

Anja Horbrügger

**Aufbruch zur Kontinuität –
Kontinuität im Aufbruch**

**Geschlechterkonstruktionen im west- und
ostdeutschen Nachkriegsfilm von 1945 bis 1952**



AUFBLLENDE
Schriften zum Film

SCHÜREN

Aufbruch zur Kontinuität – Kontinuität im Aufbruch

Anja Horbrügger, geboren 1979 in Hofgeismar. Studium der Neueren deutschen Literatur und Medien, Soziologie und Kunstgeschichte in Marburg und Wien (1998-2003). Abschluss Magistra Artium (Dezember 2003). Promotion mit Aufbruch zur Kontinuität – Kontinuität im Aufbruch. Geschlechterkonstruktionen im west- und ostdeutschen Nachkriegsfilm von 1945 bis 1952. Volontariat bei der Hessisch/Niedersächsischen Allgemeinen Zeitung; arbeitet als Redakteurin bei der Waldeckischen Allgemeinen (HNA).

Anja Horbrügger

Aufbruch zur Kontinuität – Kontinuität im Aufbruch

*Geschlechterkonstruktionen im west- und ostdeutschen
Nachkriegsfilm von 1945 bis 1952*

SCHÜREN

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

Abbildungsnachweis:

Video- und DVD-Stills: Anja Horbrügger
Rechteinhaber: s. Filmografie im Anhang

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2007
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Foto Umschlag: *Das verlorene Gesicht* (Schorcht Film)
Bildquelle: Deutsches Filminstitut –
DIF, Frankfurt
Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar
Printed in Germany
ISBN 978-3-89472-493-1

Inhalt

Einleitung	7
Teil I	
1. Zur wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Situation im besetzten Deutschland	19
1.1 Parameter der Nachkriegsordnung	19
1.2 Ende des Interregnums: Die doppelte Staatsgründung	23
2. Geschlechterverhältnisse in den unmittelbaren Nachkriegsjahren	28
2.1 Trümmerfrauen	29
2.2 Destabilisierung des Geschlechterverhältnisses	30
2.3 Re-Traditionalisierung und rechtliche Gleichstellung in Westdeutschland	31
2.4 Destruktive Weiblichkeit – dunkle Vergangenheit	32
2.5 ‚Frauenpolitik ist Arbeitspolitik‘: Zur Einbindung des Frauenbilds in das politische Konzept der SED	34
3. Wiederaufleben der Kultur in Deutschland	37
3.1 Alliierte Einflussnahme und alte Kontinuitäten	37
3.2 Exkurs: „Die Unfähigkeit zu trauern“	38
3.3 Kultureller Neubeginn unter sowjetischem Einfluss	39
4. Zwischen Neubeginn und Kontinuität: Zum Aufbau des Filmwesens	42
4.1 Der westdeutsche Nachkriegsfilm	43
4.2 Exkurs: Wurzeln kommunistischer Filmpolitik	48
5. Interpretationsmethoden und filmtheoretische Zugänge	56
5.1 Zum ‚historischen Quellenwert‘ des Spielfilms	57
5.2 Hermeneutik und Dekonstruktion: Zur Interpretationsmethode der Bildquellen	59
5.3 Poststrukturalistische Theorieansätze	60
5.4 Geschichte, Film, Geschlecht – ein zirkulärer Prozess	68
Teil II	
1. Heimkehrer und Trümmerfrauen – stereotype Geschlechterrollen	71
1.1 Prolog: <i>Unter den Brücken</i> (1945)	72
1.2 ‚Alternder Casanova‘ – Antiquiertes Männlichkeitsideal in <i>Und über uns der Himmel</i> (1947)	81
1.3 ‚Fahndungserfolg auf Geschlechterebene‘ – <i>Razzia</i> (DEFA 1947)	91

1.4 ‚Hungrige Mägen – hungrige Körper‘ in <i>Straßenbekanntheit</i> (DEFA 1948)	99
1.5 Sehnsucht, Maskerade und Moral – <i>Hafenmelodie</i> (1949)	109
1.6 Zwischenresümee: Verunsicherte Identitäten, subversive Geschlechterentwürfe	117
2. ‚Gender und Genre‘: Geschlechterverhältnisse im satirischen und melodramatischen Film	121
2.1 Bürokratie und Vorschrift: <i>Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.</i> (DEFA 1948)	122
2.2 Sünde, Nacktheit und Versuchung: <i>Der Apfel ist ab</i> (1948)	130
2.3 Zwischenresümee: Satirischer Film und Geschlecht	140
2.4 Ausweichen oder Aufgreifen der Realität? <i>Ehe im Schatten</i> (DEFA 1947)	143
2.5 Vergangenheit, die nicht ruhen will – <i>Das verlorene Gesicht</i> (1948)	152
2.6 ‚Geopferte Weiblichkeit‘ – <i>Schicksal aus zweiter Hand</i> (1949)	161
2.7 Zwischenresümee: Melodram und Geschlecht; Adaption expressionistischer Darstellungsmodi	169
3. Verändertes politisches Klima – Filmische Äquivalenzen?	175
3.1 ‚Domestizierte Weiblichkeit‘ – <i>Hallo Fräulein</i> (1949)	176
3.2 Hierarchie und Erstarrung – <i>Nachtwache</i> (1949)	184
3.3 Unterhaltung ohne Zeitbezug: Und diesmal eine ‚Frau am Steuer‘ – <i>Der Kahn der fröhlichen Leute</i> (DEFA 1950)	191
3.4 Emanzipation und Sozialismus – <i>Bürgermeister Anna</i> (DEFA 1950)	198
3.5 Zwischenresümee: Umbruch, Aufbruch, Abgesang: Filmproduktionen im Aufbau	205
4. ‚Fest verfügt‘? – Geschlechterentwürfe am Beginn der fünfziger Jahre	210
4.1 Der schwankende Mann folgt nach: <i>Roman einer jungen Ehe</i> (DEFA 1952)	210
4.2 Idealbilder der ‚sozialistischen Frau‘ in: <i>Frauenschicksale</i> (DEFA 1952)	219
4.3 ‚Starke Frau und schwacher Mann‘ – ein überkommenes Leitbild in <i>Die Sünderin</i> (1951)	228
4.4 Epilog: ‚Alles bleibt draußen. Wir sind am Ende. Wir sind da.‘ <i>Der Verlorene</i> (1951)	238
4.5 Zwischenresümee: Ankunft ohne Aufbruch?	247
5. Zusammenfassung: Diskontinuität in der Kontinuität oder vice versa?	253
5.1 Ausblick	257
5.2 Schlussgedanken	260
Literaturverzeichnis	262
Filmografie	275

Einleitung

„Deutsche Filmgeschichte wird nach wie vor getrennt geschrieben bzw. exkursiv behandelt.“¹ Nur zögerlich scheint diese Beobachtung selbst 15 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung an Gültigkeit zu verlieren. Thematische wie dramaturgische Parallelen und je spezifische Entwicklungen, vor allem aber eine gegenseitige Bezugnahme wurden während des Kalten Krieges zu Gunsten zweier von einander getrennter Darstellungen des bundesrepublikanischen Films und des Films der DDR ignoriert und somit auch das, „was immer noch als *ein* deutsches Kino beschrieben werden muss.“² Vergleichende Untersuchungen können neue deutsch-deutsche Perspektiven eröffnen. Eine solche Reflexion der Filmgeschichte beider Staaten aus gesamtdeutscher Perspektive unternimmt die vorliegende Arbeit, die ihren Schwerpunkt auf die Analyse von Geschlechterkonstruktionen im deutschen Film zwischen 1945 bis 1952 legt. Damit bewegt sie sich auf unerschlossenem Terrain: Noch nie sind diese in Ost-West komparativ untersucht worden.³ Wurde bisher nur die „eine Hälfte des Himmels“⁴ recherchiert, sollen nun filmische Geschlechterentwürfe der DEFA im Vergleich zum frühen westdeutschen Nachkriegsfilm herausgearbeitet werden.⁵ Die Studie zielt darauf ab, Aufschluss über das Verhältnis von Geschlechterkonstruktion und politischer bzw. gesellschaftlicher Symbolik zu liefern.

Der hier fokussierte Untersuchungszeitraum gilt – im Unterschied zur wissenschaftlichen Aufarbeitung und zur medialen Präsenz der Hitler-Diktatur – als ein nur wenig beachtetes Kapitel deutscher Geschichte. Sechzig Jahre nach Kriegsende erreicht sowohl die Zahl der Publikationen als auch die der Darstellungen des Untergangs des ‚Dritten Reichs‘ in bewegten Bildern einen neuen Höhepunkt: „Eine Flut von Filmen, Fernsehbildern und Erinnerungen bringt uns, den Nachgeborenen, ‚1945‘ näher denn je.“⁶ Retrospektiv kurrieren verschiedene Begriffe, um der Zeit, vielmehr dem ‚Zeitgefühl‘ unmittelbar nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Herrschaft metaphorisch Ausdruck zu verleihen. Da ist von Nullpunkt, Stillstand, Zäsur, Umbruch oder Vakuum die Rede. Die

1 STEINLE, Matthias: Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz 2003, S. 17.

2 HAKE, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Hamburg 2004, S. 158.

3 Zwar vergleicht Annette Strauß die im Film entworfenen Gesellschaftsbilder mit der entsprechenden historischen Realität im geteilten Deutschland, allerdings am Beispiel der Darstellung von Frauen, nicht aus Sicht beider Geschlechter. Ihre Studie umfasst den Zeitraum 1949 bis 1958 und erfolgt weniger aus medienwissenschaftlicher denn aus sozialhistorischer Perspektive. Vgl. STRAUSS, Annette: Frauen im deutschen Film. Frankfurt/Main 1996.

4 GERHARD, Ute: Die staatlich institutionalisierte ‚Lösung‘ der Frauenfrage. Zur Geschichte der Geschlechterverhältnisse in der DDR. In: KÄLBE Hartmut/KOCKA, Jürgen/ZWAHR, Hartmut (Hrsg.): Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart 1994, S. 383–403, hier S. 384.

5 Dabei handelt es sich um eine Komparatistik besonderer Art: Post festum muss der Systemvergleich zwischen beiden deutschen Gesellschaften, der Filmlandschaft, den Frauenleitbildern bzw. der Sozialgeschichte der Geschlechter nach der Wiedervereinigung anders ausfallen als zur Zeit der Trennung beider deutschen Staaten. Vgl. KÄLBE u. a. 1994, S. 10.

6 FREI, Norbert: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. München 2005, S. 7.

viel beschworene ‚Stunde Null‘ aber ist ein Mythos. Des politischen Bruchs zum Trotz dominierten alsbald Kontinuitäten den politischen und gesellschaftlichen Bereich.⁷ Mit Hilfe einer filmhistorischen Analyse von ost- bzw. westdeutschen Spielfilmen der frühen Nachkriegsjahre soll dieser in der Sozialgeschichtsschreibung für die Restaurationsphase bereits getroffene Kontinuitätsgedanke in der vorliegenden Untersuchung nun für den Bereich des narrativen Films untersucht werden.⁸ Vorausgesetzt wird dabei die Anerkennung von Spielfilmen als (sozial)historische Quellen, die als solche Rückschlüsse auf Erscheinungsformen gesellschaftlicher Realität einer historischen Phase liefern können.

Ins Blickfeld rückt hier die filmische Darstellung von Geschlecht – erfolgt doch innerhalb eines Diskurses, der die Nachkriegsgesellschaft mit Parametern von Traditionalismus und Konservatismus zu fassen versucht, auch in Bezug auf das Geschlechterverhältnis der stete Verweis auf eine hierarchischen, patriarchalen Strukturen verpflichtete Ordnung. Dennoch kann – so die zentrale These dieser Arbeit – für den Prozess der Restauration *nicht* von einer genuinen Restabilisierung patriarchaler Geschlechterverhältnisse ausgegangen werden. Vielmehr gilt, den mit Bedeutungen überladenen Begriff der Normalisierung zu hinterfragen. Gerade unter der Prämisse, dass es sich um eine Zeit der Kontinuitäten und der Re-Normalisierung handle, ist das Aufspüren von Diskontinuitäten und Konflikten, von (Geschlechter-)Diskursen, die sich abseits der ‚geschlechtlichen Realität‘ entwickeln konnten, umso herausfordernder – entgegen, oder besser gerade aufgrund der Etikettierung des (west)deutschen Nachkriegskinos „als eine der trübsinnigsten und für die Filmtheorie ästhetisch wenig ergiebigen Perioden der deutschen Filmgeschichte.“⁹

Die vorliegende Arbeit will die spezifischen Geschlechterkonzepte, die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt existier(t)en, nachzeichnen. Ihr Ziel ist die Untersuchung und anschließende Dekonstruktion von Geschlechtsidentitäten im deutschen Spielfilm der unmittelbaren Nachkriegszeit, und zwar in einem filmhistorischen Vergleich zwischen ost- bzw. westdeutschen Filmproduktionen. Wenn sich, wie für den Dokumentarfilm bereits festgestellt wurde¹⁰, das jeweilige Selbstbild in Abgrenzung zum anderen deutschen Staat definiert, dann ist ferner zu fragen, ob sich auch die im Spielfilm inszenierten Geschlechterkonstruktionen in der Gegenüberstellung mit so genannten ‚Fremdbildern‘, also durch die Abgrenzung vom ‚Anderen‘, ausbilden und verändern. Inwiefern ist also das jeweilige Selbstbild geschlechtsspezifisch strukturiert?

Anders als bisherige filmwissenschaftliche Untersuchungen, die sich entweder auf die Zeit bis zur doppelten Staatsgründung beschränken oder die fünfziger Jahre in den Blick nehmen, überschreitet die vorliegende Arbeit die Zäsur 1949 bewusst. Die Ausdehnung des Untersuchungszeitraums bis 1952 dient dazu, die Abfolgen und Umbrüche der gesellschaftlichen Diskurse aufzuzeigen. Mit dem Weg in die Zweistaatlichkeit ließ sich das gemeinsame Erbe nicht einfach abschütteln, vielmehr stellt sich die Frage, wie die

7 Das Kontinuitätsmuster lässt sich am Beispiel Hans Albers verfolgen, der als Schauspieler bereits im NS-Film spielte und, gleichwohl rehabilitiert, nun im Nachkriegsfilm ‚in die Hände spuckte‘.

8 Vgl. ebd. und SCHILDT, Axel: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: FAULSTICH, Werner (Hrsg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2002, S. 11-22.

9 KLIPPEL, Heike: Feministische Filmtheorie. In: FELIX, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2002, S. 168-186, hier S. 182.

10 Vgl. SCHWARZ, Uta: Wochenschau, Geschlecht und Identität in den fünfziger Jahren. Frankfurt/Main 2002 und STEINLE 2003.

Geschlechterdiskurse mit den gesellschaftlichen Entwicklungen des jeweiligen deutschen Staates korrespondieren.

Forschungsstand¹¹

Der aktuelle Forschungsstand zeigt, dass einer Vielzahl von Untersuchungen über die fünfziger Jahre eine nur rudimentäre Behandlung der unmittelbaren Nachkriegsjahre gegenübersteht. Erst seit den neunziger Jahren ist auch die Nachkriegszeit Gegenstand der zeitgeschichtlichen Forschung in Deutschland geworden.¹² Die Historiker Norbert Frei und Axel Schildt bemühen sich um eine Neuaneignung der vormals homogenen Darstellung der Restaurationsphase, die der Dialektik zwischen Kontinuität (unter konservativen Vorzeichen) und Modernisierung Rechnung trägt.¹³ An diesen Forschungsansatz knüpft die vorliegende Arbeit an. Anders als Schildt hat sie allerdings nicht ausschließlich die gesellschaftliche Entwicklung innerhalb der jungen Bundesrepublik im Blick, sondern ist an einer umfassenden Reflexion der (Gesellschafts-)Geschichte beider Staaten aus gesamtdeutscher Perspektive orientiert, wie sie Christoph Kleßmann bereits in den achtziger Jahren leistete. Durch einen umfangreichen Forschungsbericht ergänzt, liefert seine Publikation *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955* (1991) nach wie vor einen wertvollen Beitrag zum Verständnis deutscher Nachkriegsgeschichte.

