:07:02), „Äls, sprich doch nicht so, Du erschrickst mich doch!" (TC 1:07:23). Albrecht will einfach nicht wahrhaben, dass Äls tödlich krank ist,[78] lieber verdrängt er, denn das Denken an den Tod und die Art, wie Äls den Tod erotisiert, macht ihm große Angst. Äls dagegen koppelt ihre weibliche Sexualität mit dem Motiv des alles umschlingenden und verschlingenden Meeres, ebenfalls eine Konnotation, die Albrecht als Mann Angst machen muss.[79]

Äls, die sonst vor Lebendigkeit nur so strotzt, wirkt bei der Szene im Heu blasser als zuvor. Sie scheint noch angeschlagen von dem kürzlichen Einbruch ihrer Krankheit. Ihre Gesichtszüge wirken weicher, ihre Augen bekommt sie nicht mehr so weit auf, wie in der zuvor beschriebenen Sequenz. Aber ihre erotische Ausstrahlung steigt, denn „nicht die Beziehungsdynamik läßt sie immer weicher erscheinen, sondern ihre

[78] Immer wieder weist er Äls auch darauf hin, dass sie doch so vital, so voller Leben sei, dass sie da doch gar nicht krank sein könne.

[79] Vgl. hierzu auch Brockhaus, Gudrun: „Schauder und Idylle: Faschismus als Erlebnisangebot" München 1997, S. 275.

Krankheit."[80] Albrecht dagegen agiert wie gewohnt blass und zögerlich, Äls ist wie gesagt der bestimmende Part, „sie spricht die Liebe zwischen ihnen an, sie bestimmt, wie weit sie gehen darf."[81]

Die Musik stellt auch hier einen dominierenden Part dar. Als Albrecht absteigt, um die Bandage seines Pferdes zu richten, reitet Äls voran, begleitet von Albrechts musikalischem Thema. Dass ihr dieses Thema, das ja Tatkraft und Lebendigkeit signalisiert, „geliehen" wird, zeigt an, wie nah sich Albrecht und Äls in ihrer Art sind. Vielleicht auch, dass Albrechts Anwesenheit ihr gut tut und quasi auf sie abfärbt. Sobald sie aber im Heu liegen und vom Tod reden, ist wieder das unheimlich grollende und drohende Thema von Äls im Vordergrund. Hans-Otto Borgmann kommentiert mit seiner Musik aber nicht nur die Handlung, zuweilen kündigt die Musik auch ein Geschehen an. So setzt zum Ende der Sequenz das (eher Besorgnis ausdrückende) Thema von Oktavia ein. In der nächsten Sequenz ist sie tatsächlich auch zu sehen, sie streift unruhig durch ihre Villa und fragt einen Bediensteten nach Albrechts Verbleib.

Zum Kostüm ist noch anzumerken, dass Äls hier einen strengen schwarzen Reitdress trägt, den sie in anderen Szenen auch mit einem schwarzen Zylinder kombiniert. Alles Attribute, die mit Männlichkeit und Unabhängigkeit assoziiert werden, genauso wie ihre Reitpeitsche und die Horde riesiger Doggen, die sie in ihrem Haus hält.[82]

5.1.3 Sequenz 53 (TC 1:23:05 – 1:27:30)

Die folgende Sequenz ist sicher die beeindruckendste und visuell anspruchsvollste des gesamten Films.

Zunächst sieht man Albrecht, der in einem Krankenhausbett liegt, er erholt sich gerade von einer Cholera-Infektion. In der vorherigen Szene hat er vom „Opfergang" seiner Frau Oktavia erfahren, die den täglichen Gruß vom Pferde aus übernommen hat, um Äls glücklich zu machen. Er schaut nun nach rechts und beginnt, mit Äls zu reden. Diese wird jetzt gezeigt, ebenfalls im Bett und nun im Sterben liegend, sie schaut nach links. Es ist, als wäre eine (physikalisch unmögliche) Blickachse zwischen beiden hergestellt. Beide reden miteinander. Als nächstes sieht man in einer

[80] Brockhaus 1997: S. 276.
[81] Ebd.: S. 271.
[82] Vgl. Ebd.: S. 270

Totalen das Tor vor Äls´ Haus, plötzlich erscheint wie aus dem Nichts Albrecht, auf seinem Pferd sitzend. Das Bild ist merkwürdig verschwommen, traumhaft, von bunten Nebeln durchzogen. Dann geht die Kamera auf eine halbnahe Einstellung, man sieht Albrecht in der linken Bildhälfte. Gleichzeitig wird in der rechten Bildhälfte eine Großaufnahme von Äls‘ Gesicht eingeblendet. Sie sind einander zugewandt, während sie miteinander reden. Albrecht möchte sich verabschieden und bittet um Verständnis, dass er sich für Oktavia entscheidet. Äls gibt ihn frei. Am Ende verschwindet Albert aus dem Bild, man sieht hinter dem Tor Wasser fließen. Äls sieht ihren Tod nahen, die „Verbindung“ zwischen Äls und Albrecht bricht ab, denn nun ist auch seine Stimme immer schwächer und schließlich gar nicht mehr zu hören. Die Einblendung von Äls‘ Gesicht wird ebenfalls immer unschärfer und schwächer, sie schwindet buchstäblich dahin. Am Schluss ist nur noch das Tor zu sehen, das sich den Fluten öffnet, dann sieht man nur noch Meeresrauschen.

„Wer kann sagen, was wirklich ist“ (TC 1:24:32). Mit diesen Worten unterstreicht Albrecht die Irrealität, das Traumhafte dieser Sequenz. Als die überirdische „Verbindung“ zwischen beiden reißt, ruft Albrecht noch „Äls, ich seh Dich nicht mehr, Äls!“ (TC 1:25:48), aber Äls, die sich schon im Übergang zum Tod befindet, antwortet: „Ruf mich nicht mehr, ich will es nicht mehr hören, Albrecht, so weit bin ich, weit, das Meer ist weit, gehst Du fort oder bin ich es, die geht? Wir wissen es nicht. Tritt beiseite, Albrecht, gib das Tor frei!“ (TC 01:25:56). Äls ist dabei schlecht zu verstehen, zum einen, weil ihre Stimme immer schwächer wird, analog zu ihrem Bild, zum anderen, weil die musikalischen Chöre im Hintergrund immer lauter rufen. Äls gibt in dieser Szene Albrecht frei; sie akzeptiert seine Entscheidung für Oktavia, sie braucht Albrecht nicht mehr („ich will es nicht mehr hören“) und ist bereit zu sterben. Sie empfängt den Tod willig und gelöst. Albrecht muss beiseitetreten, er wird auf seinen Platz verwiesen.

Die Todesszene von Äls stellt den Höhepunkt bezogen auf die Darstellung ihrer erotischen, sinnlichen Qualität dar. Ihr Haar ist offen und umfließt den Kopf, ihr Nachthemd ist verrutscht und lässt einen tiefen Einblick in ihr Dekolleté zu, ihre Lippen sind geöffnet, die Augen sind leicht tränenumflort. Ihre Ausstrahlung ist gelöst und erwartungsvoll:

> Der Tod ist nichts Schlimmes – im Gegenteil. Eine minutenlange, von schluchzend-jubilierenden Geigen untermalte Szene, in der sich für die rosa berüschte, weit de-

> kolletierte Aels das Tor öffnet und die Wasser fluten, macht den Tod zu einem sinnlichen Erlebnis, intensiver und orgiastischer als je ein Happy End zwischen Lebenden gezeigt werden könnte.[83]

Sie empfängt den Tod buchstäblich und im doppelten Sinne mit offenen Armen. „Ein sich öffnendes Tor, fließendes Wasser – das ist sexuell ungewöhnlich explizit.“[84] Wegen der Anstrengung spricht Äls leise und langsam, am Ende flüstert sie nur noch, was ihre Worte besonders eindringlich wirken lässt. Auch Albert spricht betont langsam, mit einer seltsam hohen Stimme. Sein Gesichtsausdruck wirkt verklärt. Beides betont die Traumhaftigkeit der Szene.

Auch musikalisch erreicht der Film hier seinen Höhepunkt. Anfangs, als Albrecht gerade bewusst wird, was seine Frau für ihn getan hat, wird noch kurz das musikalische Thema von Oktavia angespielt. Sobald aber Äls im Bild zu sehen ist, beginnt ihr eigenes Thema, zunächst noch sehr zurückhaltend. Sobald Albrecht auf dem Pferd sitzend erscheint, setzt dann der Chor ein. Die Musik steigert sich immer weiter bis zu einem furiosen Crescendo, als sich das Tor öffnet. Nach diesem Finale verstummt die Musik und man hört nur noch das Meeresrauschen. Diese Musik ist äußert mitreißend und verstärkt die Bildwirkung um ein Vielfaches.

Der Lichtgestaltung kommt in dieser Szene eine besondere Rolle zu. Schon allein die düstere Ausleuchtung (der Hintergrund von Albrecht ist völlig schwarz) erzeugt eine überirdische Stimmung. Aber dazu kommt noch eine Art Dampf oder Nebel, der in Schwaden durchs Bild zieht und in Rot, Grün, Violett und Blau angeleuchtet wird. Mit dieser Darstellung überschreitet Harlan die Schwelle zum Metaphysischen, die Szene wirkt völlig unwirklich.

Auch der Schnitt und die Montage sind bemerkenswert. Erst wird durch einen Trick Albrecht in das schon zu sehende Bild hineinmontiert, so dass er wie aus dem Nichts erscheint. Dann folgt die Überblendung bzw. Parallelmontage von Albrecht und Äls, ein besonderer Kunstgriff, um eine Nähe zwischen den Hauptfiguren herzustellen, die physisch nicht mehr gegeben ist.

Harlan greift hier also tief in seine „Zauberkiste“ der Effekte, um eine größtmögliche Überwältigung des Publikums zu erreichen.

---

[83] Brockhaus 1997: S. 273.
[84] Noack 2000: S. 271.

5.2 Melodramatische Elemente in *Opfergang*

Es gibt mehrere Gründe, warum man den Film *Opfergang* dem Genre Melodram zuordnen kann. An erster Stelle steht, dass es sich um eine Dreiecksgeschichte (ein Mann zwischen zwei Frauen) handelt, mit einer starken Frau im Mittelpunkt der Handlung. Auch wenn man meinen könnte, dass der entscheidungsschwache Albert, der sich zwischen zwei Frauen hin- und hergerissen fühlt, der Angelpunkt der Geschichte ist, so steht doch das Schicksal von Äls deutlich im Mittelpunkt. Die Dreiecksgeschichte ist nur Mittel zum Zweck, um ihre Geschichte zu erzählen.[85] Dass die Handlung im Konfliktraum der Familie verortet ist, spricht ebenfalls eine typische Grundkonstante des Melodrams an. Die Hauptfigur Äls durchleidet tatsächlich ein persönliches Drama, eine Liebe, die nicht sein darf. Auch der Tod von Äls kann als typisch bezeichnet werden. Zudem tut sie beides, sie verzichtet (auf Albrecht) und stirbt, beides klassische Schlussmotive beim Melodram.

Am Ende ist Oktavia die Gewinnerin auf der ganzen Linie, sie ist diejenige, die ihre „Tugend gegen alle Anfechtungen bewahrt hat"[86]. So wird die Tugend belohnt und das Laster mit dem Tode bestraft. Dabei übernimmt Oktavia aber im Grunde nicht den Platz von Äls im Sinne einer sinnlichen Gefährtin. In der Schlussszene trägt sie immer noch die Verkleidung, in der sie Äls den abendlichen Gruß dargebracht hatte, sie ist also genauso gekleidet wie Albrecht. Zudem ist der Kuss, den sich beide geben (verbunden mit einem Händedruck, der an einen Geschäftsabschluss gemahnt), weniger erotisch als vielmehr brüderlich zu interpretieren. Für Frank Noack wird Oktavia dadurch zum Mann, „Freundschaft und Kameradschaft haben über die Sinnlichkeit gesiegt."[87] Für Gudrun Brockhaus wirkt der Kuss als eine „Besiegelung des Paktes gegen die Sinnlichkeit".[88]

Des Weiteren ist typisch, dass die Figuren in *Opfergang* ihrem Schicksal hilflos ausgeliefert sind, sie leisten keinen Widerstand, im Gegenteil, am Ende wirft Äls sich ihrem Tod lustvoll in die Arme. Auch Albert ist seinen Trieben hilflos ausgeliefert, es sind „höhere Mächte", die ihn zu Äls ziehen und seine Versuche, so tugendhaft wie seine Frau zu werden, kläglich scheitern lassen.