Stärker als in der Historiografie existieren Forschungslücken für filmhistorische Untersuchungen des frühen Nachkriegsfilms. Der Zeitraum bis 1949 erfährt eine nur geringe Beachtung zu Gunsten einer Vielzahl von Untersuchungen des Spielfilms der fünfziger Jahre. In der Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur fällt vor allem das negativ karikierte Bild des Nachkriegsfilms in Publizistik und Filmgeschichtsschreibung auf.¹⁴ Ausschließlich dem Spielfilm der Bundesrepublik verpflichtet sich der von Hoffmann und Schobert 1989 herausgegebene Katalog zur Ausstellung *Zwischen gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1949*¹⁵, der sein Augenmerk auf die institutionellen Widersprüche des Wiederaufbauprozesses richtet. Der darin veröffentlichte Aufsatz Thomas Brandlmeiers *Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme* streift auch bislang in Vergessenheit geratene Filme und verweist auf die vielfältigen Restriktionen, denen der Trümmerfilm ausgesetzt war. Peter Peyers 1965 erschienene Studie *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948* blieb lange Zeit einzige und grundlegende ‚zonenübergreifende‘ Studie zum deutschen Film vor Gründung der beiden Staaten, die „aufgrund einer quantitativen Inhaltsanalyse“¹⁶ allerdings relativ kurzschlüssig argumentiert. Eine umfassende Analyse sowohl west-

11 Innerhalb dieser knappen Literaturschau findet lediglich eine Auswahl Berücksichtigung: Untersuchungen, die als Anregungen oder Korrekture für die eigene Arbeit fungieren.

12 Vgl. FREI 2005, S. 23.

13 Vgl. ebd., SCHILDT 2002 und SCHILDT, Axel/SYWOTTEK, Arnold (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre*. Studienausgabe. Bonn 1989.

14 Vgl. SCHNURRE, Wolfdiétrich: *Rettung des deutschen Films*. Eine Streitschrift. In: Binder, Gerhart (Hrsg.): *Der Deutschespiegel. Schriften zur Erkenntnis und Erneuerung*. Bd. 38. Stuttgart 1950 oder HEMBUS, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961.

15 Als erster deutscher Nachkriegsfilm wird hier Staudtes DEFA-Film *Die Mörder sind unter uns* (1946) als mehrzonales Beispiel gefeiert, ohne seine Bedeutung für die ostdeutsche Filmtradition zu reflektieren. Vgl.: BYG, Barton: *Der Stand der Dinge. Eine amerikanische Sicht auf die DEFA-Rezeption heute*. In: Schenk, Ralf/Richter, Erika/Löser, Claus (Red.): *apropos: Film 2005*. Das 6. Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2005, S. 302-307, hier S. 306.

16 PLEYER Peter: *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948*. Münster 1965, S. 75.

als auch ostdeutscher Spielfilme bis zur Gründung beider Staaten liefert Bettina Greffraths 1995 publizierte Dissertation zum Thema *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*. Der Autorin gelingt mit dem Herausarbeiten verschiedener, den frühen Nachkriegsfilm dominierenden Motivkomplexe, die in Deutschland bis zum Beginn der Zweistaatlichkeit vorherrschenden politischen Identität(en), ihre Widersprüche und Entwicklungen aufzuzeigen und so den Quellenwert des narrativen Films zu untermauern. Intensive Untersuchungen bzw. systematische Vergleiche von Einzelmotiven kann sie, anders als es die vorliegende Arbeit beabsichtigt, nicht leisten. Als eine der wenigen Autor/innen weitete Barbara Bongartz mit ihrer Studie *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse* (1992) den Untersuchungszeitraum bis in die sechziger Jahre aus und kann dadurch und aufgrund der komparatistischen Herangehensweise einen Entwicklungsprozess innerhalb der Spielfilme in beiden Teilen Deutschlands aufzeigen. Bongartz konzentriert sich in Fortführung der Hypothese Kracauers¹⁷ auf das Aufdecken psychischer Dispositionen innerhalb der deutschen Bevölkerung. Ihre Filmanalyse macht deutlich, dass diese in beiden deutschen Staaten – trotz unterschiedlicher Ideologien – nicht divergierten.

Die Literatur zur (Spiel-)Filmproduktion der DDR ist, obwohl selbst zehn Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung das Filmwesen noch als nur in Ansätzen erforscht galt¹⁸, durchaus umfangreich. Als eine der ersten Überblicksdarstellungen des frühen DEFA-Films gilt nach wie vor Heinz Kerstens inzwischen zum Klassiker gewordene, 1955 erstmalig erschienene empirische Studie über *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, die, obwohl von der westdeutschen Bundesregierung in Auftrag gegeben, nicht als Produkt des Kalten Krieges zu verstehen ist.¹⁹ Mit der deutschen Wiedervereinigung erhielten Untersuchungen zum Filmwesen der DDR Konjunktur: Insbesondere mit dem DEFA-Spielfilm der frühen Nachkriegsjahre und seinem Verhältnis zur Kultur- und Filmgeschichte setzt sich die aus der DDR stammende Filmhistorikerin Christiane Mückenberger in „*Sie sehen selbst, sie hören selbst...*“ *Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949* (1994) und in der von Ralf Schenk im gleichen Jahr herausgegebenen Übersicht *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA 1946-1992* auseinander. Schenks hier publizierter Essay *Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960* liefert wertvolle Hinweise für die bislang nur wenig erschlossenen DEFA-Filme der (frühen) fünfziger Jahre.

Auch bei in Westdeutschland aufgewachsenen Wissenschaftlern stieß der DEFA-Film auf vermehrtes – allerdings vornehmlich politikwissenschaftliches – Interesse: Thomas Heimann zeichnet das Verhältnis von SED-Politik und Filmproduktion in der SBZ/DDR bis 1959 mit seiner Untersuchung *DEFA, Künstler und Kulturpolitik* (1992) nach. Auch Dagmar Schittly konzentriert sich in ihrer ebenfalls eher allgemeinen Darstellung *Zwischen Regie und Regime* (2002) auf die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen bis zur Wiedervereinigung; sie handelt lediglich die so oft zitierten Filme oberflächlich ab. Das seit 2000 publizierte Jahrbuch *apropos*, in dem sowohl DEFA-Mitarbeiter als auch ‚außenstehende‘ Filmwissenschaftler Einblicke in den DEFA-Film und seine Strukturen

17 Vgl. KRACAUER, Siegfried: *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 4. Auflage, Frankfurt/Main 1999.

18 Vgl. KLAUE, Wolfgang: Vorwort. In: SCHENK, Ralf/RICHTER, Erika (Red.): *apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin 2000, S. 7.

19 Vgl. CLAUS, Horst: DEFA. In: BOCK, Hans-Michael/JACOBSEN, Wolfgang: *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München 1997, S. 216-223, hier S. 217.

liefern, dient der wissenschaftlichen Erforschung des Filmwesens der DDR aus – und das ist neu – gesamtdeutscher Perspektive.

„Die Geschichte und Kultur der DDR, inklusive der DEFA-Filme, sind stärker in den US-amerikanischen Diskurs eingebunden als jemals zuvor.“²⁰ Interessanterweise sind für den angloamerikanischen Sprachraum gleich mehrere Untersuchungen zum frühen deutschen Nachkriegsfilm in Ost und West zu verzeichnen, die detaillierter mit dem Material selbst arbeiten. Einen solchen ‚Blick von außen‘ leisten u. a. Daniela Berghahns Monografie *Hollywood behind the wall. The cinema of east Germany* (2003), Robert Shandly mit *Rubble films* (2003), Seán Allan und John Sandford mit der 2001 herausgegebenen Anthologie *DEFA. East German Cinema, 1946-1992* und Heide Fehrenbach mit *Cinema in Democratizing Germany* (1995). Letztere untersucht als eine der wenigen auch die Bedeutung von Geschlechterbildern, beschränkt sich jedoch in erster Linie auf die fünfziger Jahre. Studien über den Trümmerfilm fokussieren bislang vorrangig das Verhältnis zur Nazi-Vergangenheit und analysieren diesen im Hinblick auf die geleistete ‚Vergangenheitsbewältigung‘: Becker/Schöll konzentrieren sich mit *In jenen Tagen... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte* (1995) auf solche bis 1955 in beiden deutschen Staaten produzierten Filme, die die Zeit des Nationalsozialismus thematisieren. Detlef Kannapin untersucht in *Antifaschismus im Film der DDR* (1997) DEFA-Spielfilme zwischen 1945 und 1956 aus historischer Sicht. Mit seiner Studie *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film* (2005) unternimmt er erstmalig einen filmhistorischen Vergleich in vergangenheitspolitischer Absicht. Er macht deutlich, dass die Filmentwicklung in beiden deutschen Staaten diskontinuierlich und doch aufeinander bezogen verlief.

Erfuhr die Auseinandersetzung mit ‚Weiblichkeit‘ und/oder Geschlecht in den bisher angeführten Untersuchungen zum deutschen Nachkriegsfilm allenfalls eine marginale Betrachtung, so beweisen Publikationen jüngerer Datums eine Redefinition des Themas, wie z. B. der 2000 erschienene Essay *Sweeping up the Past: Gender and History in the Post-war German ‚Rubble Film‘* von Erica Carter in der von Ulrike Sieglöhr herausgegebenen Publikation *Heroines without heroes. Reconstructing Female and National Identities 1945-51*, die als zentrale Analysekategorie nicht länger ‚die Frau‘ oder Weiblichkeit, sondern Geschlechtlichkeit in den Blick nimmt. Mit Massimo Perinellis Monografie *Liebe ’47 – Gesellschaft ’49* (1999) widmet sich erstmals eine komplette Analyse ausschließlich der Geschlechterthematik, um mit Hilfe psychoanalytischer Theorien die Veränderbarkeit von Gender am Filmbeispiel zu verdeutlichen.²¹ Im Unterschied zur vorliegenden Arbeit tut sie dies jedoch ausschließlich anhand der Analyse nur eines Films sowie unter stärkerer Berücksichtigung der zeitgenössischen Rezeption.

Auf ein gut fundiertes Quellenmaterial kann inzwischen zur Skizzierung der Geschlechterverhältnisse der frühen Nachkriegsjahre zurückgegriffen werden, die signifikant für die Darstellung filmischer Geschlechterkonstruktionen erscheint. Retrospektive Betrachtungen nehmen seit Ende der neunziger Jahre verstärkt die geschlechtsspezifische Dimension in den Blick, d. h., sie fragen „nach der diskursiven Konstruktion des Zusammen-

20 BYG 2005, S. 302.

21 Vgl. PERINELLI, Massimo: *Liebe ’47 – Gesellschaft ’49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit. Eine Analyse des Films Liebe ’47*. Hamburg 1999, S. 2f.

hangs zwischen Krieg und Geschlecht.²² So orientiert sich die 2000 von Johanna Meyer-Lenz herausgegebene Studie *Die Ordnung des Paares ist unbehaglich. Irritationen an und im Geschlechterdiskurs nach 1945* nicht länger ausschließlich am Bild ‚der Frau‘, sondern an der Entwicklung beider Geschlechter bzw. der Transformation ihrer Identitäten nach 1945. Rückt häufig lediglich die westdeutsche Entwicklung ins Blickfeld, so ist die ebenfalls 2000 erschienene Studie von Katrin Schäfgn *Die Verdoppelung der Ungleichheit. Sozialstruktur und Geschlechterverhältnisse in der Bundesrepublik und in der DDR* komparatistisch angelegt. Untersuchungen zum Frauen- bzw. zum Geschlechterleitbild in der DDR erfolgen bislang allerdings vorwiegend aus sozialwissenschaftlicher Perspektive und konzentrieren sich auf das Thema der (vermeintlichen) Gleichberechtigung.²³

Konzeptionelle Vorgehensweise – Filmtheoretische Zugänge

Seinem Thema nähert sich die vorliegende Untersuchung in mehreren Schritten: Auch wenn hier ein kontextualisierender Zugriff nur ergänzend geleistet werden soll, bedarf es zur inhaltlichen und formalen Definition der filmischen Geschlechterentwürfe zunächst der Skizzierung der politischen, sozialen und kulturellen Ausgangssituation. Der Bezug zur sozialen und kulturellen Realität ist notwendig, um die Gegebenheiten der Geschlechterordnung hinterfragen zu können.²⁴ Chancen, Alternativen und Begrenzungen, denen sich beide Geschlechter gegenübersehen, gilt es nachzuzeichnen, um sie anschließend mit den filmischen Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfen in Beziehung zu setzen. Wie einerseits Probleme, Interessen und Wünsche der ‚authentischen‘ Frauen und Männer im Film thematisiert werden, andererseits filmische Protagonisten Identifikationsangebote für das Publikum lieferten, soll dadurch nachvollzogen werden können. Bevor die eigentliche Analyse erfolgt, wird aufgezeigt, inwiefern der in der Historiografie beschriebene gesellschaftspolitische Zustand zwischen Neubeginn und Kontinuität seine Entsprechung innerhalb der Filmlandschaft fand. Aufgrund seiner politischen Verflechtungen wird an dieser Stelle insbesondere der ostdeutschen Entwicklung, d. h. dem DEFA-Film, Aufmerksamkeit geschenkt.

Die filmhistorische Analyse bedarf ferner, um nicht dem Verdacht der Beliebigkeit zu unterliegen, eines theoretischen Fundaments, das seinerseits die verwendeten Begrifflichkeiten und Konzepte vorab klären will. Zur Bearbeitung des Themas erscheint es aufschlussreich, verschiedene, zum Teil konträre, methodische Zugänge und Theorien anzuwenden. Anhand der Methode der nachvollziehenden Hermeneutik sollen zunächst (kulturelle) Bedeutungspotenziale sichtbar gemacht werden, die sich nicht im Anschluss der ersten, unmittelbaren Rezeption der Filme erschlossen haben, sondern erst durch „wiederholte Anschauung und wiederholte Kontrolle der Beschreibung durch den Blick auf den Gegen-

22 BANDHAUER-SCHÖFFMANN, Irene/ DUCHEN, Claire (Hrsg.): Nach dem Krieg: Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Herbolzheim 2000, S. 8.

23 Vgl. TRAPPE, Heike: Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik. Berlin 1995.

24 Auch für die Geschlechterforschung wird die Notwendigkeit eines Anknüpfens an die bereits bekannte Einsicht, dass sich Geschlechterverhältnisse erst im Kontext des gesamtgesellschaftlichen Zusammenhangs erschließen lassen und vice versa, zunehmend diskutiert. Vgl.: MAIHOFER, Andrea: Geschlecht als soziale Konstruktion – eine Zwischenbetrachtung. In: HELDUSER, Urte/MARX, Daniela/PAULITZ, Tanja/PÜHL, Katharina: under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis. Frankfurt/Main, S. 33-43, hier S. 41.

stand²⁵ offenbar werden. Basierend auf dem Grundverständnis einer hermeneutischen Interpretation als „Prozess der Orientierung im Werk“ und als „Prozess der Orientierung im Kopf der Betrachter“²⁶ wird jene Lesart durch untersuchungsrelevante filmtheoretische Ansätze differenziert, um spezifische Fragen zu stellen. Eine diskurstheoretisch orientierte, auf psychoanalytische Theorien rekurrierende feministische Filmanalyse soll in Bezug auf die zu untersuchenden Gender-Aspekte Berücksichtigung finden. Ausgangspunkt bildet der so oft zitierte, 1975 erschienene Aufsatz Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative cinema*²⁷, der zur Basis einer psychoanalytischen, an den Arbeiten Freuds und Lacans orientierten, feministischen Filmforschung wurde.²⁸ In dieser Theorie wird der filmische Text als durch die Geschlechterherrschaft strukturiert begriffen. Mit der Abkehr vom psychoanalytischen Ansatz, der zum Ende der 1980er Jahre nicht länger den Diskurs der (deutschen) feministischen Filmtheorie bestimmte, ging eine Hinwendung zur Forschung auf dem Gebiet der Filmgeschichte einher.