---

[85] „Der Film interessiert sich nur für die Frauen." Brockhaus 1997: S.271.
[86] So vergleicht Albert Oktavia mit einer Statue, der elfgesichtigen Kwannon, die der Legende nach ihre Tugend gegen alle Anfechtungen bewahrt hatte. (TC 0:06.12).
[87] Noack 2000: S. 280.
[88] Brockhaus 1997: S. 272.

Ein ganz wesentlicher Punkt ist die Musik, hier speziell die Fremdtonmusik von Hans-Otto Borgmann. „Die Musik setzt dramatische Akzente und verstärkt so die affektive Wirkung der Worte.“[89] Im Wort „Melodram“ selbst steckt schon das Wort „Lied“ („melos“ griech.: „Lied“), die Emotionen evozierende Musik ist also konstitutives Element für das Melodram. Typischerweise wird die Filmmusik bei *Opfergang* mit Nachdruck eingesetzt, um die Geschehnisse zu überhöhen:

> Durchweg garantiert Borgmanns Musik, daß dem Film jeder Ansatz von herkömmlichem Realismus ausgetrieben wird. Wuchtige Chöre verleihen den alltäglichsten Vorgängen überlebensgroße Dimensionen. Der Eindruck des Schicksalhaften entsteht bei Harlan immer in erster Linie durch die Musik.[90]

Die Darstellung von Emotionen bestimmt den Handlungsverlauf. Diese werden in Groß- oder Nahaufnahmen und mit der eben angeführten effektvollen Musik in Szene gesetzt. Ein wichtiges Kennzeichen für die Melodramen Harlans sind für Norbert Grob dabei „parallele Bilder von Glück und Tod“.[91] Und weiter:

> In seinen Melodramen ist die Parallelmontage genutzt, um den Zuschauern einen Gottesblick zu gewähren. Sie sollen nicht bloß mitleiden mit dem Schicksal oder der Verblendung oder der Obsession eines Helden, sie sollen die ganze Tragik verkraften, das Komplementäre von Glück und Kummer, Lust und Leid.[92]

So wird zum Beispiel in der Karnevalsszene (Sequenz 25-27), in der Albrecht heftig mit zwei fremden Frauen flirtet, eine kurze Szene eingeschoben, in der Äls todkrank einen Eintrag in ihr Tagebuch vornimmt und dabei schreibt, dass sie auf Albrecht verzichtet, um Oktavias Glück nicht zu gefährden. Und besonders die Schlussszene, in der Äls dann schließlich stirbt, erzählt viel von gleichzeitigem Glück und Leid.
Nahezu alle Punkte, die im Kapitel 3.2 zur Definition des Melodrams angeführt wurden, können also im vorliegenden Film nachgewiesen werden.

---

[89] Reclam 2002 : S.434.
[90] Noack 2000: S. 278.
[91] Grob, Norbert: „„Das Herz voller Tränen und Nacht“. Zur Genre-Ästhetik in Veit Harlans Filmen“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten.“ Berlin 1999, S. 247-268. Hier S. 254.
[92] Seeßlen, Georg zitiert nach Grob 1999: S. 255.

5.3 Faschistische Elemente in *Opfergang*

„Der Faschismus ereignet sich in Harlans Filmen wie etwas, das in ihm denkt, ohne daß er davon weiß, als ein Mythos, der von aller Wahrnehmung und allem Denken Besitz ergriffen hat“[93], so ein Fazit von Georg Seeßlen. Doch wie genau funktioniert das? Und „wie viel Faschismus“ lässt sich wirklich im Film *Opfergang* erkennen?

Was sich definitiv nicht findet, sind ganz offensichtliche Verweise auf die faschistische Ideologie. Diese finden sich allerdings in anderen Filmen von Veit Harlan (*Jud Süß*: Antisemitismus; *Der Herrscher*: Verherrlichung des Führer-Prinzips; *Kolberg*: Durchhalte-Propaganda). Auch Symbole wie das Hakenkreuz oder Gepflogenheiten wie den Hitlergruß sucht man in *Opfergang* vergeblich. Dies war im gesamten Kino des „Dritten Reichs“ ein Phänomen, das bedeutete, dass sich der Film praktisch abkoppelte von der gesellschaftlichen Realität.[94] Den Zuschauern sollte eine vermeintlich heile Welt gezeigt werden, die in Kontinuität zur Weimarer Republik fortbestand. Denn nach einem Diktum von Goebbels sollte die SA auf der Straße marschieren, aber nicht auf der Leinwand.[95]

Hinzu kommt das Problem, dass nationalsozialistische Ideen kein kohärentes System dargestellt haben, wie Nicola Weber anmerkt.[96] Vielmehr müsse man statt nur der politischen alle kulturellen Prozesse erfassen und für die Analyse fruchtbar machen.[97] So gesehen stellt Kristina Söderbaum, die mit blonden Haaren, blauen Augen und „nordischer“ Herkunft sowieso den „rassischen Idealmerkmalen“ entsprach, eine perfekte Identifikationsfigur (trotz ihrer Erkrankung) dar: Denn ihre Figur Äls wird

---

[93] Ebd.: S. 267.

[94] Es fällt nebenbei bemerkt auf, dass sich im gesamten Film kein dezidierter Hinweis auf die historische Zeit findet, in der der Film spielt. In einem Brief steht z.B. oben nur der Tag und der Monat (vgl. Laufminute 43:52). Die Buchvorlage stammt zwar aus dem Jahr 1911, die technische Ausstattung im Film (Autos bei 61:28), intermediale Verweise (Verkleidung als Marx Brother im Karneval bei 42:15), zudem soziale Gepflogenheiten und die Bekleidung legen eine relativ aktuelle Situierung nahe. Dabei fehlen allerdings sämtliche konkrete Hinweise auf die nationalsozialistische Gesellschaft (gleichwohl gibt es Anspielungen auf der Dialogebene, z.B. in der Unterhaltung über „alte Beziehungen“ nach Japan und zu afrikanischen Kolonien bei 02:02 „Zurückerobern ist ja schwieriger als drauf hocken bleiben“). Dieser Aspekt ist völlig ausgeblendet, was den Film (historisch betrachtet) zu einem seltsamen Zwitterwesen ohne echten Verweisort in der Realität macht.

[95] Goebbels legte keinen Wert darauf, dass „SA-Männer durch den Film oder über die Bühne marschieren“. Joseph Goebbels 19.5.1933 zitiert nach Weber 2011: S. 24.

[96] „Doch bei der Suche nach Motiven einer bestimmten inhaltlich definierten nationalsozialistischen Ideologie in den Filmen Harlans würde man schnell auf Widersprüche stoßen, nicht nur weil es ein kohärentes und festes System von Ideen, das sich eins zu eins in den Filmen widerspiegeln würde, im Nationalsozialismus nicht gegeben hat. Nicht einmal die Führungsspitze des ‚Dritten Reichs‘ stellte eine in sich geschlossene Front ideologischer Gesinnungstreuer dar. Das Modell deutscher Kultur im ‚Dritten Reich‘ war eklektizistisch, die verschiedenen Naziideen blieben widersprüchlich, Ideologie und Realität klafften nicht selten auseinander.“ Weber 2011: S. 28.

[97] Vgl. Ebd.

besonders in ihrer Jugendlichkeit, Natürlichkeit (nacktes Baden im See)[98] und Sportlichkeit inszeniert. Alles Ideale, die nicht nur in der „Hitlerjugend“, sondern in der ganzen Gesellschaft verbreitet sind.

Auch Opferbereitschaft wird im Film glorifiziert und am Ende belohnt. So ist Oktavia die „Frau, die männliche Infantilität lächelnd erträgt und ordnet.“[99] Die Affäre ihres Mannes erträgt sie geduldig, ja sie bekräftigt ihn sogar in seinem Tun: „Das kann doch nichts Schlechtes sein, wenn es dir eine Kraft und eine Freude und einen Flug gibt, den ich nie an dir gesehen hab! Soll ich dich deshalb weniger lieben?!“[100] Am Ende übernimmt sie den abendlichen Gruß bei Äls für Albrecht und leistet damit schier „Übermenschliches“.[101] Belohnt wird sie dafür mit der reumütigen Rückkehr ihres Mannes.

Ein weiteres Motiv ist allerdings überdeutlich, es durchzieht den ganzen Film und wird besonders in den untersuchten Sequenzen herausgestellt: Die Sehnsucht nach dem Tod, der lustvolle Untergang. Denn: „Die Todesfaszination wird von unterschiedlichen Autoren, die unter germanistischen, historischen, politologischen, psychologischen Ansätzen forschen, als zentraler NS-Topos beschrieben.“[102] Äls steht für einen sinnlichen, lustvollen Umgang mit dem Tod. Sie will zwar leben und nicht vegetieren, auch gegen den ärztlichen Rat. Aber sie nimmt dabei billigend in Kauf, dass sich ihr Leben verkürzt. In einem dionysischen Sinnestaumel will sie lieber verglühen als dahinzusiechen, wie sie ihrem Arzt erklärt.[103] Auch die Nationalsozialisten koppeln den Tod mit Vitalität, Dynamik, Intensität und Jugendlichkeit, wie Gudrun Brockhaus ausführt.[104] Also stellt das Gegensatzpaar Tod und Lebenslust nicht einmal einen Widerspruch dar.

Der Tod ist zudem ein Freund, der kommt, wenn Äls nicht mehr weiter kann.[105] In einem Deutschland, das Ende 1944 den Untergang des „Reiches“ vor Augen hatte, scheint diese Aussicht geradezu tröstlich und versöhnlich zu stimmen. Selbst Go-

---

[98] Vgl. Sequenz 11 im Film.
[99] Brockhaus 1997: S. 271.
[100] Vgl. Sequenz 36 im Film (TC 0:59:18).
[101] So Albrecht in derselben Sequenz.
[102] Brockhaus 1997: S. 274.
[103] Vgl. Sequenz 15: „Ich will leben, ich will nicht vegetieren. Ich will mir nicht bei allem überlegen, ob ich es nun darf oder ob ich es nicht darf. Lieber will ich kürzer leben. Es kommt doch gar nicht darauf an, ob einer nun 25 Jahre oder 26 wird. Aber von diesen 25 Jahren will ich wenigstens was haben.“ (TC 0:24:10)
[104] Vgl. Brockhaus 1997: S. 277.
[105] Vgl. Sequenz 20 (TC 0:33:54).

ebbels, der sich bei einer ersten Sichtung zunächst entsetzt über die „Todeserotik“[106] geäußert haben soll, war am Ende angetan von dieser Darstellung. So soll er in seinem letzten Gespräch mit Harlan im Februar 1945 gesagt haben, dass die Todesnähe „doch zwingend dargestellt und so versöhnlich [sei], daß man den Blick nicht abzuwenden braucht, wie man das wohl sonst tut, wenn man den Tod zu sehen glaubt oder wenn man in die Sonne schaut.“[107]

Schließlich sei zum Thema Todeserotik noch angeführt, dass Äls im Moment des Kusses mit Albrecht sofort an den Tod denkt („So sterben, das wär der glücklichste Tod“ (TC 1:06:54)) und Albrecht danach bittet, ihre Asche nach ihrem Tod ins Meer zu streuen, damit sie ihren Geliebten in Form der Wellen umschlingen kann. Noch deutlicher wird dieses Motiv in der Todesszene, in der Äls ihren Tod völlig hingegeben (und erotisch dargestellt wie nie sonst in diesem Film) empfängt.