Zum Verständnis eines Films muss die sich aus einer Vielzahl verschiedener, sich wechselseitig bedingender, symbolischer, kultureller wie gesellschaftlicher Diskurse substituierende Filmsprache bzw. das Netz ihrer Bedeutungen rekonstruiert werden. Ermöglicht die Anerkennung des historischen Quellenwerts des Films, die den Figuren eingeschriebenen kulturgeschichtlichen Bedeutungen herauszufiltern, so sollen hier darüber hinaus auch Materialität und Körperlichkeit, das Aufbrechen und Abweichen von (sexuellen) Normen der unmittelbaren Nachkriegszeit neu bewertet werden.²⁹ Da sich sowohl die hermeneutische ‚Sinnsuche‘ als auch die feministische Filmtheorie dem Vorwurf des Totalitätsanspruchs ausgesetzt sehen, werden im Rahmen dieser Untersuchung dekonstruktivistische Verfahrensweisen hinzugezogen. Kraft dieses ‚zerlegenden‘ Vorgehens sollen Ambivalenzen und Parallelen der bislang hermeneutisch nachgespürten Diskurse offenbar werden, um der Vielfältigkeit des ästhetischen Produkts Film, d. h. vor allem auch seinen Widersprüchen, Ausdruck zu verleihen.

‚Feminismus, Gender, Dekonstruktion‘

Ausgehend von der Annahme, dass Filme die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt existierenden hegemonialen gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisse aufzeigen, wird im Folgenden analysiert, wie sich diese in Ost- und Westdeutschland unterscheiden bzw. wie sie sich in Umbruchzeiten verändern, entwickeln und/oder verschwinden. Das Aufdecken jener diskursiven Strategien, die die Geschlechterdifferenz herstellen, erfolgt im Rahmen dieser Arbeit vorrangig am Beispiel der ‚Trümmer- bzw. Nachkriegsfrau‘, an der sich die Bedeutung der sozialhistorischen Kategorie ‚Geschlecht‘ für das nationale Selbstverständnis erläutern lässt.³⁰ Während viele filmhistorische Analysen vor allem auf das regressive, domestizierte Frauenbild der Adenauer-Zeit oder das der ‚Frau im Sozialismus‘

25 KOEBNER, Thomas (Hrsg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen. Münster 1990, S. 7.

26 Ebd., S. 6.

27 Deutsche Übersetzung: Visuelle Lust und Narratives Kino. In: NABAKOWSKI, Gieslind u. a. (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt/Main 1980, S. 30-46.

28 Eine übersichtliche Aufarbeitung feministischer Analysekonzepte leistet: RIECKE, Christiane: Feministische Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/Main 1998.

29 Vgl. ebd.

30 Vgl. SCHWARZ 2002, S. 28: Das Bild der Trümmerfrau verdeutliche, wie Geschlecht als Bedeutungsfeld für die Zuschreibungen von Positionen der Macht und der Ohnmacht fungieren kann.

abheben und dabei die unmittelbaren Nachkriegsjahre unberücksichtigt lassen, sollen an dieser Stelle jene Chancen herausgearbeitet werden, die im Rahmen einer Redefinition weiblicher Identität ein neues feminines Selbstbewusstsein behaupteten. Zu überprüfen ist, ob und inwiefern sich der Geschlechterrollenwandel und ein damit einhergehendes verändertes weibliches Selbstverständnis in der Darstellung weiblicher Filmfiguren niederschlugen. Denn entgegen neuen weiblichen Rollenmustern der Trümmerfrau, der berufstätigen und/oder allein erziehenden Mutter, der (sexuell) autonomen Frau gilt der Spielfilm der Nachkriegszeit doch als unterstützendes Medium zur Festschreibung traditioneller Frauenbilder.³¹

Eine solche auf den ersten Blick monolithisch erscheinende Fokussierung ist dem Vorwurf ausgesetzt, die in Tradition der feministischen Theorie problematisierte Analyse-kategorie ‚Frau‘ weiter festzuschreiben. Vielmehr soll jedoch der filmischen Komplexität von Geschlechteridentitäten, die sich z. B. in Figuren wie der des Heimkehrers oder der *Femme fatale* äußert, Rechnung getragen werden. Nicht länger erfährt, wie in feministischen Ansätzen verfolgt, ein gemäß patriarchaler Normen defizitäres, essentiell Weibliches eine positive Bestimmung: Die relationalen Konstrukte Männlichkeit und Weiblichkeit sind – so argumentiert die vorliegende Studie mit Ansätzen aus der Genderforschung – keine ontologischen Kategorien, sondern Effekte eines kulturellen Konstruktionsprozesses. Dennoch wird der Geschlechterdimorphismus hier – auch wenn er biologischer Grundlagen entbehrt – nicht ignoriert (gerade der Prozess des Unterscheidens bringt ihn hervor!), allerdings hinterfragt.³² Erst das Anerkennen der Zweigeschlechtlichkeit entlarvt ihre Willkürlichkeit der Kategorien Männlichkeit und Weiblichkeit, die eben nicht trennscharf von einander zu behandeln sind:

Zu untersuchen, was unter Männlichkeit und Weiblichkeit zu einem historischen Zeitpunkt verstanden wird, heißt dann nicht zuletzt, den Binnendifferenzierungen innerhalb der Geschlechtskonzepte nachzugehen, sich Verwischungs- und Auflösungserscheinungen, Krisen ‚Grenzüberschreitungen‘ und Neukonzeptualisierungen zu widmen [...]. Der Akt des Unterscheidens erscheint gerade dann in seiner ganzen Willkürlichkeit, wenn sich ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Attribute nicht mehr ‚Männern‘ und ‚Frauen‘ zuordnen lassen [...]. Indem Kategorien durchlässig werden, werden sie auch destabilisiert und damit offen für Veränderung.³³

Kurz: Geschlecht ist kulturell kodiert und diese Kodierung ist *veränderbar*. Anknüpfend an den innerhalb der feministischen Forschung vollzogenen Paradigmenwechsel rückt auch hier der Begriff *Gender*³⁴ als soziokulturelles Geschlecht in den Mittelpunkt mit dem Ziel, die Analyse und anschließende Dekonstruktion sozialer bzw. kultureller Geschlechtsiden-

31 Vgl. RIECKE 1998, S. 20.

32 Dementsprechend wird zwar im Folgenden mit stereotypen Kategorien wie ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ operiert, allerdings vor dem Hintergrund, sie zu dekonstruieren.

33 WEINGARTEN, Susanne: Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg 2004, S. 20.

34 Vgl. I., Kapitel 5.3.3. Die Unterscheidung zwischen Sex und Gender ermöglicht eine solche zwischen biologischem und sozialem Geschlecht, was im deutschen Sprachgebrauch, in dem es keine Entsprechung zu Gender gibt, nicht möglich ist. Die Verwendung des Begriffs ‚Geschlechterverhältnis‘ kommt dem Terminus nahe, bedarf seinerseits jedoch einer Definition. Gender – ursprünglich grammatikalische Kategorie – ist vom lateinischen generare abgeleitet: „Es geht um das Erzeugen von Bedeutungen, Klassifikationen und Beziehungen.“ BRAUN, Christina von/STEPHAN, Inge (Hrsg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar 2000, S. 301.

titäten und ihrer (filmischen) Konstruktionsprozesse zu leisten. Männlichkeit und Weiblichkeit sind diskursiv hergestellte Geschlechterinterpretationen, die Schauspieler/innen gleichermaßen repräsentieren *und* generieren.³⁵ Annahme ist, dass der Untersuchungszeitraum trotz seiner relativen Kürze Abfolgen, Umbrüche und Entwicklungen einzelner (Geschlechter-)Diskurse aufzeigen kann, gerade *weil* sich die Zäsuren und Veränderungen auf gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Ebene in äußerst verdichteter Form abspielen.³⁶

Materialauswahl – Erläuterungen zum Korpus

Wie oben erwähnt, wird hier – im Unterschied zum Großteil der wissenschaftlichen Arbeiten zum deutschen Nachkriegsfilm, die sich in der Regel auf die Jahre 1945 bis 1949 beschränken – der Untersuchungszeitraum über das Jahr 1949, der (film)historisch lange Zeit anerkannten Zäsur, ausgeweitet. Dadurch findet auch die sich in der Historiografie der neunziger Jahre abzeichnende Tendenz Berücksichtigung, die diese ‚Grenze‘ überschreitet und mit der systematischen Einbeziehung der fünfziger Jahre einen differenzierten Blick auf die Adenauer-Ära erlaubt. Die ostdeutsche Zeitgeschichtsschreibung setzt ihren Anfang hingegen strikt mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges.³⁷ Mit dem Jahreswechsel 1947/48 schien der Weg in die Zweistaatlichkeit bereits vorgezeichnet. Dem relativ liberalen Klima der Anfangsjahre der DEFA folgte eine sich bereits 1948 abzeichnende Tendenz zur dogmatisierten Kunstauffassung.³⁸ Eine intensive filmwissenschaftliche Auseinandersetzung, die dem Übergang vom ‚Kritischen‘ zum ‚Sozialistischen Realismus‘ und der damit verbundenen Orientierung an kommunistischer Propaganda im Osten sowie parallel dem Beginn der Adenauer-Ära in Westdeutschland Augenmerk schenkt, fehlt bislang.

Die hier für die Filmanalyse gewählte Zäsur des Untersuchungszeitraums, das Jahr 1952, ist einerseits politisch begründet, da die SED im Juli 1952 den Beginn einer qualitativ ‚neuen Phase‘³⁹ einläutete. Die ‚Politik des neuen Kurses‘ als Folge der Juni-Ereignisse 1953 sowie die Tatsache, dass Westdeutschland nun den Zenit des Wiederaufbaus in Richtung Modernisierung – wenn auch einer unter „konservativen Auspizien“⁴⁰ – überschritten hatte, sind Einschnitte, die schließlich zu filmwissenschaftlichen Untersuchungen unter anderen Gesichtspunkten herausfordern, z. B. zur Darstellung bzw. eines Vergleichs der Geschlechterverhältnisse im Sozialismus mit jenen der Bundesrepublik. Dafür kann die vorliegende Arbeit Grundlage sein. Die vollzogene Periodisierung⁴¹ ist andererseits aber

35 Weingarten beschreibt Geschlecht in Anlehnung an Butler als Repräsentation bzw. Performance. Vgl. WEINGARTEN 2004, S. 7.

36 Es sei darauf hingewiesen, dass eine diskursanalytische Herangehensweise immer auch eine (historisch-)hermeneutische Rekonstruktion und somit hypothetisch ist. Vgl. ebd., S. 35.

37 Vgl. SCHILDT, Axel: Nachkriegszeit. Möglichkeiten und Probleme einer Periodisierung der westdeutschen Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg und ihrer Einordnung in die Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Geschichte für Wissenschaft und Unterricht. Jg. 44, 1993, S. 567-584.

38 Retrospektiv wird die Entwicklung im deutschen Nachkriegsfilm als einheitlich definiert. Vgl. PLEYER 1965, S. 158. Dabei bleibt der Einfluss der jeweiligen Filmpolitik der Besatzungsmächte jedoch unberücksichtigt.

39 Vgl. KLESSMAN, Christoph: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955. Bonn 1991, S. 263.

40 KLESSMANN, Christoph: Ein stolzes Schiff und krächzende Möwen. Die Geschichte der Bundesrepublik und ihre Kritiker. In: Geschichte und Gesellschaft. Jg. 11, 1985, S. 476-494, hier S. 485.

41 Die Darstellung mittels Periodisierungen ermöglicht, einen bestimmten historischen Zeitraum unter dem jeweils zu interessierenden Aspekt in einzelne Phasen zu zergliedern, wodurch Entwicklungen und Brüche deut-

auch filmhistorisch motiviert: Soll mit dem ‚Überläuferfilm‘ *Unter den Brücken* die Fragwürdigkeit der Zäsur ’45 herausgearbeitet werden, steht die DEFA-Produktion *Frauenschicksale* von 1952 bewusst am Ende der Untersuchung, da jener Film zum Ausgangspunkt für das Gros jüngster Studien zum Frauenbild im DEFA-Film wurde. An ihn knüpft eine Vielzahl der Auseinandersetzungen mit dem filmischen Bild der Frau im SED-Staat an. Im Gegensatz dazu erfahren nur wenige Filme aus der Anfangszeit der DEFA hinsichtlich des inszenierten Weiblichkeitskonstrukts eine eingängige Beschäftigung und wenn, so lediglich im Rahmen nur *einer* fest umrissenen Thematik. Sie fokussieren vorrangig die Darstellung der Arbeitswelt als Feld weiblicher Selbstverwirklichung.⁴² Der filmhistorische Blick nach vorn scheint erschöpft, doch was offenbart der Blick zurück hinter diese selbst gewählte Grenze? Angenommen wird, dass mit Peter Lorres *Der Verlorene* (1951) auch in Westdeutschland die (filmische) Trümmerphase ihr Ende gefunden hat. Vor diesem Hintergrund scheint die eingehende Betrachtung gerade früher filmischer Geschlechterentwürfe als besondere Herausforderung.

Der 18 Spielfilme zählende Korpus⁴³ dieser Arbeit umfasst jene Filme, die bisher noch nie oder allenfalls oberflächlich untersucht wurden (z. B. *Razzia*, *Hafenmelodie*, *Schicksal aus zweiter Hand*, *Das verlorene Gesicht*, *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.*, *Der Kahn der fröhlichen Leute*), aber auch solche, die als ‚exemplarisch‘ für den Trümmerfilm bzw. den deutschen Nachkriegsfilm gelten. Diese populären, häufig zitierten Spielfilme (z. B. *Ehe im Schatten*, *Frauenschicksale*, *Die Sünderin*) gilt es ergänzend und/oder aus neuer Perspektive zu betrachten.⁴⁴ Stärker als in bisherigen Untersuchungen zum Nachkriegsfilm soll hier nicht auf Grundlage des Drehbuchs, sondern am bzw. mit dem Material selbst gearbeitet, sollen einzelne für die Untersuchung als relevant eingestufte Szenen und Sequenzen besprochen werden. Diese Herangehensweise impliziert, dass die Filme in pointierter Weise interpretiert werden, sich also auf Geschlechterkonstruktionen konzentrieren und deshalb Gesamtdeutungen auf diese Thematik zuschneiden.

Die Filmanalyse selbst gliedert sich in insgesamt vier Blöcke, die (auch, aber nicht ausschließlich) einer chronologischen Abfolge entsprechen. Eine solche Strukturierung verspricht, das vermutete (kurzfristige) Überschreiten der traditionellen Geschlechterrollen zu verdeutlichen. Darüber hinaus soll mit der Fokussierung von Gender und Genre aufgezeigt werden, inwiefern verschiedene filmische Genres aufgrund ihrer Stilmerkmale dazu beitragen, die ausgemachten Befunde zu erhärten oder aber zu unterlaufen. Jeder Film wird zunächst einzeln analysiert; die Ergebnisse werden schließlich in einem Zwischenresümee

licher zu Tage treten können. Vgl. TRAPPE 1995, S. 35f. und SCHÄFGEN, Katrin: Die Verdoppelung der Ungleichheit. Sozialstruktur und Geschlechterverhältnisse in der Bundesrepublik und in der DDR. Opladen 2000, S. 70.

42 Vgl. dazu die Essays von Seán Allan und Uta Becher in ZIMMERMANN, Peter/MOLDENHAUER, Gebhard: *Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz 2000. Die Betrachtung der Rolle der Frau in den Spielfilmen der DDR reduziert sich auf die häufig rezipierten DEFA-Filme der sechziger und siebziger Jahre, wie: *Der geteilte Himmel* (1964), *Die Legende von Paul und Paula* (1973), *Der Dritte* (1973), *Solo Sunny* (1979). Vgl. WATERKAMP, Rainer (Red.): *Frauenbilder in den DDR-Medien*. Bonn 1997a.

43 Ein Großteil der hier besprochenen DEFA-Filme konnte über die Universität Oldenburg bezogen werden, die seit der deutschen Wiedervereinigung über die größte DEFA-Filmsammlung in Westdeutschland verfügt.

44 Auf eine Analyse der Filme *Die Mörder sind unter uns* und *Liebe ’47* wurde, obwohl sie wertvolle Aussagen über die Geschlechterverhältnisse der Trümmerzeit machen, verzichtet, da es sich bei diesen um die bisher meist diskutierten Beispiele handelt.

abgeglichen: Hier sollen Motivkonstanten, Parallelen und Brüche aufgezeigt sowie eine theoretische Überformung der Einzelbefunde geleistet werden. Historische Dokumente wie zeitgenössische Rezensionen⁴⁵ werden nicht systematisch, sondern im Bedarfsfall herangezogen, um das Verhältnis von Film und Realität zu spiegeln und um den Quellenwert der Filme einschätzen zu können: Untermauert doch gerade die öffentliche Kritik den subversiven Charakter eines Films bzw. dessen Dysfunktionalität.⁴⁶ Der Inhalt der Filme wird, wenn nicht zu Beginn knapp skizziert, im Zuge der Analyse kursorisch rekapituliert. Auf ausführliche Sequenzprotokolle soll zu Gunsten einer diskursiven Erörterung im Text verzichtet werden. Zusätzlich wird die Argumentation am filmischen Bild selbst vollzogen, wozu exemplarische Abbildungen (Standbilder) dienen.