So sind doch immerhin ein paar kleine und ein deutliches Anzeichen dafür gefunden, dass nationalsozialistisches Gedankengut in die Produktion von *Opfergang* eingeflossen ist. Nicht alles ist zwingend dem Nationalsozialismus geschuldet, aber vieles im Film macht im Nationalsozialismus besonders viel Sinn. So kam es im „Dritten Reich“ zu einer massiven Totenverehrung, im Krieg starb man den „Heldentod“, Opfer bringen gehörte (besonders im Krieg) zum Alltag, und gerade der Nachwuchs wurde in der „Hitlerjugend“ auf Todesverachtung geeicht, z.B. durch Lieder wie (das heute verbotene) „Unsere Fahne flattert uns voran“.[108]

Ob Veit Harlan deswegen als Faschist zu bezeichnen ist, bleibt schwierig zu beantworten. Ich tendiere zu einem eindeutigen „Ja“ und folge damit der Argumentation von Karsten Witte, der zu dem Schluss kommt, dass sich Harlans Kunst dem Faschismus am Ende hemmungslos angeboten hatte.[109]

---

[106] Goebbels, Joseph zitiert nach Harlan 1966: S. 169.

[107] Goebbels, Joseph zitiert nach Noack 2000: S. 272.

[108] Bzw. „Vorwärts! Vorwärts! schmettern die hellen Fanfaren“ Textzeile: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit! Ja die Fahne ist mehr als der Tod!“ Text: Baldur von Schirach, Musik übrigens von Hans Otto Borgmann.

[109] „Noch im nachhinein klammerte sich seine [Harlans, F.R.] Selbstverleugnung [..] an originale Drehbücher, [..] die immer wieder – leider – von Goebbels [..] verhunzt worden seien. Was der aber anmerkte, umformte, waren subtile Verfeinerungen eines Entwurfs, der sich dem Faschismus schließlich hemmungslos anbot.“ Witte 1980: S. 155.

6 Fazit

Unbestritten ist, dass Veit Harlan den Höhepunkt seiner Karriere im „Dritten Reich“ erlebte. 19 Filme hat er in dieser Zeit gedreht, „die alle insgesamt seismographisch die innen- und außenpolitische Entwicklung des NS widerspiegeln“,[110] wie Karsten Witte feststellt. Dass man das bestätigen kann, sollte im biographischen Kapitel 2 wenigstens ansatzweise vorgeführt werden. Vordergründig mit seinen schweren Melodramen beschäftigt, war er doch stets zur Stelle, wenn das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda rief. Ob für den antisemitischen Hetzfilm *Jud Süß* oder das Durchhalte-Epos *Kolberg*, kein Preis war Harlan zu hoch, um seine Filme drehen zu können. Dass sich darüber hinaus auch seine Melodramen dem faschistischen Regime andienten, indem ideologische Gedanken des Nationalsozialismus abgebildet wurden, wurde in Kapitel 5 und dabei besonders in Kapitel 5.3 erarbeitet. Vor allem die Todesfaszination als zentraler NS-Topos wird im Film *Opfergang* überdeutlich illustriert. Deshalb habe ich mich dazu entschlossen, der Argumentation von Karsten Witte zu folgen und bezeichne Veit Harlan daher ebenfalls als barocken Faschisten.

Auch die Behauptung, dass es sich bei diesem Film um ein Melodram handelt, konnte in Kapitel 5 erfolgreich untermauert werden, indem zahlreiche typische Elemente des Melodrams anhand der Szenenanalyse und einiger filmübergreifender Bemerkungen nachgewiesen werden konnten.

Der Film *Opfergang* ist heute relativ leicht zugänglich (im Gegensatz zu Jud Süß). Immer wieder wird er im Fernsehen gezeigt, und in der Video-Reihe „Sternstunden des Films“ ist er problemlos käuflich zu erwerben. Zu überlegen wäre, ob man dem Film wenigstens ein Referat voranstellt, das die genaueren Umstände seiner Produktion und die Hintergründe des Regisseurs erläutert (ähnlich, wie es schon bei *Jud Süß* die Regel ist), sobald er zur Vorführung gelangt. Denn der völlig kritiklose Blick auf die Melodramen von Veit Harlan scheint unter Berücksichtigung seiner Laufbahn zumindest fragwürdig.

Zu begrüßen wäre es darüber hinaus, wenn sich noch mehr Arbeiten mit den Melodramen des „Dritten Reichs“ beschäftigen würden, denn bisher ist die Sekundärlite-

[110] Witte 1980: S. 151.

ratur zum Thema bis auf wenige Aufsätze und einzelne Monographien noch recht dünn gesät. Eine Beschäftigung mit diesen Melodramen scheint lohnenswert, nicht zuletzt da das Genre in den Jahren zwischen 1930 und 1960 seine Blütezeit erlebte.[111]

[111] Vgl. Reclam 2002: S. 435.

7 Erwähnte Filme

Alles über meine Mutter (Spanien 1999, Regie: Pedro Almodóvar)

All That Heaven Allows (USA 1955, Regie: Douglas Sirk)

Angst essen Seele auf (D 1974, Regie: Rainer Werner Fassbinder)

Das unsterbliche Herz (D 1938/39, Regie: Veit Harlan)

Der große König (D 1941/42, Regie: Veit Harlan)

Der Herrscher (D 1936/37, Regie: Veit Harlan)

Die goldene Stadt (D 1942, Regie: Veit Harlan)

Die Reise nach Tilsit (D 1939, Regie: Veit Harlan)

Die Sehnsucht der Veronika Voss (D 1982, Regie: Rainer Werner Fassbinder)

Immensee (D 1943, Regie: Veit Harlan)

Jud Süß (D 1940, Regie: Veit Harlan)

Jugend (D 1937/38, Regie: Veit Harlan)

Kolberg (D 1943/44, Regie: Veit Harlan)

Krach im Hinterhaus (D 1935, Regie: Veit Harlan)

Opfergang (D 1943/44, Regie: Veit Harlan)

Magnificent Obsession (USA 1954, Regie: Douglas Sirk)

Maria die Magd (D 1936, Regie: Veit Harlan)

Sprich mit ihr (Spanien 2002, Regie: Pedro Almodóvar)

Unsterbliche Geliebte (D 1951, Regie: Veit Harlan)

Verwehte Spuren (D 1939, Regie: Veit Harlan)

Written on the Wind (USA 1956, Regie: Douglas Sirk)

8 Bibliographie

<u>Monographien und Aufsätze:</u>

Albrecht, Gerd: „Nationalsozialistische Filmpolitik : eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs“. Stuttgart 1969.

Albrecht, Gerd (Hrsg.): „Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation“. Schauburg, 1979.

Bock, Hans Michael (Hrsg.): „CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film”. München 1984-.

Brockhaus, Gudrun: „Schauder und Idylle: Faschismus als Erlebnisangebot“. München 1997.

Eder, Jens: „Das populäre Kino im Krieg: NS-Film und Hollywoodkino – Massenunterhaltung und Mobilmachung“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film – Mediengeschichte des Films Band 4“. München 2004. S. 379-416.

Grob, Norbert: „Veit Harlan“. In: Bock, Hans-Michael (Hrsg.): „CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film”. München 1989, Lg. 15.

Grob, Norbert: „„Das Herz voller Tränen und Nacht“. Zur Genre-Ästhetik in Veit Harlans Filmen“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten.“ Berlin 1999, S. 247-268.

Grob, Norbert: „Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino”. St. Augustin 2002.

Harlan, Veit: „Im Schatten meiner Filme“. Gütersloh 1966.

Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): „Moderne Film Theorie“. Mainz 2002, S. 62-96.

Hickethier, Knut: „Film- und Fernsehanalyse“. Stuttgart, 2007.

Kappelhoff, Hermann: „Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodram des NS-Kinos“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4“. München 2004, S. 247-265.

Klaus, Ulrich J.: „Deutsche Tonfilme 12 Jahrgang 1942/43“. Berlin 2001.

Klaus, Ulrich J.: „Deutsche Tonfilme 13 Jahrgang 1944/45“. Berlin 2002.

Koll, Horst P., Stefan Lux et.al. (Hrsg.): „Lexikon des Internationalen Films H-P. Kino, Fernsehen, Video & DVD“. Frankfurt am Main 2002.

Lange, Sigrid: „Einführung in die Filmwissenschaft“. Darmstadt, 2007.

Möller, Olaf: „Die Konsequenz. Warum, wer OPFERGANG sagt, auch JUD SÜSS sagen muss, in einem Atemzug; und mit der Angst, die er vielleicht/hoffentlich dabei verspürt, wird er alleine zurechtkommen müssen (aber das ist auch gut so)“. In: *journal film. Zeitschrift für das andere Kino*. Freiburg 1993, Nr. 26, S. 26-28.

Müller, Eggo: „Genre“. In: Rainer Rother (Hrsg.): „Sachlexikon Film“. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 141-142.

Neale, Steve: „Melodram und Tränen“. In: Cargnelli, Christian u. Palm, Michael (Hrsg.): „Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film“. Wien 1994. S. 146-166.

Noack, Frank: „Veit Harlan. »Des Teufels Regisseur«“. München 2000.

Reclam (Hrsg.): „Reclams Sachlexikon des Films“. Stuttgart, 2002.

Rother, Rainer (Hrsg.): „Sachlexikon Film“. Reinbek bei Hamburg, 1997.

Segeberg, Harro: „Erlebnisraum Kino: Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film – Mediengeschichte des Films Band 4“. München 2004. S. 11-42.

Segeberg, Harro: „Die großen Deutschen: Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940“. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): „Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film – Mediengeschichte des Films Band 4“. München 2004. S. 267-291.

Torstmann, Holger: „Im luftleeren Raum? Wie man die Filme Veit Harlans falsch versteht“. In: *journal film. Zeitschrift für das andere Kino*. Freiburg 1994, Nr. 27, S. 83-84.

Traudisch, Dora: „Mutterschaft mit Zuckerguss? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm“. Pfaffenweiler 1993.

Weber, Nicola Valeska: „Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen“. Berlin 2011.

Witte, Karsten: „Der barocke Faschist: Veit Harlan und seine Filme“. In: Corino, Karl (Hrsg.): „Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus“. Hamburg 1980, S. 150-164.

Witte, Karsten: „Film im Nationalsozialismus: Blendung und Überblendung“. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton u. Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): „Geschichte des deutschen Films“. Stuttgart 2004. S. 117-166.

Zielinski, Siegfried: „Veit Harlan: Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus“. Frankfurt a.M. 1981.

Internet:

http://de.wikipedia.org/wiki/Opfergang (der Film Opfergang, zuletzt geprüft 23.03.2011)

http://de.wikipedia.org/wiki/Farbfilm (Über die Entwicklung des Farbfilms, zuletzt geprüft 23. 03.2011)

http://de.wikipedia.org/wiki/Nationalsozialistische_Filmpolitik#Unterhaltungsfilm (Über den Unterhaltungsfilm in Bezug auf die Nationalsozialistische Filmpolitik, zuletzt geprüft 23.03.2011)

9 Anhang: Sequenzprotokoll

Nr.	Zeit	Inhalt
1	0:00:32	Vorspann: Titeleinblendung
2	0:01:52	Bilder von HH (Hafen, Speicherstadt, Elbbrücken, Bismarck-Statue)
3	0:02:26	Empfang für Albrecht Froben bei der „Ortsgruppe HH des dt. Kolonialbundes“
4	0:03:13	Herrenzimmer/Büro Mathias: Albrecht erzählt Matthias von seiner Reise und überreicht ein Geschenk, die „elfgesichtige Kwannon“, Göttin der Barmherzigkeit (der Legende nach eine Prinzessin, die ihre Tugend gegen alle Anfechtungen zu bewahren wusste)
5	0:06:26	Foyer des Onkels: Albrecht wartet auf Oktavia und betrachtet das Familienwappen im Fensterglas, ein großes Schiffmodell und eine Standuhr mit der Aufschrift „Eine dieser Stunden wird deine letzte sein“, bis Oktavia ihn begrüßt
6	0:08:24	Oktavias Zimmer: Albrecht und Oktavia trinken gemeinsam Kaffee und unterhalten sich
7	0:10:08	Boot auf einem See, voice over von Albrecht – dann Cut, evtl. fehlende Szene
8	0:10:12	Oktavias Zimmer: Albrecht und Oktavia küssen sich
9	0:10:26	Im Foyer/Salon: Eine vornehme Gesellschaft lauscht Oktavias Klavierspiel, dann liest Onkel Froben aus Nietzsche vor, dann Streit zwischen Albrecht und Onkel Froben, bis Albrecht den Salon verlässt, gefolgt von Oktavia
10	0:16:19	Albrecht und Oktavia unterhalten sich versöhnlich auf der Terrasse. Im Anschluss läuft er einen Hang hinunter und auf einen See zu
11	0:17:15	Albrecht rudert über einen See und begegnet der schwimmenden „Nixe“ Äls, die er ein Stück mit seinem Boot zieht
12	0:19:13	Im Garten des Onkels: Albrecht und Oktavia wandern durch den Garten und unterhalten sich über den „Zugvogel“ Äls – die Kamera zeigt das Haus der Nachbarin Äls
13	0:20:40	Äls reitet am Haus des Onkels vorbei und fragt Albrecht, der sich auf der Terrasse befindet, ob er einen „Lohn“ für seine Schleppdienste verlangt. Er schlägt einen Ausritt vor.