Fragestellungen und Zielsetzung

Der Untersuchungszeitraum ist, so die Annahme dieser Arbeit, in einer doppelten Grauzone angesiedelt: einerseits in einem in der Geschichtswissenschaft zu beobachtenden Neuan eignungsprozess der direkten Nachkriegsjahre, welcher der Kausalität von Modernisierung und Konservatismus geschuldet ist, andererseits in einer filmhistorischen Lücke, die Geschlechterkonstruktionen der ausgehenden vierziger Jahre nahezu unberücksichtigt lässt. Noch hatte sich das ‚Starwesen‘, das für den westdeutschen Film der fünfziger Jahre von entscheidendem Gewicht werden sollte, nicht etabliert⁴⁷ – welche Bedeutung hatten aufgrund dieser Beobachtung die von den Protagonisten repräsentierten Weiblichkeits- und Männlichkeitskonzepte für den gesellschaftlichen Diskurs ihrer Zeit?⁴⁸ Wird nicht die Vielzahl verschiedenster Konstruktionen zum Beweis, dass die hegemoniale Geschlechterordnung eben *nicht* vorbehaltlos in gleicher Weise fortgeführt wird? Ziel ist ferner, einen Beitrag auch zur Aufarbeitung des nur rudimentär erschlossenen Felds innerhalb der Filmgeschichtsschreibung der SBZ/DDR zu leisten. Die komparative Vorgehensweise will Entwicklungslinien der innerdeutschen Filmgeschichtsschreibung aufzeigen – gabelte sich doch der gemeinsam begonnene ‚Sonderweg des Trümmerfilms‘ mit der doppelten Staatsgründung in unterschiedliche Richtungen.

Die Analyse der Spielfilme der unmittelbaren Nachkriegszeit widmet sich einer nur kurz währenden Phase, in der, so wird vermutet, die Offenheit bezüglich der Identitäten divergierende Geschlechterdiskurse zuließ. Jene abweichenden Diskurse gilt es unter fol-

45 Sowohl das Deutsche Filminstitut (DIF) in Frankfurt/Main als auch die Bibliothek der HFF Potsdam halten Presseartikel-Sammlungen zu einzelnen Filmen bereit, auf die im Rahmen dieser Arbeit zurückgegriffen wurde. Letztere bietet darüber hinaus umfangreiche Sekundärliteratur zum DEFA-Film.

46 Auf die Notwendigkeit einer Synthese von Produkt-, Rezeptions- und Kontextanalyse verweist KORTE, Helmut: Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell. In: HICKETHIER, Knut/MÜLLER, Eggo/ROTHER, Rainer (Hrsg.): Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin 1997, S. 154-166. Die historischen Rezeptionsdokumente können dadurch ansatzweise an realen Wahrnehmungen gemessen werden. Vgl. ebd., S. 162.

47 Die DEFA bemühte sich insbesondere bei den Darstellern konsequent um neue, unverbrauchte Gesichter: „Es waren nicht die routinierten Stars, die im faschistischen Film verbraucht wurden [...]. Es darf dabei nicht vergessen werden, daß wir in jener Zeit vielen Nachwuchsschauspielern große Chancen gaben und dabei keine Zonen- und Sektorengrenzen kannten.“ WILKENING, Albert: Geschichte der DEFA von 1945-1950. Betriebsgeschichte des VEB DEFA-Studio für Spielfilme. Teil 1. Babelsberg 1981, S. 110.

48 Geht man von der Annahme aus, dass gerade Stars den Geschlechterdimorphismus als ‚ideale Ordnung‘ markieren (vgl. WEINGARTEN 2004), müsste am Beispiel der eher unbekannteren Darsteller/innen bzw. Nebenfiguren die Veränderbarkeit der Genderkonstruktionen deutlich werden.

genden Fragestellungen herauszuarbeiten: Mit welchen filmischen Mitteln werden die Geschlechterverhältnisse inszeniert, welche Darstellungsmodi wiederholen sich, welche sind nur singular vertreten? Ist die für die ersten Nachkriegsjahre angenommene Brüchigkeit von Geschlechterkonstruktionen zum Ende der vierziger Jahre im westdeutschen Film bereits überwunden, spiegelt der DEFA-Film am Beginn der fünfziger Jahre die ‚tatsächliche‘ Gleichberechtigung der Geschlechter wider? Inwiefern der Nachkriegsfilm bezüglich der Inszenierung von Geschlecht dennoch neue Impulse liefern konnte, ob er Möglichkeiten in sich barg, der realen Situation Ausdruck zu verleihen und den bisher offensichtlichen Darstellungsmustern entgegenzuwirken, soll zum Ausgangspunkt dieser Arbeit werden. Anhand der ausgesuchten Filme sollen Schnittstellen zwischen authentischen und filmischen Geschlechterbildern, zwischen gesellschaftlicher Realität und dem kulturellen Produkt ‚Film‘ definiert werden.

I Kontexte

1. Zur wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Situation im besetzten Deutschland

Das dritte Reich bringt sich um, doch die Leiche heißt Deutschland.¹

Die sich an den Zusammenbruch des nationalsozialistischen Herrschaftssystems im Frühjahr 1945 anschließende Zeit des Interregnums erfuhr retrospektiv eine Verklärung zu Gunsten einer affirmativen Blickrichtung, die entweder ausschließlich das Aufbaupathos betonte oder aber einseitig auf Trümmer- und Leidenszeit verwies. Um einer Mythisierung entgegenzuwirken, bedarf es einer Aufarbeitung von Geschichte, die, in der Negation einer Perspektive von oben, das Latente und Unbewusste aufspüren muss, um der Diversifikation von Handlungsmodellen gerecht zu werden.² Angesichts des Verschwindens der Zeitzeugen ist ein solch differenziertes Geschichtsbewusstsein umso stärker gefragt, um den Abbau kollektiver Mythen, die nicht nur den Nationalsozialismus, sondern auch die Nachkriegszeit umweben, zu beschleunigen.³

Im Folgenden sollen in einem groben historischen Exkurs einschneidende Entwicklungen innerhalb der Besatzungszonen bzw. zwischen beiden deutschen Staaten auf dem Weg in die Blockintegration kursorisch nachvollzogen werden. Zunächst werden die Ziele der alliierten Besatzungspolitik gemeinsam skizziert. Da bereits 1947 die Zweistaatlichkeit ihre Schatten voraus warf, werden nun getroffene Weichenstellungen und schließlich die Ereignisse nach dem Ende der Zwischenherrschaft getrennt von einander behandelt, um die systembedingten Unterschiede sichtbar zu machen. Dies geschieht jedoch nicht, ohne die Reaktionen des jeweils anderen deutschen Staates auszusparen – gleichen soziale, politische und wirtschaftliche Maßnahmen doch oftmals einem Reiz-Reaktionsschema.

1.1 Parameter der Nachkriegsordnung

Mit der Unterzeichnung der Kapitulationsurkunde am 8. Mai 1945 hatte das Deutsche Reich de facto seine politische Handlungsfähigkeit verloren. Die oberste Gewalt wurde nun aufgrund einseitiger Willenserklärung durch die Alliierten, konstituiert durch Regie-

1 KÄSTNER, Erich: Notabene 45. Ein Tagebuch. Gesammelte Schriften für Erwachsene. Bd. 6. München, Zürich o. J., S. 38, zitiert nach GLASER, Hermann: Deutsche Kultur: 1945-2000. München, Wien 1999, S. 23.

2 Vgl. BENZ, Wolfgang: Deutschland unter alliierter Besatzung 1945-1949/55. Berlin 1999, S. 19.

3 Vgl. FREI 2005, S. 22.

rungen der USA, Großbritanniens, der Union der sozialistischen Sowjet-Republiken (UdSSR) und einer provisorischen Regierung Frankreichs, ausgeübt.⁴ Noch vor Kriegsende hatte man sich auf die Aufteilung Deutschlands in vier Besatzungszonen verständigt. Auf der vom 17.7. bis 2.8.1945 stattfindenden ‚Potsdamer Konferenz‘ sollte über zentrale Fragen der deutschen Nachkriegsordnung verhandelt werden. Wenngleich über die vollständige Entwaffnung Deutschlands und die Zerstörung des wirtschaftlichen Kriegspotenzials des „besiegten Feindstaat[es]“⁵ Einigkeit herrschte, so vermochten die dort geschaffenen Gremien wie der alliierte Kontrollrat, die Berliner Alliierte Kommandantur sowie der Rat der Außenminister einer zunehmenden Entfremdung zwischen den westlichen Alliierten und der Sowjetunion nicht entgegenzuwirken. Sie erwiesen sich vielmehr als Spiegelbild einer sich allmählich vollziehenden Spaltung. Dieser Entwicklung wurde auch durch ein eigenständiges Agieren innerhalb der jeweiligen Besatzungszone nach Muster der Zustände im eigenen Land unter Ausschluss des Kontrollrates Vorschub geleistet.⁶

Hermann Graml betont jene differierenden Vorstellungen, eine oftmals nur unzureichende Auseinandersetzung sowie eine Unvereinbarkeit hinsichtlich der Formulierung einheitlicher Positionen, die das Machtgefüge zwischen den Besatzungsmächten in Ungleichgewicht brachte.⁷ Einverständnis herrschte zunächst über die grundlegende Behandlung Deutschlands hinsichtlich politischer und wirtschaftlicher Fragen. Das auf den Parametern von Denazifizierung, Demilitarisierung, Dezentralisierung und Demokratisierung basierende Nachkriegsprogramm eines als wirtschaftliche Einheit⁸ zu behandelnden Deutschlands fand allgemeine Zustimmung – der große Interpretationsrahmen bzw. die vage Formulierung markierten jedoch die umstrittene völkerrechtliche Relevanz der Potsdamer Vereinbarungen sowie eine „vorübergehende Stabilisierung des Status quo.“⁹

Entnazifizierung

Mit dem Begriff der ‚Entnazifizierung‘ verband sich eine politische Säuberungsmaßnahme zum Zwecke der Beseitigung jeglicher nationalsozialistischer Ideologie innerhalb der erwachsenen deutschen Bevölkerung einschließlich aller öffentlichen Gremien. Diese erfolgte auf Grundlage der Überprüfung der politischen Vergangenheit, der Feststellung eventueller Schuld bzw. der Involvierung in das NS-Regime, die nun mit Haft, Berufsverbot oder Geldbußen geahndet werden sollte.¹⁰ Eine einheitliche Entnazifizierungspraxis in allen vier Besatzungszonen erwies sich ob der unterschiedlichen Auffassungen der Alliierten als unmöglich. „Der ‚einfachste‘ und am stärksten von alliierter Gemeinsamkeit be-

4 Die Übernahme der obersten Regierungsgewalt durch die alliierte Besatzung erhielt ihre juristische Rechtfertigung in der Deklaration vom 5. Juni 1945, in der zum Ausdruck gebracht wurde, dass keine zentrale deutsche Regierung oder Behörde zur Verantwortung der Aufrechterhaltung der Ordnung, zur Verwaltung des Landes bzw. zur Ausführung alliierter Forderungen in der Lage sei. Im Zuge dieser Deklaration vollzog sich auch der Namenswechsel zu ‚Deutschland‘. Vgl. GLASER 1999, S. 32.

5 GRAML, Hermann: Grundzüge der Besatzungspolitik in Deutschland bis 1955. In: BENZ 1999, S. 21-33, hier S. 24.

6 Vgl. GÖRTEMAKER, Manfred: Potsdamer Konferenz. In: BENZ 1999, S. 214-221.

7 Vgl. GRAML 1999, S. 21-32.

8 Der Entschluss einer gemeinsam betriebenen Wirtschaftspolitik erwies sich jedoch als Trugbild: Man verständigte sich darauf, dass jede Besatzungsmacht ihre Reparationsforderungen eigenständig durch die direkten Einnahmen aus dem eigenen Besatzungsgebiet befriedigen dürfe. Vgl. GRAML 1999, S. 25.

9 GÖRTEMAKER in BENZ 1999, S. 217.

10 Vgl. GRAML 1999, S. 26.

stimmte Teil der Entnazifizierung war der Nürnberger Hauptkriegsverbrecher-Prozeß¹¹: Im Rahmen des Potsdamer Abkommens unterzeichneten die alliierten Siegermächte eine Vereinbarung über die Bestrafung der Hauptkriegsverbrecher, die sich angesichts des Vorwurfes, ‚Verbrechen gegen die Menschlichkeit‘ begangen zu haben, vor dem Nürnberger Tribunal persönlich verantworten mussten.¹²

Die sowjetische Konzeption der Entnazifizierungspraxis erfuhr im Zuge der ‚antifaschistisch-demokratischen‘ Umwälzung innerhalb ihrer Besatzungszone eine politische Instrumentalisierung. Eine umfassende und radikale Umgestaltung sollte nicht allein durch personelle Säuberungen (im öffentlichen Dienst), die im Westen zentralen Stellenwert besaßen, sondern auch durch Bodenreform, Enteignung und Verstaatlichung der großen Industriebetriebe herbeigeführt werden.¹³ Im Februar 1948 galt die Entnazifizierung in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ), bei der von Beginn an deutsche Stellen beteiligt waren, als abgeschlossen. Insgesamt wurden über eine halbe Million Personen aus Dienststellen und Einrichtungen aller Art entfernt.¹⁴ Nur scheinbar erfuhr die Entnazifizierungspolitik, die in den westlichen Besatzungszonen bereits im März 1946 in deutsche Hände übergegangen war¹⁵, ihre intensivste Umsetzung mit Blick auf personelle Säuberungen im amerikanischen Sektor. Vielmehr wurde die Chance eines auf Selbstorganisation beruhenden Konzeptes unter Einbezug deutscher Antifaschisten frühzeitig vertan. Priorität hatten ökonomische und administrative Interessen. Säuberung und Rehabilitation verschmolzen miteinander: „entpolitisiert und allein auf administrative Umsetzung der Entnazifizierung zugeschnitten, wurde es [...] zum entscheidenden Instrumentarium der Massenrehabilitation ehemaliger NS-Mitglieder.“¹⁶ Wenngleich das Aufspüren von Schuldigen und der Wunsch nach Sühne noch über Jahre fort dauern sollten, wurde doch eine moralische Doppelbödigkeit offenbar, die sich in der Reintegration kompromittierter Mitglieder der deutschen Wirtschaft und der Wissenschaft äußerte.¹⁷

Demokratisierung und Entmilitarisierung

Analog zur Entnazifizierungspraxis sollte dem Leitgedanken der Demokratisierung durch ein umfangreiches Reeducationsprogramm Rechnung getragen werden, mit dem der nationalsozialistische Geist überwunden sowie alte Herrschaftsstrukturen abgebaut werden sollten und mit dem sich eine Bekehrung zu demokratischen Werten und Einrichtungen verknüpfte. Ein Auftrag, dem aufgrund der unterschiedlichen Interpretationen des Demokratieverständnisses innerhalb der einzelnen Besatzungszonen bzw. der Unversöhnlichkeit zur Formulierung einheitlicher Richtlinien, derer Deutschland bedurfte hätte,

11 KLESSMANN 1991, S. 78.

12 Am 1. Oktober 1946 fiel nach achtmonatiger Verhandlungsdauer das Urteil über die 22 Angeklagten, von denen 12 zum Tode verurteilt wurden.

13 Vgl. KLESSMANN 1991, S. 81.

14 Vgl. KÖNIGSEDER, Angelika: Entnazifizierung. In: BENZ 1999, S. 114-117, hier S. 114.

15 Vgl. ebd., S. 115.

16 NIETHAMMER, Lutz: Die Mitläuferfabrik. Die Entnazifizierung am Beispiel Bayern. Berlin, Bonn 1982, zitiert nach: GLASER 1999, S. 44. Wie im vierten Kapitel aufzuzeigen sein wird, war auch und insbesondere das deutsche Filmwesen von einer Rehabilitationspraxis begünstigt.