14	0:21:03	Albrecht reitet mit Äls durch malerische Parks und Wälder, fragt dann nach ihrem Namen und begleitet sie bis zu ihrem Grundstück
15	0:22:47	Der Sanitätsrat untersucht Äls in ihrem Wohnzimmer und versucht ihr (offenbar zum wiederholten Mal) sportliche Aktivitäten zu verbieten. Äls erklärt, dass sie leben will, und nicht „vegetieren“.
16	0:26:13	Äls ist bei ihrer ca. 3-jährigen Tochter Susanne und deren Amme „Detta“. Äls würde ihre Tochter am liebsten zu sich holen, die Amme redet es ihr (wegen ihrer Krankheit) geduldig wieder aus.
17	0:29:18	Albrecht und Äls reiten durch verregnete Wälder und kehren dann in einer Wirtschaft ein. Bei einem Glühwein erklärt Äls Albrecht, dass sie in ärztlicher Behandlung ist, ein „Überbleibsel aus den Tropen“.
18	0:30:48	Äls schießt in ihrem Garten mit Pfeil und Bogen, Oktavia (mit Albrecht) lobt ihr Können von der Terrasse herab.
19	0:31:14	Am Strand: Äls schießt weiter mit Pfeil und Bogen, nun in Badedress und in vollem Galopp auf einem Schimmel, Albrecht schaut es sich von seinem Pferd aus an und ruft „bravo“. Dann reitet sie in die Wellen hinein, begleitet von Albrechts besorgten Ausrufen.
20	0:32:55	Äls reitet durch sanfte Hügel auf einen Strandkorb zu, Albrecht folgt kurz darauf. Sie zieht sich Kleider an, beide unterhalten sich nun im Strandkorb über den Tod. Albrecht ist leicht geschockt über Äls riskantes Verhalten und die Leichtfertigkeit, mit der sie sagt: „Dann bin ich eben tot. (..) Mal muss es ja sein.“
21	0:35:24	Im Stall. Äls „beichtet“ ihrem Pferd, dass sie sich in Albrecht verliebt hat.
22	0:36:31	Mathias Büro. Mathias redet Albrecht ins Gewissen und wirft ihm vor, nur an Äls zu denken. Albrecht verteidigt sein Verhalten, er sieht seine Beziehung zu Äls als rein freundschaftlich an.
23	0:38:27	Äls Salon. Mathias appelliert nun an Äls, Albrecht nicht ins Unglück zu stürzen.
24	0:39:55	Ein Hotelzimmer in Düsseldorf. Oktavia und Mathias unterhalten sich über die Suche nach einem geeigneten Haus, die Oktavia schwer fällt. Dann zeigt Oktavia eine Maske, die sie beim abendlichen Maskenball tragen möchte.
25	0:41:49	In einem Ballsaal tobt ein ausgelassenes Fest. Oktavia und Mathias stehen reserviert mitten im Trubel. Albrecht fühlt sich zu zwei mysteriösen Frauen hingezogen und setzt sich stumm zu ihnen an eine Bar.

26	0:43:48	Einschub: Ein Tagebucheintrag, dazu Äls‘ Stimme aus dem Off, die den Text spricht: Sie verzichtet auf Albrecht, um Oktavias Glück nicht zu gefährden.
27	0:44:40	Wieder im Ballsaal. Oktavia findet Albrecht, der mittlerweile heftig mit den Fremden flirtet. Dieser springt auf, umarmt Oktavia stürmisch und überredet sie zu einer Rutschpartie. Mathias wird derweil von mehreren Frauen mit Küssen bedrängt. Nach einer Festansprache wird Oktavia zur Ballkönigin ernannt und offenbar gegen ihren Willen zur Bühne getragen.
28	0:48:04	In einer Kutsche. Oktavia weint.
29	0:48:17	Mathias und Albrecht in einer anderen Kutsche. Sie reden über Oktavias überstürzte Abfahrt. Albrecht freut sich, dass er mit Oktavia so ausgelassen toben konnte (die Rutsche).
30	0:48:42	Im Hotel. Oktavia zieht sich um und geht ins Bett. Albrecht kommt und überredet sie, noch mal aufzustehen. Sie schmiegt sich glücklich an ihn („Du bist so lieb zu mir“)
31	0:50:08	Versöhnungsgespräch zw. Albrecht u. Oktavia, sekundiert von Mathias. A. schlägt vor, nach HH zurückzukehren.
32	0:51:38	Die Villa an der Elbe. Albrecht und Oktavia unterhalten sich darüber, dass Äls wohl (gegen ihre Gewohnheit) den Winter über in HH verbringt. Sie vermuten, dass es wegen ihrer Krankheit ist.
33	0:52:26	Äls‘ Schlafzimmer. Sie freut sich an einer Orchidee (Geschenk von O. u. A.), trägt dicken Pelzmantel. Albrecht reitet vor das Tor und grüßt mit seiner Reitgerte. Sie freut sich ungemein. Albrecht ab, der Arzt betritt den Raum. Er untersucht ihr Herz und freut sich, dass es ihr plötzlich besser geht. Äls spricht davon, dass sie „wieder rrraus“ möchte.
34	0:55:17	Äls und Albrecht reiten zusammen aus. Dann begutachten sie im Stall den Fuß eines Pferdes, das lahmt. Als das Pferd scheut, fällt Äls in Albrechts Armen. Sie küssen sich beinahe (!). Äls: „Wir lieben uns, mein Freund. Und es wird schlimm!“
35	0:56:55	Albrecht bei Mathias. A. ist zerknirscht. Seine Erkenntnis: Bei Äls ist er glücklicher, zwischen O. und ihm sei immer eine Armeslänge Abstand geblieben. M.: „Das ist furchtbar, Albrecht.“ M. kann A. nichts raten, außer sich klar zu entscheiden. Das will A. nicht hören, er zieht sich enttäuscht von dem Gespräch zurück. („Es gibt Dinge, die muss man sich mit allein abmachen.“)
36	0:58:45	Oktavia und Albrecht im Garten. Er öffnet sein Herz, offenbart seine Ratlosigkeit. Sie lässt ihm die andere Frau mit den Worten: „Das kann