17 Vgl. ebd., S. 46f.

ein mitunter gefährliches Potenzial inhärent war.¹⁸ Diese Sprengkraft manifestierte sich in einer besonders von Frankreich betriebenen Obstruktionspolitik, die die Schaffung deutscher Zentralbehörden erschwerte und einer zonalen Politik sowie einer damit verbundenen Regionalisierung Deutschlands Vorschub leistete. Anstelle einer gemeinsamen Besatzungspolitik trat das Bemühen, das jeweilige Besatzungsgebiet als wirtschaftlichen und politischen Partner zu gewinnen.¹⁹ Auch bezüglich des Entmilitarisierungsgedankens offenbarten sich unterschiedliche Konzeptionen der Alliierten: Während die UdSSR auf maximale Reparationsleistungen in Form von Demontagen und Sachlieferungen drängte – in der SBZ wurde nicht allein die Rüstungsproduktion, sondern Betriebe aus allen Bereichen der Wirtschaft zerschlagen²⁰ – sollte nach amerikanischer und britischer Auffassung Deutschland als Handelspartner existieren, um den eigenen Wiederaufbau zu finanzieren und um die ökonomische Rekonvaleszenz Europas voranzutreiben.

Die Entflechtung der deutschen Industrie sowie die Entnahme von Reparationen, einschließlich Demontagen führten rasch zu einer Situation, in der Deutschland sich als unfähig erwies, seine Bevölkerung aus eigener Kraft zu ernähren.²¹

Vorboten des ‚Kalten Krieges‘

‚Hunger‘, ‚Schwarzmarkt‘ und ‚Zerstörung‘ gelten bis heute als die mit der Nachkriegszeit am engsten assoziierten Schlagwörter. ‚Hamstern‘ wurde zur Überlebensmetapher, Zigaretten das wichtigste Zahlungsmittel: „Deutschland war in den archaischen Zustand der Naturalwirtschaft zurückgefallen.“²² Der florierende Schwarzmarkthandel verdeutlichte die notwendige Durchsetzung einer Währungsreform. Diese trat, nachdem der Alliierte Kontrollrat am 20. März 1948 mit dem protestbedingten Ausscheiden des sowjetischen Militärgouverneurs sein jähes Ende gefunden hatte, am 20. Juni desselben Jahres in den westlichen Besatzungszonen, wenige Tage später in der SBZ und in Großberlin in Kraft. Der dadurch eingeleiteten westdeutschen Staatengründung sollte durch die Blockade Berlins seitens der Sowjetunion, in der Hoffnung, die ‚deutsche Frage‘ offen zu halten, entgegen gewirkt werden. Sie begünstigte jedoch eine westliche Solidarisierung, ein verstärktes amerikanisches Engagement für Deutschland und verkehrte so das eigentliche sowjetische Ziel: die Verhinderung eines westdeutschen Staates.²³ Von Juni 1948 bis Mai 1949 wurde die Berliner Bevölkerung auf dem Luftwege versorgt, die Stadt selbst zum Sinnbild westli-

18 Vgl. GRAML 1999, S. 26. Während die Besatzer der westlichen Zonen auf die Gewährung weiterer Selbstbestimmungsrechte setzten, wurden demokratische Ansätze in der SBZ, wie z. B. die frühe Zulassung von Parteien, durch Repression und ideologische Indoktrination konterkariert. Vgl. HANKE, Irma: Demokratisierung. In: BENZ 1999, S. 108-113, hier S. 111.

19 Vgl. GRAML 1999, S. 31.

20 Qua Sequestrierung und Verstaatlichung wurden in der SBZ die Voraussetzungen für die sozialistische Planwirtschaft geschaffen; das ‚Volkseigentum‘ entstand. Vgl. DIEDERICH, Torsten: Entmilitarisierung. In: BENZ 1999, S. 342-345, hier S. 345.

21 GÖRTEMAKER, Manfred: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart. München 1999, S. 28.

22 BENZ, Wolfgang: Wirtschaftspolitik zwischen Demontage und Währungsreform. In: Westdeutschlands Weg zur Bundesrepublik 1945-1949. Beiträge von Mitarbeitern des Instituts für Zeitgeschichte. München 1976, S. 81, zitiert nach GÖRTEMAKER 1999, S. 41.

23 Vgl. ebd., S. 43.

cher Selbstbehauptung stilisiert. „Die Blockade Berlins war untrennbar mit der Entscheidung zur Teilung Deutschlands verbunden.“²⁴

Das ideologische Konfliktpotenzial hatte sich bereits zu Beginn des Jahres 1947 in der Verschmelzung der amerikanischen und britischen Besatzungszone zur ‚Bizone‘ entzündet und kulminierte in der Korrespondenz von Truman-Doktrin und Marshallplan als „die zwei Hälften der selben Wallnuss“²⁵: Während die erste allen vom Kommunismus bedrohten Völkern amerikanische Unterstützung zusicherte, zielte das sich im Marshallplan manifestierende Europäische Wiederaufbauprogramm (ERP) auf die finanzielle Unterstützung westlicher Demokratien zur Präparierung gegen eventuelle sowjetische Einflussnahme. Jener Eindämmungsstrategie folgte die unmittelbare sowjetische Formulierung der ‚Zwei Lager Theorie‘ Shdanows, nach der sich das ‚imperialistische und antidemokratische‘ Lager unter Vorherrschaft der USA und das ‚antiimperialistische und demokratische‘ Lager sowjetischer Führung gegenüber standen. Der diagnostizierten politischen und ideologischen Zweiteilung der Welt, die, wie bereits skizziert, in der Zuspitzung der deutschen Situation ihre Schatten voraus warf, sollte in einem offenem Ost-West Konflikt gipfeln, für den der amerikanische Publizist Walter Lippmann bereits 1947 den Begriff des ‚Kalten Krieges‘ prägte.²⁶

1.2 Ende des Interregnums: Die doppelte Staatsgründung

Es ist nicht allein das Bild des Antagonisten, die Abgrenzung vom ‚Anderen‘, die das jeweilige Selbstverständnis des ost- bzw. westdeutschen Staates prägte, sondern auch ein Aufeinander-bezogen-Sein, eine so genannte „dialektische Einheit“²⁷: Beide Staaten wurzelten in derselben Geschichte, trugen dieselbe Last des Erbes der nationalsozialistischen Vergangenheit und fanden, eingebunden in ihre Bündnissysteme, verschiedene Herangehensweisen, das Traditionenreservoir nutzbar zu machen.²⁸ Doch auch *weil* sich allein der Antifaschismus als einzige gemeinsame politisch-ideologische Leitmaxime herausstellte, wich der anfängliche Konsens der Alliierten so schnell einer Konfrontationspolitik. Die im ersten Jahrzehnt nach Kriegsende gebildeten Strukturen sollten, in ihrer Gegensätzlichkeit und Beständigkeit, über die Zeit hinaus prägend bleiben und den 40 Jahre dauernden Zustand begründen.²⁹

24 Ebd., S. 44.

25 LA FEBER, Walter: *America, Russia, and the Cold War. 1945-1996*. New York, u. a. 1997, S. 62, zitiert nach GÖRTEMAKER 1999, S. 39.

26 Vgl. ebd.

27 Der Begriff wurde von Karl Dieter Erdmann geprägt. Vgl. KLESSMANN 1991, S. 12 und S. 18.

28 Vgl. BAUERNKÄMPER, Arnd/SABROW, Martin/STÖVER, Bernd (Hrsg.): *Die doppelte Zeitgeschichte. Deutsch-deutsche Beziehungen 1945-1990*. Bonn 1998, S. 10. Ein solch beziehungsgeschichtlicher Ansatz betont sowohl Gegensätzlichkeit und Aufeinanderbezogenheit als auch eine strukturelle Asymmetrie: So wie die Bundesrepublik zugleich vordergründiger Gegner und heimliches Vorbild blieb, fungierte die DDR für die Bundesrepublik nur in geringem Maße als Referenzsystem. Vgl. ebd., S. 15.

29 Vgl. BENZ 1999, S. 19 und KLESSMANN 1991, S. 303.

1.2.1 Gründung der Bundesrepublik

Schon mit dem Jahreswechsel 1947/48 gabelte sich die Politik in beiden Teilen Deutschlands „zunehmend in die Richtung einer Zweistaatlichkeit.“³⁰ Die Währungsreform im Juni 1948 kam schließlich einer Zäsur gleich, die die unmittelbare Nachkriegszeit beendete und die Gründung der Bundesrepublik Deutschland implizierte. Den Empfehlungen der Londoner Sechs-Mächte Konferenz vom Frühjahr 1948 entsprechend wurden die Ministerpräsidenten der westlichen Länder mit der Möglichkeit zur Errichtung eines Weststaates betraut und u. a. zum Entwurf verfassungsrechtlicher Rahmenbedingungen des künftigen westdeutschen Staates autorisiert. Das Changieren von einem bis dato vorherrschenden Transmitter-Status zu Gunsten einer Rolle als ernstzunehmender Verhandlungspartner und einer damit verbundenen neuen Souveränität markierte den Wendepunkt zu einer neuen Realität in Deutschland.³¹ Am 23. Mai 1949 wurde das vom Parlamentarischen Rat³² ratifizierte Grundgesetz offiziell verkündigt.³³ Dem Zustand politischer Agonie und Erstarrung sollte durch Betonung des provisorischen Charakters jener freiheitlichen, demokratischen Grundordnung entgegengewirkt werden: „Das ganze deutsche Volk bleibt aufgefordert, in freier Selbstbestimmung die Einheit und Freiheit Deutschlands zu vollenden.“³⁴ Es erwies sich jedoch als stabiles Fundament der nun einsetzenden Phase des Wiederaufbaus, die in einer die fünfziger Jahre kennzeichnenden Prosperität mündete.³⁴ Mitverantwortlich dafür zeichnete sich vor allem die schnelle ökonomische Gesundung des westdeutschen Staates aufgrund der Beendigung der Demontagen und seiner weltwirtschaftlichen Integration, die mit der 1952 beschlossenen Montanunion begann. Politisch bzw. militärisch konkretisierte sich der so begonnene Integrationskurs im deutschen Beitrag innerhalb der Europäischen Verteidigungsgemeinschaft (EVG). Der ebenfalls im Mai 1952 unterzeichnete ‚Deutschlandvertrag‘ löste das Besatzungsstatut auf. Die Debatte um Westintegration und deutsche Wiederbewaffnung³⁵ nahm, enttabuisiert unter dem Eindruck des Koreakrieges, ihren Lauf.

Die zu Eingang des Kapitels skizzierte Ambivalenz hinsichtlich der Geschichtsschreibung der ersten Nachkriegsphase, der die Gefahr einer einseitigen Mythisierung innewohnt, gilt auch und insbesondere für die Zeit der fünfziger Jahre. Axel Schildt verweist auf den antagonistischen Charakter der Betonung eines beginnenden parlamentarisch-demokratischen Systems, der Phase rasanter wirtschaftlicher und sozialer Wandlungsprozesse, die Modernität und Wohlstand begünstigten, einerseits, sowie der Phase personeller Kontinuitäten andererseits: „Retrospektiv wird meist eine der beiden genannten Seiten der fünfziger Jahre betont und damit diese Zeit gründlich verzeichnet.“³⁶ Diese Einschätzung Schildts erhält ihre Recht-

30 MÄHLERT, Ulrich: Kleine Geschichte der DDR. München 1999, S. 24.

SCHROEDER, Klaus: Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949-1990. München 1998, S. 34.

31 Vgl. RÜRUP, Miriam: Frankfurter Dokumente. In: BENZ 1999, S. 346-347, hier S. 347.

32 Zu Konstitution und Inhalt vgl. STÖRMER, Dirk: Parlamentarischer Rat. In: BENZ 1999, S. 296-298.

33 Das Verfassungswerk sollte als Entwurf zur Sicherung des freiheitlichen und demokratischen Charakters des neuen Gemeinwesens interpretiert werden. Vgl. FETSCHER, Iring: Die Anfänge der Republik. In: HOFFMANN, Hilmar/KLOTZ, Heinrich (Hrsg.): Die Kultur unseres Jahrhunderts. 1945-1960. Düsseldorf, Wien, New York 1991, S. 11-25, hier S. 17.

34 Vgl. GLASER 1999, S. 234.

35 Vgl. KLESSMANN 1991, S. 230ff.

36 SCHILDT 2002, S. 11. Auch Kleßmann verweist darauf, dass die plakative Formel der Restauration allein völlig unzureichend ist und bringt jenen Begriff in Zusammenhang mit Neuanfang und Modernisierung. Vgl. KLESSMANN 1991, S. 14.

fertigung aus der Tatsache, dass dem in der frühen Nachkriegszeit weit verbreiteten Deutungsmuster der Restauration (vgl. Adorno, Dierks, etc.) die These der Modernisierung (vgl. Dahrendorf, Schwarz) entgegengestellt wurde.³⁷ Statt ausschließlicher Affirmation nur einer Perspektive bedürfe es vielmehr der Rekonstruktion jenes Geflechts, einer Dialektik zwischen Kontinuität (unter konservativen Vorzeichen) und Modernisierung.³⁸

1.2.2 ‚Restaurative Erstarrung‘: Westdeutschland auf dem Weg in die fünfziger Jahre

Das Konglomerat von Sozialer Marktwirtschaft, Westintegration und demokratischer Ordnung entwickelte sich zum erfolgreichen Modell der fünfziger Jahre³⁹, das seinen Ausgangspunkt bereits in der Wahl zum ersten deutschen Bundestag am 14. August 1949 fand. Konrad Adenauer wurde am 15. September 1949 zum Bundeskanzler gewählt. Die ‚restaurative Erstarrung‘, die den Geist der nun einsetzenden Adenauer-Ära umwob⁴⁰, wurde zu einer Metapher, die insbesondere die kulturelle deutsche Landschaft dominieren sollte. Den ‚restaurative[n] Charakter der Epoche‘⁴¹ entlarvt Walter Dierks als einen Zustand der ‚Wiederherstellung einer alten Welt‘, dem sowohl die alliierte Politik durch Indoktrination Vorschub leistete, auf die die deutsche Bevölkerung mit Teilnahmslosigkeit und Trägheit reagierte, und der darüber hinaus auch innerhalb der deutschen Parteienlandschaft seine Fortsetzung fand.⁴² Während jene restaurativen Tendenzen Politik, Wirtschaft und Alltag dominierten, sei doch ein antirestauratives Bemühen der Elite spürbar. Der ‚Zwiespalt zwischen einem der Zukunft zugewandten Bewusstsein und einer Praxis, welche die Formen und Symbole und Mächte der Vergangenheit heraufbeschwört, um die Vorteile der Gegenwart ungestört genießen und sichern zu können‘⁴³, tritt auch, wie noch zu zeigen sein wird, auf dem Feld der Kultur offen zu Tage.

1.2.3 Zur politisch-historischen Entwicklung in der SBZ/DDR

Wenn die Geschichte der Bundesrepublik in der Frühphase vor allem von ihrer Wirtschaftsgeschichte bestimmt ist, dann stellte die eine Woche nach der Bundesrepublik offiziell gegründete DDR eher das Gegenbild dar. Sie war ein politisches Kunstprodukt, ein Kind des Kalten Krieges, der aus dem Bruch der Anti-Hitler-Koalition der alliierten Siegermächte hervorgegangen war.⁴⁴

Die Weichen für eine eigenständige Entwicklung in der sowjetisch besetzten Zone wurden bereits frühzeitig gestellt: Das politische und gesellschaftliche Leben bestimmte die mit absoluter Verfügungsgewalt ausgestattete, am 9. Juni 1945 gebildete ‚Sowjetische Mi-

37 Vgl. SYWOTTEK, Arnold: Wege in die fünfziger Jahre. In: SCHILDT/SYWOTTEK 1989, S. 14.

38 Vgl. SCHILDT 2002, S. 11.

39 Vgl. ebd., S. 17.

40 Vgl. GLASER 1999, S. 239.

41 DIERKS, Walter: Der restaurative Charakter der Epoche. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. 5. Jahrgang, Heft 9. Frankfurt/Main 1950, S. 942-954.

42 Die Wiederherstellung des früheren Zustandes barg ein selbstzerstörerisches Potenzial, da der Keim der Zerstörung weiter inhärent war. Vgl. ebd., S. 942.

43 Ebd., S. 951.

44 KLESSMANN, Christoph: Aufbau eines sozialistischen Staates. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Deutschland in den fünfziger Jahren. Bonn 1997, S. 24-31, hier S. 24.

litäradministration in Deutschland“ (SMAD). Die von ihr installierte ‚antifaschistisch-demokratische Ordnung‘⁴⁵ schuf die Voraussetzung für eine Sowjetisierung von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft zum Ende der Besatzungszeit: „Die Geschichte der SBZ muß insoweit vor allem als Wirkungsgeschichte der SMAD interpretiert werden.“⁴⁶ Im Gegensatz zu den westlichen Alliierten konnte sie ihre Politik über vorbereitete Kräfte, dem aus kommunistischen Emigranten bestehenden Kaderpersonal⁴⁷, mittels eines aufgebauten Befehls- und Kontrollnetzes durchsetzen, das bis 1949 alle Bereiche des politischen wie gesellschaftlichen Lebens in der SBZ durchdringen sollte.⁴⁸

Zu den wichtigsten Voraussetzungen zur Realisierung des Stalinismus⁴⁹ in der SBZ/DDR zählte der dominierende Einfluss der SED (in den Massenorganisationen⁵⁰), die, hervorgegangen aus der Vereinigung von KPD und SPD im April 1946, bereits frühzeitig das politische System nach kommunistischen Vorstellungen prägte und die Abkehr von den Grundsätzen einer parlamentarisch-demokratischen Republik erkennen ließ.⁵¹ Ihre Umgestaltung zu einer auf dem II. Parteitag im September 1947 proklamierten „Partei neuen Typs“ erfolgte in den Jahren 1948/49 nach dem Vorbild der stalinistischen KPdSU⁵², wodurch infolge sowohl die bereits praktizierte marxistisch-leninistische Ideologie als auch die Anerkennung der führenden Rolle der Sowjetunion offen innerhalb der Parteibeschlüsse zum Ausdruck kommen sollte. Da befriedigende Wahlergebnisse jedoch nur durch Manipulation erreicht werden konnten, wurden die für 1949 geplanten Volkskammerwahlen verschoben und die Gründung der DDR, des ‚ersten Arbeiter- und Bauernstaates‘, im September 1949 ohne eine solche Legitimation vollzogen: Am 11. September desselben Jahres wählte das selbsternannte Parlament Wilhelm Pieck zum Präsidenten der DDR, Otto Grotewohl übernahm das Amt des Ministerpräsidenten.⁵³ Analog zur bereits skizzierten ‚Restauration‘ alter Besitz- und Organisationsstrukturen und einer verweigerten Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Erbe im Westen vollzog sich zu Beginn der fünfziger Jahre eine mit Zwang und Gewalt betriebene Stalinisierung der DDR.⁵⁴

Der im Mai 1952 geschlossene Deutschlandvertrag zur Regelung zukünftiger Beziehungen zwischen den westlichen Alliierten und der Bundesrepublik wurde zum Anlass genommen, die bis dato noch durchlässige innerdeutsche Grenze und West-Berlin abzuriegeln. Diese Maßnahme, die der vom Wirtschaftswunder absorbierten deutschen Bevöl-

45 Hierzu zählten Bodenreform, Enteignungen in der Industrie sowie Reformen im Bildungswesen. Bis 1948 wurden in der SBZ fast 10 000 Unternehmen verstaatlicht, die Weichen für die spätere Planwirtschaft also frühzeitig gestellt. Vgl. MÄHLERT 1999, S. 24.

46 SCHROEDER 1998, S. 2.

47 Der Begriff meint im DDR-Sprachgebrauch Personalpolitik. Vgl. MÄHLERT 1999, S. 56.

48 Vgl. ebd., S. 19.

49 Zum Begriff des Stalinismus vgl. KLESSMANN 1991, S. 261.

50 Der Begriff Massenorganisationen entstammt dem Wortschatz der kommunistischen Bewegung der zwanziger Jahre. Massenorganisationen der DDR waren mit der Erfassung aller Bürger, insbesondere der Nicht-SED-Mitglieder, gemäß ihrer gesellschaftlichen Situation betraut, um Lenkung und Kontrolle der Gesellschaft im Sinne der SED zu garantieren sowie die Bürger für parteipolitische Ziele zu mobilisieren. Allen war die Anerkennung der führenden Rolle der SED gemein. Vgl. MÄHLERT 1999, S. 40.

51 Vgl. ebd., S. 24 und S. 94.

52 Vgl. MÄHLERT 1999, S. 42.

53 Vgl. SCHROEDER 1998, S. 71.

54 Vgl. KLESSMANN 1991, S. 17.

kerung kaum Reaktionen entlockte⁵⁵, sollte vor allem den massiven Fluchtbewegungen der ostdeutschen Bevölkerung gen Westen Einhalt gebieten. Die militärische Einbindung der Bundesrepublik implizierte eine Kurskorrektur im Osten, dem nicht allein die verstärkte militärische Aufrüstung der DDR, sondern auch die sozialistische Umgestaltung der Landwirtschaft folgte.⁵⁶ Auf der im Juli stattfindenden II. Parteikonferenz, „die im Selbstverständnis der SED zugleich den Beginn einer qualitativ neuen Phase bildete“⁵⁷, wurde der „Aufbau des Sozialismus zur grundlegenden Aufgabe“⁵⁸ erklärt – realiter bereits seit 1948 praktiziert. Neben der Kollektivierung der Landwirtschaft äußerte sich das veränderte politische Klima in der Stalinschen These der ‚Verschärfung des Klassenkampfes‘. Resultat war ferner ein verstärkter Personenkult um Stalin, insbesondere aber vehement durchgeführte Repressalien: Die Inhaftierung bürgerlicher und sozialdemokratischer Oppositioneller diente nicht nur der Stabilisierung des Regimes, sondern auch der Einschüchterung der Bevölkerung mit Hilfe eines engmaschigen Spitzelwesens.⁵⁹

Nach den Ereignissen des 17. Juni 1953, dem von sowjetischen Truppen gewaltsam niedergeschlagenen Arbeiteraufstand als Reaktion auf die Durchsetzung des ‚Neuen Kurses‘⁶⁰, schien eine Einigung der vier Besatzungsmächte hinsichtlich der deutschen Frage endgültig vertan. Die Deutschlandpolitik Moskaus konzentrierte sich nun auf eine sukzessive Festigung des DDR-Sozialismus und auf die Integration der DDR in den Ostblock⁶¹: „Die sowjetische Deutschland- und Besatzungspolitik war bis Mitte der fünfziger Jahre widersprüchlich, zum Teil gewollt flexibel, über weite Strecken betrachtet aber kontraproduktiv.“⁶² Der definitive Bruch der gesamtstaatlichen Entwicklung war 1955 mit der westdeutschen Mitgliedschaft in der NATO vollzogen und die Blockbildung im Zeichen des Kalten Krieges vollendet.⁶³

Aufgrund der radikalen politischen, ökonomischen und sozialen Neugestaltung in der SBZ/DDR verblüfft die Beobachtung, dass sich auch hier ein Festhalten von Kultur und Gesellschaft an konservativen, „vorkriegsmäßig-bürgerlich“⁶⁴ ausgeprägten Einstellungen und Strukturen beobachten ließ. Dem umfassenden Anspruch von Staat und Partei wünschte man mit dem Rückzug in so genannte ‚Nischen‘ zu entkommen. Eine Erklärung dafür ist nicht nur, dass sich die Entwicklung zur Konsumgesellschaft hier in weitaus geringerem Tempo als im Westen vollzog, sondern auch ein spezifischer Widerstand gegen den Stalinismus:

Gerade weil der agitatorische Druck in der Gründerzeit der DDR so stark war und es schwieriger als später war, sich ihm zu entziehen, erfuhren traditionelle Wertvorstellungen und Verhaltensnormen eine stille Aufwertung und blieben länger intakt.⁶⁵

55 Vgl. GLASER 1999, S. 242.

56 Vgl. MÄHLERT 1999, S. 61.

57 KLESSMANN 1991, S. 263.

58 Dokumente der SED, Bd. 2, S. 179ff., zitiert nach KLESSMANN 1991, S. 263f.

59 Vgl. WEBER, Hermann: Der kalte Krieg und die DDR. In: VORSTEHER, Dieter: Deutschland im Kalten Krieg. 1945-1963. Berlin 1992, S. 29-50, hier S. 39.

60 Der am 9. Juni 1953 offiziell verkündete ‚Neue Kurs‘ versprach beträchtliche Situationsverbesserungen, beharrte aber auf der Steigerung der Arbeitsproduktivität sowie auf Erhöhung der Normen für die Arbeiter.

61 Vgl. BENZ 1999, S. 83.

62 Ebd., S. 89.

63 Vgl. ebd., S. 214.

64 KLESSMANN 1991, S. 302.

65 ebd.

2. Geschlechterverhältnisse in den unmittelbaren Nachkriegsjahren

Das Schicksal Deutschlands liegt in der Hand seiner Frauen.¹

Das progressive, selbstbewusste Pathos dieser viel zitierten These verweist auf jene Chancen, die man innerhalb der „männerlosen Zusammenbruchgesellschaft von 1945“² vermutete: Sowohl die nun geschaffenen demokratischen (antifaschistischen) Rahmenbedingungen als auch der mit der Kapitulation implizierte binnengesellschaftliche Zustand der Desorientierung bzw. der Identitätssuche legen den Verdacht einer Phase zur Neudefinition von Weiblichkeit respektive des Geschlechterverhältnisses generell nahe, das mit den bisher gültigen dualistischen Geschlechterstereotypen brach.³ Retrospektiv erfährt das vermeintlich subversive Potenzial neu gewonnener weiblicher Selbständigkeit eine Revision ins Gegenteil: „Nicht die Diskontinuitäten, sondern die Kontinuitäten in Geschlechterrollenzuweisungen und -verhalten drängten sich immer mehr auf.“⁴ Der in den Forschungen festgestellte ‚Roll-Back-Charakter‘ deutet sich bereits an, wird aber erst in den fünfziger Jahren manifest. Für die unmittelbare Nachkriegszeit, insbesondere für die Jahre 1945 bis 1949, lassen sich noch größere Spielräume, in denen Ambivalenzen und Brüche in Bezug auf die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit offenbar werden, ausfindig machen – wenngleich es die latent vorhandenen, restaurativen Anzeichen zu berücksichtigen gilt. Dabei wird augenscheinlich, dass die Frauenpolitik in der Zeit bis zur doppelten Staatsgründung und der damit verbundenen Spaltung in zwei Staatsverfassungen innerhalb der Besatzungszonen durchaus Parallelen bzw. Konvergenzen aufwies.

Die Skizzierung realhistorischer, politischer und (alltags-)gesellschaftlicher Verhältnisse zur Rekonstruktion des Sozialtypus der Nachkriegsfrau scheint zwingend zur Darstellung jener Geschlechterentwürfe, die im deutschen Nachkriegsfilm offenkundig werden, insbesondere im Ost-West-Vergleich. Auch hier besteht retrospektiv die Gefahr der Stilisierung: Einerseits zu Gunsten einer Mythisierung der ‚Trümmerfrau‘ der unmittel-

1 „Dieses Zitat stammt aus einer der zahlreichen Frauenzeitschriften der unmittelbaren Nachkriegszeit.“ In: KUHN, Annette (Hrsg.): *Frauen in der deutschen Nachkriegszeit*. Bd. 1. Düsseldorf 1984, S. 14. Es findet auch Verwendung als Untertitel der folgenden Publikation: FREIER, Anna-Elisabeth/KUHN, Annette (Hrsg.): *Frauen in der Geschichte V. „Das Schicksal Deutschlands liegt in der Hand seiner Frauen.“ Frauen in der Nachkriegsgeschichte*. Düsseldorf 1984. Zitiert wird hier die Feststellung des ersten Berliner Bürgermeisters nach dem Krieg, Dr. Arthur Werner, auf der ersten Delegiertenkonferenz der Frauenausschüsse im Juli 1946. Vgl. MERKEL, Ina: *Leitbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR*. In: KAELEBE 1994, S. 359-382, hier S. 362.

2 KUHN 1984, S. 14.

3 Vgl. BANDHAUER-SCHÖFFMANN/DUCHEN 2000, S. 9: „Der Zweite Weltkrieg war zweifelsohne ein Bruch mit den traditionellen Geschlechterrollen.“

4 KUHN 1984, S. 15. Die Interpretation der Kontinuität der Geschlechterrollen füge sich, so Kuhn, in einen größeren sozialhistorischen Zusammenhang der Kontinuität grundlegender gesellschaftlicher Strukturen. Vgl. ebd., S. 17. Auch Ina Merkel verweist mit Blick auf die Illustrierten und Statistiken der Frauenerwerbstätigkeit im Nationalsozialismus eher auf Kontinuitäten denn auf Brüche. Vgl. MERKEL 1994, S. 363.

baren Nachkriegsjahre⁵ und des ihr zugeschriebenen emanzipatorischen Moments, andererseits im Rekurs auf ein traditionell konservatives Frauenbild, welches in der Bundesrepublik im Mythos von Hausfrau und Mutter, in der DDR in der ‚Idealfrau des Sozialismus‘ aufgehen sollte. Auch hier gilt es, die Kausalität von Modernisierung und Rekonstruktion bzw. eines Wiederanknüpfens nachzuzeichnen.

2.1 Trümmerfrauen

Vom Pathos der zum Gemeinplatz gewordenen ‚Stunde Null‘ war hinsichtlich der Situation deutscher Frauen nach Kriegsende nichts zu spüren: Die bereits während des Zweiten Weltkrieges benötigte weibliche Arbeitskraft war weiterhin, ja umso mehr gefordert.⁶ Angesichts einer unvorstellbaren Wohnungsnot – 1946 standen 14 Millionen Haushaltungen nur acht Millionen Wohnungen zur Verfügung –, einer katastrophalen Ernährungslage und aufgrund der Tatsache, dass vier Millionen Männer im Krieg gefallen, 11,7 Millionen nach Kriegsende noch nicht aus der Gefangenschaft zurückgekehrt waren, sahen sich die Frauen neuen und doch bekannten Herausforderungen gegenüber: „Als der Krieg vorbei war, ging der Kleinkrieg der Hausfrauen und Mütter um Brot und Kohlen weiter und nahm immer schärfere und verzweifeltere Formen an, je mehr sich der Nahrungsspielraum verengte.“⁷

Ihre Funktionalisierung als „Überlebensarbeiterinnen“⁸ resultierte nicht nur aus der Tatsache, dass die während des Nationalsozialismus für Kriegszwecke instrumentalisierte häusliche Arbeit sie hierfür prädestinierte, sondern auch daraus, dass die Alliierten angesichts eines Frauenüberschusses von 7,3 Millionen (in allen vier Besatzungszonen) auf die Mitarbeit der Frauen zur Ankurbelung der Wirtschaft angewiesen waren.⁹ Innerhalb einer solchen wirtschaftlichen Notsituation mussten die Frauen einer Vielfalt von Rollen gerecht werden. Diese drängten sie aufgrund ihrer Verankerung im Produktions- wie Reproduktionsbereich sowie den damit verbundenen seelischen wie körperlichen Belastungen und Entbehrungen an den Rand der Erschöpfung. Im Sommer 1945 forderte der Alliierte Kontrollrat alle Frauen im Alter von 16 bis 45 Jahren zur Registrierung bei den zuständigen Arbeitsämtern auf, um im Bedarfsfall zur ‚Pflichtarbeit‘ herangezogen zu werden.¹⁰ An der Beseitigung der Trümmer sowie der Wiederinstandsetzung von Fabrikanlagen, Verkehrssystemen und zerstörten Wohnungen hatten Frauen maßgeblichen Anteil: „Allein in Berlin waren im Sommer 1945 zwischen 40- und 60.000 ‚Trümmerfrauen‘ in Aktion.“¹¹ Die bereits während des Krieges übernommenen Tätigkeiten in klassischen Männerberufen

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. FREVERT, Ute: Frauengeschichte: Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt/Main 1986, S. 246 sowie WILLENBACHER, Barbara: Zerrüttung und Bewahrung der Nachkriegsfamilie. In: BROZAT, Martin u. a. (Hrsg.): Von Stalingrad zur Währungsreform: Zur Sozialgeschichte des Umbruchs in Deutschland. München 1989, S. 595-618, hier S. 604.