		doch nichts Schlechtes sein, wenn es dir eine Kraft und eine Freude und einen Flug gibt, den ich nie an dir gesehen hab! Soll ich dich deshalb weniger lieben?!“ A.: „Oktavia! Du bist so gut! – Das ist so, so übermenschlich!“ Äls kommt, begleitet von ihrer Hundeschar aus ihrem Haus, beobachtet von O. und A. Er schaut starr und fasziniert, sie sieht seinen Blick, ihre Augen werden schmal, sie wendet sich ab.
37	1:00:29	Äls verlässt ihr Grundstück. Oktavia folgt ihr. Sie wird von Mathias aufgehalten, der sie zur Vernunft bringen will. O. ist völlig frappiert von Äls Ausstrahlung („Sie ist ja wie ein Magnet! Mir schaut keiner nach auf der Straße.“) Beide folgen ihr bis zur Speicherstadt und beobachten, wie Äls ihre Tochter begrüßt.
38	1:03:59	Äls und Albrecht reiten aus. Sie lässt sich in einen Strohhaufen fallen, er kniet sich neben sie. Sie sagt ihm, er solle nicht noch einmal so lange fort bleiben, nennt ihn „mein Geliebter“, sie küssen sich. Er schmiegt seinen Kopf an ihre Brust. Sie: „So sterben, das wäre der glücklichste Tod!“ Sie bittet ihn, ihre Asche ins Meer zu streuen, wenn sie stirbt. Äls: „In der Trennung gehen wir ein, wie die Blume ohne Sonne.“ – Albrecht: „So liebst du mich?“
39	1:08:25	Oktavia kommt die Treppe hinunter, sie scheint zu spüren, dass sie grade ihren Mann verliert. Sie raucht und erkundigt sich beim Butler, wo ihr Mann steckt. Er sei ausgeritten mit Fräulein Flodéen. O.: „So.“
40	1:08:49	Im Reitstall. Äls und Albrecht küssen sich noch einmal. Sie weint dabei.
41	1:09:29	Äls im Bett. Ein Zimmermädchen bringt Tee. Sie fühlt sich nicht gut, spricht von Fieber. Sie erfährt, dass im Hafenviertel Typhus ausgebrochen ist. Äls versucht vergeblich, aufzustehen, fällt geschwächt zurück.
42	1:11:22	Ein Brief, in dem Äls Albrecht bittet, ihr Kind in Sicherheit zu bringen.
43	1:11:48	Albrecht in einer Kutsche, auf seinem Schoß die weinende Susanne.
44	1:12:06	Susanne wird von einem Arzt untersucht. Der sagt Albrecht, dass das Kind gesund ist. Sie soll zur Beobachtung aber im Krankenhaus bleiben.
45	1:12:40	Äls‘ Bett wird ans Fenster geschoben. Albrecht kommt und grüßt am Tor vom Pferde aus. Oktavia beobachtet Albrecht von ihrem Wohnzimmer aus. Äls weint vor Erleichterung.
46	1:14:17	Albrecht bricht im Reitstall zusammen.
47	1:14:56	Albrecht liegt im Krankenhaus. Oktavia besucht ihn, versucht, seine Sorgen zu beruhigen. Er fragt, ob sie noch eine gemeinsame Zukunft

		haben. Sie sagt, ihre Liebe wird ihn immer begleiten. („Ich sehe das Licht des Lebens über Dir und über meiner Liebe.“) Er glaubt, Äls wird vor Einsamkeit sterben, wenn er sie nicht vom Tor aus grüßen wird.
48	1:17:52	Äls Schlafzimmer. Ein Notar nimmt ihr Testament auf. Sie vererbt alles ihrer Tochter. Als es sechs Uhr schlägt, hält sie nach Albrecht Ausschau.
49	1:19:54	Albrecht im Krankenhaus. Der Sanitätsrat erklärt, dass A. die Erkrankung überstanden hat. A. fragt nach Äls. Der Arzt deutet an, dass seine Frau den täglichen Gruß übernommen hat. („Oktavia braucht kein Opfer. Sie opfert.“)
50	1:21:24	Oktavia reitet in Albrechts Kleidung vor Äls‘ Tor und bringt den Gruß dar. Äls winkt sehr geschwächt zurück.
51	1:22:32	Albrecht verbirgt das Gesicht in seinen Händen. Die Erkenntnis erschüttert ihn.
52	1:22:42	Noch einmal die Grußszene. Äls winkt beseelt mit einer Rose.
53	1:23:05	Albrecht schaut nach rechts, sagt: „Äls, ich muss dir sehr weh tun.“ Es beginnt eine Überblendung, eine Doppelbelichtung der beiden Kranken Äls und Albrecht, die Gesichter überlappen sich teilweise. Zwischen beiden findet ein Dialog statt, als ob sie nebeneinander liegen und sich hören könnten. Traumartig steht Albrecht am Tor. Albrecht und Äls‘ Gesicht sind wieder (weichgezeichnete Ränder) im selben Bild zu sehen – Großaufnahme von Äls‘ Gesicht. Albrecht verschwindet, hinter dem Tor rauscht ein Meer, das Tor öffnet sich, die Musik schwillt an. Nur noch die Wellen sind zu sehen.
54	1:27:30	Das Meer bei Tag. Oktavia und Albrecht zu Pferd. O. wirft eine Rose ins Meer. Sie geben sich ernst die Hand und küssen sich dann. Nebeneinander reiten sie in den Horizont, am Strand entlang. Die Kamera schwenkt nach links aufs offene Meer. Detailaufnahme der Rose in der Brandung.
55	1:29:11	Ende

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT

- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit

- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops

- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen und kostenlos publizieren

GRIN