7 FREVERT 1986, S. 247.

8 SCHUBERT, Doris: Frauenarbeit 1945-1949: Quellen und Materialien. In: KUHN 1984, S. 25-117, hier S. 35.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd., S. 77. Um die Reproduktionsleistungen von Frauen mit Familien zu gewährleisten, waren Frauen, die mit der Versorgung von Kindern oder pflegebedürftigen Angehörigen betraut waren, von der Pflichtarbeit entbunden.

11 Ebd.

wurden in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch immer ausgeübt, jedoch in zumeist ungelerten und untergeordneten Positionen.¹² Von Anbeginn wohnte der Frauenarbeit folglich ein ‚Interimscharakter‘ inne, der sich bis zur Rückführung deutscher Soldaten und der damit implizierten Verdrängung der Frauen aus dem Arbeitsmarktsektor auflösen sollte. Die Rate weiblicher Erwerbstätigkeit nach 1945 wird generell, nicht zuletzt aufgrund der wirtschaftlichen Schwierigkeiten, als rückläufig betrachtet.¹³

2.2 Destabilisierung des Geschlechterverhältnisses

Mit Beseitigung der Schuttberge schien auch die Symbolfigur der Trümmerfrau verschwunden. Was blieb, war, vor allem im Westen, der Rückzug ins Private, wo erneut ‚Wiederaufbauarbeit‘ – wenn auch im übertragenen Sinne – geleistet werden musste: Die aus dem Krieg zurückgekehrten Männer galt es moralisch zu stärken und sozial zu reintegrieren.

Vielleicht kommt für die Frauen erst jetzt die schwerste Aufgabe dieses Krieges: das Verstehen, Ausgleichen, Aufrichten und Mutmachen, das so viele ganz geschlagene und verzweifelte Männer jetzt brauchen.¹⁴

Einer solchen ‚Funktionalisierung von Weiblichkeit für die im Krieg traumatisierten Männer‘¹⁵ muss im Hinblick auf die Rekonstruktion des Geschlechterverhältnisses ein hoher Stellenwert beigemessen werden.¹⁶ Die daraus resultierende familiäre Situation spiegelte sich in Desorganisationserscheinungen¹⁷ angesichts eines veränderten geschlechtlichen Machtgefüges einerseits, andererseits in einer Restabilisierung, einer Konzentration auf das Private. Die erste Feststellung äußerte sich in einer hohen Scheidungsziffer: Diese „stieg auf das doppelte derjenigen der Vorkriegszeit und erreichte ihren Höhepunkt 1948.“¹⁸ Ursache dafür war neben der Tatsache, dass sich die Partner während der zeitlichen Trennung voneinander entfremdeten oder aber, dass aufgrund der Ungewissheit über den Verbleib des Ehemannes neue Bindungen eingegangen worden waren, vor allem die veränderte gesellschaftliche Stellung der Frau: Die während der Kriegsjahre manifest gewordene Selbständigkeit irritierte das traditionelle, auf patriarchalen Parametern aufbauende Geschlechterverhältnis, an dem sich die Männer weiterhin zu orientieren wünschten, zu deren Aufgabe die Frauen jedoch (noch) nicht bereit waren. Ihr neuer Stellenwert innerhalb der Familie unterminierte die bisherige autoritäre Position des Mannes und somit sein Selbstwertgefühl.

12 Vgl. FREVERT 1986, S. 249 sowie MÖDING, Nori: Die Stunde der Frauen? Frauen und Frauenorganisationen des bürgerlichen Lagers. In: BROSZAT 1989, S. 619–647, hier S. 622.

13 Doris Schubert macht demgegenüber darauf aufmerksam, dass die Frauenerwerbsquote im Zeitraum von 1939 bis 1947 zwar von 35,2 auf 28,3 Prozent sank, die Zahl der erwerbstätigen Frauen in den Jahren 1936 bis 1949 absolut um eine halbe Million zunahm. Vgl. SCHUBERT 1984, S. 75 f.

14 KARDORFF, Ursula von: Berliner Aufzeichnungen. Aus den Jahren 1942 bis 1945. München 1962, S. 293.

15 MEYER-LENZ 2000, S. 26.

16 Das Motiv der ‚heilenden Frau‘ findet sich, wie im Folgenden zu belegen sein wird, in zahlreichen deutschen Spielfilmen der direkten Nachkriegszeit.

17 Vgl. WILLENBACHER 1989, S. 595.

18 Ebd., S. 599.

Darüber hinaus stellten insbesondere die Nachkriegspromiskuität und die damit verbundenen veränderten Moralvorstellungen die ehelichen Beziehungen in Frage.¹⁹ Zum Gegenbild des Mythos der integren Trümmerfrau, die Wiederaufbau und familiäre Versorgung gewährleistete, avancierte das Bild der moralisch zweifelhaften Frau, die sich angesichts der Versorgungslage prostituierte oder sich mit männlichen Besatzern einließ. Sowohl die Zahl der unehelichen Geburten als auch die der Abtreibungen erhöhte sich nach 1945 enorm.²⁰ Die Destabilisierung, die nach dem Zusammenbruch des NS-Staates in alle Lebensbereiche griff, erschütterte auch das Wertesystem im Bereich der Sexualität – noch war allerdings ein Übertreten der Norm ohne Gefahr der unmittelbaren gesellschaftlichen Sanktionierung möglich.²¹

2.3 Re-Traditionalisierung und rechtliche Gleichstellung in Westdeutschland

Der aufgrund des gebotenen Konfliktpotenzials befürchtete Zustand der Anomie²² bzw. eines Werteverfalls blieb jedoch eine Krisenerscheinung von kurzfristiger Dauer: Analog zu den Desintegrationserscheinungen ließ sich für die Bundesrepublik zu Beginn der fünfziger Jahre eine Restabilisierung von Ehe und Familie konstatieren.²³ Der Soziologe Helmut Schelsky diagnostizierte 1953: „In einer Welt des Verlustes trägt die Familie den Wert des einzigen und aus eigener Kraft geretteten und gewonnenen Gutes.“²⁴ Die für die Jahre 1947 bis 1950 festgestellte hohe Heiratsneigung ebnete den Weg für eine sich in den fünfziger Jahren verfestigende Auffassung von Familie als ‚Fluchtpunkt‘, getragen von dem Wunsch nach Sicherheit und Orientierung. Das nun dominierende partnerschaftliche Eheverständnis wirkte jedoch nicht der restaurativen Tendenz tradiertter Rollenzuschreibungen entgegen. Sowohl die die Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahre kennzeichnende Pluralität von Geschlechterrollen als auch die sich in dieser Zeit generierenden Selbständigkeitsbestrebungen der Frauen wichen ihrer Marginalisierung auf die häusliche Sphäre. Unterstellt wurde dabei eine bereitwillige Akzeptanz dieser neuen, alten Rolle mit dem Verweis auf die kräftezehrenden Anstrengungen der vergangenen Zeit.²⁵ Paradoxerweise, so die Annahme Barbara Willenbachers, forcierte jene Retraditionalisierung weiblicher Rollenmuster nicht die Inferiorität der Frau, sondern leistete kraft einer Prestigeaufwertung des Reproduktionssektors einem Prozess der Gleichberechtigung Vorschub – ohne dass die Definition der Ehe- und der Hausfrauenrolle in Abrede gestellt worden wäre.²⁶

„Die unbestreitbaren Leistungen der Frauen in Kriegs- und Nachkriegszeit waren ein wesentlicher Grund für die rechtliche Gleichstellung der Frau, die in den Länderverfas-

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. MÖDING 1989, S. 621.

21 Vgl. HOFFMANN, Stephanie: „Darüber spricht man nicht?“ Die öffentliche Diskussion über die Sexualmoral in den fünfziger Jahren im Spiegel der Frauenzeitschrift „Constanze“. In: MEYER-LENZ, 2000, S. 57-79.

22 Diesen Begriff prägte Robert Merton in: Social Theorie and Social Structure. Glencoe 1949. Vgl. WILLENBACHER 1989, S. 598.

23 Vgl. ebd., S. 604.

24 SCHELSKY, Helmut: Wandlungen der deutschen Familie in der Gegenwart. Darstellung und Deutung einer empirisch-soziologischen Tatbestandsaufnahme. Stuttgart 1960, S. 96.

25 Vgl. FREVERT 1986, S. 254.

26 Vgl. WILLENBACHER 1989, S. 606.

sungen und im Grundgesetz verankert wurde.²⁷ Mit welchen Widerständen das Gleichstellungspostulat zu kämpfen hatte, zeigte sich in der kontrovers geführten Debatte über die Aufnahme in die provisorische Verfassung der Bundesrepublik Deutschland. Zunächst sollte jene, in der Tradition der Weimarer Verfassung stehende Textversion übernommen werden, die Männern und Frauen „die gleichen staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten“²⁸ zukommen ließ. Es setzte sich jedoch – eingedenk des Widerstandes gegen eine ‚staatsbürgerliche‘ Einschränkung, die das Familienrecht aussparte – folgende Formulierung durch, die am 18. Januar 1949 einstimmig angenommen wurde: „Männer und Frauen sind gleichberechtigt“ (Art. 3.2 GG). Die Diskussionen sollten dennoch fort dauern: Befürchtungen zielten weniger auf die Gefahr eines Vordrängens von Frauen in öffentliche Positionen als vielmehr auf ein Infragestellen der arbeitsteiligen Ehe und der Gefahr einer „chaotische[n] Deregulierung von Familie und Sexualität“²⁹ insgesamt; faktisch blieben sie jedoch unbegründet. Die bereits erwähnte Erschütterung der Sexualmoral sah sich mit der Gründung der Bundesrepublik und des konservativen politischen Kurses unter Adenauer auf dem Prüfstand. Die bundesrepublikanische Frauenpolitik hatte das Thema Gleichberechtigung auf die Bereiche Ehe und Familie festgelegt. Im Zuge allgegenwärtiger Restaurationsbemühungen wurde hier die patriarchale Ordnung zur Leitlinie, die weibliche Sexualität allein auf den Muttertrieb fixiert.³⁰

2.4 Destruktive Weiblichkeit – dunkle Vergangenheit

Die mit der veränderten Stellung der Frau erhofften Chancen zur politischen Emanzipation bewährten sich nicht: Hatte zunächst ein Paradigmenwechsel die Relevanz des weiblichen politischen Handelns auf das Feld der ‚Überlebensarbeit‘ verschoben³¹, blieb in der Folgezeit die ohnehin nur marginale öffentliche politische Partizipation³² von Frauen vor allem einer Ein- bzw. Unterordnung in die ‚Wiederaufbaugesellschaft‘ verpflichtet, die weniger zur Er kämpfung von Frauenrechten als zur Übernahme von Frauenpflichten diente.³³ Eine solche Einschätzung trägt den bitteren Geschmack einer Ideologie ‚kolle-

27 Ebd., S. 607.

28 Weimarer Reichsverfassung, Artikel 109 Abs. 2, zitiert nach: LANGER, Ingrid: Die Mohrrinnen hatten ihre Schuldigkeit getan... In: BÄNSCH, Dieter (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Tübingen 1985, S. 108-131, hier S. 112.

29 MEYER-LENZ 2000, S. 27.

30 Vgl. HOFFMANN 2000, S. 58 f. Wenn gleich die Auflösungserscheinungen zu Gunsten althergebrachter Werte zurückwichen, so kann doch immerhin eine öffentliche Diskussion als Schritt in Richtung einer Modernisierung konstatiert werden. Vgl. ebd., S. 79.

31 Vgl. FREIER, Anna-Elisabeth: Frauenfragen sind Überlebensfragen: Über die naturwüchsige Deckung von Tagespolitik und Frauenpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg. In: FREIER/KUHN 1984, S. 18-50, hier S. 18f.

32 Die politisch-parlamentarische Vertretung deutscher Frauen erwies sich jedoch überraschender Weise und im Widerspruch zur These von der politischen Apathie als günstiger denn in angelsächsischen Staaten. Hermann-Josef Rupieper verweist auf den bisher vernachlässigten Aspekt des weiblichen Potenzials zum demokratischen Wiederaufbau. Im März 1948 wurde deshalb von der amerikanischen Militärverwaltung eine ‚Women's affairs section‘ mit folgendem Ziel ins Leben gerufen: „Women's affairs provides a positive program to assist, interest, encourage, and dignify women in a democratic approach to the civic, economic, social, and political life of Germany.“ RUPIEPER, Hermann-Josef: Bringing democracy to the Fräuleins. Frauen als Zielgruppe der amerikanischen Demokratisierungspolitik in Deutschland 1945-1952. In: Geschichte und Gesellschaft, 17. Jg., Göttingen 1991, S. 61-91, hier S. 90f.

33 Vgl. MÖDING 1989, S. 643.

tiven Charakters‘ und lässt Anklänge an den Gedanken der ‚Volksgemeinschaft‘ der Jahre nach 1933 aufkeimen: „Jetzt, nach 1945, galt es, das zusammengebrochene Deutschland gemeinschaftlich nach ‚altbewährten Leitbildern‘ wieder aufzubauen.“³⁴ Die als ‚Stunde der Frauen‘ proklamierte unmittelbare Nachkriegszeit hat in dieser Verklärung Eingang ins kollektive Gedächtnis gefunden. Eine solch positiv konnotierte Betrachtungsweise, die Weiblichkeit mit Attributen wie Fürsorge, Tatkraft und sozialer Mütterlichkeit assoziiert und gleichzeitig politische Verantwortung, Macht bzw. Machtmissbrauch der männlichen Sphäre zuordnet, läuft Gefahr, weibliches kooperatives Handeln während des Nationalsozialismus auszuklammern.³⁵ Die Annahme humanistischer und pazifistischer Dispositionen im Weiblichen, eine unterstellte unideologische, ja antifaschistische Komponente gipfelt mitunter in einer

spezifisch weiblichen Argumentation von Rechtfertigung und Entschuldigung. Die männliche Legende konterkarierend, Frauen hätten Hitler an die Macht gebracht, entstand die weibliche Legende, nach der der Nationalsozialismus die Herrschaft des männlichen Prinzips in der Politik gewesen sei.³⁶

Anstelle einer Mythisierung gelangt jedoch der Aspekt einer „destruktiven“³⁷, zerstörerischen Weiblichkeit zunehmend in den Blick jüngster Forschungen. Es gilt, sich die Symbolfigur ‚Trümmerfrau‘ in Tradition der so genannten ‚unpolitischen deutschen Frau‘ neu anzueignen³⁸ und ihre mitunter durchaus „zweideutige[] Rolle in der NS-Vergangenheit“³⁹ kenntlich zu machen: Eigene weibliche Bereiche öffentlichen Engagements, wie die NS-Frauenschaft, die der ideologischen Indoktrination diene, wurden erst im Nationalsozialismus geschaffen. Darüber hinaus übernahmen Frauen auch Funktionen innerhalb der deutschen Wehrmacht als Sanitäterinnen oder Funkerinnen, besetzten in den letzten Kriegsjahren schließlich auch Kriegsgerät. Diese ‚dunkle Vergangenheit‘ konterkariert die vermeintlich weibliche Tugend des Pazifismus. Der Aspekt der weiblichen Mittäterschaft – blieb nach 1945, als die Frau in besonderem Maße gebraucht und symbolisch aufgewertet wurde, lange Zeit unbeleuchtet.

Mit der Gründung der Bundesrepublik und der konservativen Politik der Regierung Adenauer, die die weibliche Geschlechtsidentität auf das Ideal der Hausfrau und Mutter festschrieb, schien

34 Ebd.

35 Vgl. MEYER-LENZ 2000, S. 40. In der DDR-Historiografie hielt sich hartnäckig die Legende der fortschrittlichen Frau, die während des Zweiten Weltkriegs „an der Seite der Männer gegen den Faschismus gekämpft“ habe und im „Befreiungskampf“ den Aufbau des Sozialismus vorantrieb. Der Faschismus habe das Klassenbewusstsein untergraben. Sich allein in die Tradition der sozialistischen Arbeiterinnen und Aktivistinnen gegen den Hitlerfaschismus zu stellen, verhinderte auch im SED-Staat die Auseinandersetzung um weibliche Mittäterschaft und Kooperation in der NS-Zeit. Stattdessen betonte man eindimensional die enge Freundschaft unter Frauen der so genannten Volksdemokratien. Vgl. ALLENDORF, Marlies: Die Frau im Sozialismus. Leipzig 1975, S. 94ff.

36 MÖDING 1989, S. 642 f.

37 MEYER-LENZ 2000, S. 40.

38 Vgl. KUHN, Annette: „Kann ich mir einen Mann leisten?“ Frauengeschichtliche Überlegungen zu einer Zeitungsumfrage des Jahres 1948. In: BANDHAUER-SCHÖFFMANN/DUCHEN 2000, S. 105-118.

39 GERHARD, Ute: „Fern von jedem Suffragettentum“. Frauenpolitik in Deutschland nach 1945, eine Bewegung der Frauen?. In: BANDHAUER-SCHÖFFMANN/DUCHEN 2000, S. 175-202, hier S. 186.

die aktive und lebensstüchtige Frau der Nachkriegszeit, lebhaftes Gegenbild der gehorsamen, gefügigen und einfühlsamen Hausfrau der fünfziger Jahre, die allenfalls den Konsumrausch auf die Familienbedürfnisse umlenkte, [...] aus dem Diskurs verschwunden.⁴⁰

Die gesellschaftliche Position der Frau war nun fest im konservativ-traditionellen Geschlechterdiskurs verankert, Weiblichkeit auf eine Bedeutung reduziert, die den neu gewonnen Stellenwert der unmittelbaren Nachkriegszeit und die damit verbundenen Chancen vergessen ließ.

2.5 ‚Frauenpolitik ist Arbeitspolitik‘: Zur Einbindung des Frauenbilds in das politische Konzept der SED

Die selbstbewusste und selbstbestimmte berufstätige Frau und Mutter ist nicht nur typisch für die DDR, sie ist vielmehr typisch für die europäische und (mit einiger Verzögerung in den fünfziger Jahren, dann aber auch) für die amerikanische Nachkriegsgeschichte. Sie ist der Normalfall, und die bundesdeutsche Frauenpolitik erscheint in diesem Vergleich als hoffnungslos rückständig.⁴¹

Mit diesem Verdikt negiert Ina Merkel das insbesondere von westdeutschen Feministinnen vertretene Erklärungsmuster der ‚Zwangsemanzipation‘ (in Bezug auf die individuelle Freiheit) der DDR-Frauen und invertiert den innerdeutschen Vergleich, der stets in Richtung Assimilation der ost- an die westdeutsche Gesellschaft verläuft.⁴² Auch retrospektiv erscheint die gleichberechtigte Frau als Aushängeschild der sozialistischen Gesellschaft. Die ‚Lösung der Frauenfrage‘ – und eben nicht die ‚Emanzipation der Geschlechter‘ – verstand sich unter dem Einfluss der sowjetischen Militäradministration als radikale Abkehr von der nationalsozialistischen Frauenpolitik. Sie bewegte sich in der Tradition sozialdemokratischer bzw. sozialistischer und kommunistischer Vorstellungen der Arbeiterbewegung⁴³, nach denen die Überwindung des Privateigentums die Gleichrangigkeit der Frau nach sich ziehe bzw. ihre Emanzipation mit der Einbindung in den gesellschaftlichen Produktionsprozess gelingen könne. Von Beginn an verknüpfte sich also mit dem Frauenleitbild in der DDR eine ideologische, politische Dimension: Ein öffentliches Engagement der Frau

40 MEYER-LENZ 2000, S. 41. Dieser Aspekt wird seit Ende der neunziger Jahre zunehmend zum Forschungsgegenstand.

41 MERKEL 1994, S. 379.

42 Vielmehr zwingt eine angemessene Darstellung der Kulturgeschichte der DDR zum Vergleich mit der europäischen und amerikanischen Nachkriegsgeschichte. Vgl. ebd., S. 377. Die Frage, ob der sozialistischen Gesellschaft wirklich eine grundlegende Veränderung der Geschlechterverhältnisse gelungen sei, oder der Emanzipationsanspruch Teil eines ‚ideologischen Überbaus‘ war, der nicht der Realität entsprach, wird nach wie vor diskutiert. Vgl. dazu u. a. GLASER 1999, S. 89.

43 Sowohl Friedrich Engels Schrift *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* als auch August Bebel's Publikation *Die Frau und der Sozialismus* verweisen auf das Zusammenspiel von der Befreiung der Arbeiterklasse durch Beseitigung des Privateigentums, der Herstellung der sozialen Gleichheit aller und der Lösung der Frauenfrage. Vgl. DÖLLING, Irene: Gespaltenes Bewußtsein – Frauen und Männerbilder in der DDR. In: HELWIG Gisela/NICKEL, Hildegard Maria (Hrsg.): *Frauen in Deutschland 1945-1992*. Berlin 1993, S. 23-52, hier S. 26. Darüber hinaus orientierte man sich an der sozialistischen Frauenbewegung, an den Kämpferinnen für Frauenrechte, wie Klara Zetkin und Rosa Luxemburg.

für den Sozialismus, das sich allerdings bei genauer Betrachtung als Trugschluss erwies: Wie in Westdeutschland blieb auch hier die ‚öffentliche Sphäre‘ den Männern vorbehalten. Funktionalisiert als ‚Mitgestalterin des Sozialismus‘, als Arbeitskraft oder Mutter fanden autonome Ansprüche keine Berücksichtigung.⁴⁴ Propagandistische Taktiken, so lässt sich resümieren, verdeckten den patriarchalen Gehalt jener undemokratischen Gleichstellungskonzeption⁴⁵, die ihrerseits Teil einer patriarchalen politischen Kultur war.

Wie im Westen zwangen auch in der sowjetisch besetzten Zone Engpässe auf dem Arbeitsmarkt dazu, Frauen in den Arbeitsprozess einzubinden. Sie übernahmen bislang männlich besetzte Arbeitsfelder. Hier gestaltete sich die Situation aufgrund der noch stärker von Zerstörung betroffenen Städte und der Wirtschaft sowie aufgrund der hohen Reparationsforderungen allerdings noch schwieriger als in den westlichen Besatzungszonen.⁴⁶ Bereits 1946 hatte der Kontrollrat in der SBZ „in Anbetracht des großen Mangels an tauglichen männlichen Arbeitskräften“⁴⁷ ein Gesetz über die Beschäftigung von Frauen bei Bau- und Wiederaufbauarbeiten erlassen, um der Stagnation der Wirtschaft und des Lebensstandards entgegenzuwirken.⁴⁸ Parallel zu den ökonomisch motivierten Bemühungen um eine weibliche Arbeitspolitik verlief die politische Beeinflussung von Frauen mittels antifaschistisch-demokratischer Frauenausschüsse und dem 1947 initiierten Demokratischen Frauenbund Deutschlands (DFD).⁴⁹ Die mit der Gründung der DDR im Oktober 1949 in Kraft getretene Verfassung legte schließlich die Gleichberechtigung von Mann und Frau, das Recht auf Arbeit und auf gleichen Lohn bei gleicher Arbeit, den besonderen Schutz der Frauen im Arbeitsprozess, das gleiche Recht auf Bildung, die gemeinsame Verantwortung von Mann und Frau für die Erziehung der Kinder und den staatlichen Schutz von Mutterschaft fest.⁵⁰ Verfassungsrechtliche Umsetzungsstreitigkeiten wie in der BRD, die die unmittelbare Geltung des Gleichstellungspostulats bis 1953 aussetzte und erst 1958 verwirklichte, gab es in der DDR nicht.

War, wie oben gezeigt, die Situation der Frau in der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren von einem Wertkonservativismus geprägt, so stand in der DDR das Recht der Frau auf Arbeit im Vordergrund. Dieses war von Anfang an festgeschrieben, um ihre Integration in den Arbeitsmarkt zu realisieren.⁵¹ Mit der Gründung der DDR erfuhr die in der Besatzungszeit bereits begonnene Einbindung der Frau in den Produktionsprozess eine noch stärkere Forcierung: Zum Leitbild der fünfziger Jahre avancierte die weibliche Be-

44 Auch in der Machtelite, d. h. in politischen Führungspositionen blieben Frauen unterrepräsentiert.

45 NICKEL, Hildegard Maria: ‚Mitgestalterinnen des Sozialismus‘ – Frauenarbeit in der DDR. In: HELWIG/NICKEL 1993, S. 233-256, hier S. 234.

46 Vgl. SCHÄFGEN 2000, S. 90.

47 Es handelt sich hierbei um das Kontrollratsgesetz Nr. 32 vom 10. Juli 1946. Vgl. RÜHL, Klaus-Jörg (Hrsg.): Frauen in der Nachkriegszeit 1945-1963. München 1988, S. 52.

48 Die späten vierziger Jahre waren somit die einzige Phase in der (Vor-)Geschichte der DDR, in der eine Konkurrenz zwischen den Geschlechtern in der Arbeitswelt spürbar wurde. Es galt, frauenspezifische Berufe wie Maschinenarbeiterinnen, Montierinnen, Straßenbahnschaffnerinnen oder Bauhilfsarbeiterinnen (Trümmerfrauen) eben auch mit Frauen zu besetzen. Vgl. TRAPPE 1995, S. 50.

49 Bereits im Oktober 1945 erließ der SMAD-Befehl Nr. 80 die Genehmigung zur Schaffung antifaschistisch-demokratischer Frauenausschüsse bei den Stadtverwaltungen in der SBZ. Vgl. ebd., S. 51.

50 Vgl. ebd. Irene Dölling verweist darauf, dass jene formulierte Gleichberechtigung, nach der Frauen den Männern gleichgestellt wurden, implizit auf einer Geschlechterhierarchie basiere. Vgl. DÖLLING 1993, S. 27.

51 Vgl. GERHARD 1994, S. 392f.

rufstätigkeit, die als „Orientierungshilfe und Wert an sich propagiert wurde.“⁵² Dem nahezu ununterbrochenen Anstieg weiblicher Erwerbstätigkeit sollte im Jahr 1952 durch die Bildung von Betriebsfrauenausschüssen und Frauenförderungsplänen Rechnung getragen werden.⁵³ Mit Beginn der Planwirtschaft bemühte man sich um einen gelenkten Arbeitskräfteinsatz von Frauen in wirtschaftlichen Schwerpunktgebieten und um die Verbesserung ihrer Arbeitsbedingungen. Die berufstätige Frau wurde gegenüber der Hausfrau gesellschaftlich aufgewertet.⁵⁴ Geschiedene, allein stehende und verwitwete Frauen spürten die Auswirkungen des vehementen *ökonomischen Zwangs*: Das „Recht auf Arbeit [wandelte sich] in eine Pflicht zur Arbeit.“⁵⁵

Die Erwerbsbeteiligung, so stellt Heike Trappe resümierend fest, wurde alleiniger Indikator für die Gleichstellung der Geschlechter.⁵⁶ Familiäre Verpflichtungen fanden dabei, anders als im Westen, wo die Familie bereits früh Gegenstand staatlicher Förderung wurde, kaum Berücksichtigung auf politisch-juristischer Ebene.⁵⁷ Ausgeklammert blieben auch die Ungleichheiten im Geschlechterverhältnis, die sich hinter den paternalistischen politischen Bemühungen zur Herstellung der Gleichberechtigung verbargen. Beeindruckt von der hohen Quote weiblicher Erwerbstätigkeit trübt sich der Blick für die alltäglichen Belastungen, denen Frauen in der DDR ausgeliefert waren: Ihre Zuständigkeit für Haushalt und Kindererziehung war trotz Berufstätigkeit unhinterfragt.⁵⁸ Ermöglichte die SED-Politik Frauen eine Unabhängigkeit gegenüber dem traditionell männlichen Ernährer, so doch um den Preis einer anderen Abhängigkeit, nämlich der von ‚Vater Staat‘: Hier dominierte, anders als im Westen, „der gesellschaftliche den privaten Patriarchalismus“⁵⁹.

52 DÖLLING 1993, S. 28.

53 Vgl. TRAPPE 1995, S. 53 und 56. Sie sind vor allem Kennzeichen dafür, dass mit weiblicher Berufstätigkeit allein noch keine Gleichheit der Geschlechter erreicht war. Diese wurde nicht nur durch Ressentiments seitens der Betriebsleiter, sondern auch aufgrund des niedrigen Qualifikationsniveaus für Frauen verhindert. Vgl. SCHÄFGEN 2000, S. 98.

54 Vgl. TRAPPE 1995, S. 55.

55 Ebd., S. 56. Erstmals wurde nun die Stellung der Frau in der Familie Gegenstand politisch-juristischer Maßnahmen: Voraussetzungen für die Vereinbarkeit von Familie und Beruf wurden geschaffen und Rechtsgrundsätze über Ehe und Familie neu festgelegt. Diese Maßnahmen sind allerdings der Schaffung rechtlicher Voraussetzungen zur Erhöhung der Erwerbsbeteiligung unverheirateter Frauen geschuldet, also einmal mehr an der Perspektive weiblicher Berufstätigkeit orientiert. Vgl. SCHÄFGEN 2000, S. 97f.

56 Vgl. TRAPPE 1995, S. 57.

57 Dass Haushalt und Familie in den weiblichen Zuständigkeitsbereich fielen, wurde weiterhin vorausgesetzt und so die Doppelfunktion von Hausfrau/Mutter und Berufstätige festgeschrieben. Vgl. SCHÄFGEN 2000, S. 92f.

58 Vgl. ebd., S. 9.

59 Ebd., S. 115.

3. Wiederaufleben der Kultur in Deutschland

Die Welt ist aus den Fugen, aber die Fugen sind mit träger Masse ausgefüllt; die Kultur ist in Trümmern, aber die Trümmer sind weggeräumt, – wo sie noch stehen, sehen sie aus, als wären sie ehrwürdige Ruinen.¹

Das oben diagnostizierte Vakuum im Bereich politischer Partizipation traf auch auf das kulturell-geistige Leben der (west-)deutschen Bevölkerung im Zuge einer Desorientierung nach dem Zusammenbruch der totalitären Herrschaft zu. Anstelle einer generellen Absage trat jedoch, nachdem der Zwang zum Kollektiven ausgeräumt war, der Wunsch nach Verinnerlichung. Theodor W. Adorno sah im „Umgang mit der Kultur im Nachkriegsdeutschland [...] etwas von dem gefährlichen und zweideutigen Trost der Geborgenheit im Provinziellen.“² Die Gefahr des Anachronismus, der Stagnation, der Tradierung so genannter ‚ewiger Werte‘ forderte eine geistige Neuorientierung, die auf Einsicht und Analyse in die Mechanismen der Vergangenheit, einer Maschinerie, die der Subjektwerdung entgegenwirkte, basieren müsse.³ Doch woran sollte, woran konnte jene Kultur nach ihrer politisch-ideologischen Instrumentalisierung anknüpfen? Die Erfahrungen mit der jüngsten Vergangenheit ließen eine Fortsetzung älterer ästhetischer Traditionen nicht zu, sondern zwangen indes zur Auseinandersetzung mit Verantwortung und Schuld im Hinblick auf das (kulturelle) Erbe Hitlers: „Wenn es je eine ‚reine Kunst‘ gegeben hatte, so hatte sie spätestens mit dem Nationalsozialismus ihre Unschuld verloren.“⁴

3.1 Alliierte Einflussnahme und alte Kontinuitäten

Auch hinsichtlich des kulturellen Wiederaufbaus erwiesen sich alliierte Ziele und Wertvorstellungen als strukturbildend. Nach der Auflösung nationalsozialistischer kulturpolitischer Institutionen, des Propagandaministeriums und der so genannten ‚Reichskulturkammer‘ erließen die Okkupationsmächte bereits am 12. Mai 1945 ein Gesetz, das die Produktion von Druckschriften und Filmen, den Betrieb von Schaubühnen und Rundfunkanstalten sowie die Aufführung von Musik untersagte.⁵ Der gesamte Mediensektor sollte in der Folgezeit einem Lizenzsystem unterstellt sein, durch das „die Besatzungsmächte maßgeblich die Richtung und den Inhalt der Kultur- und Informationspolitik in Deutschland bestim-

1 ADORNO, Theodor W.: Auferstehung der Kultur in Deutschland? In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. 5. Jahrgang, Heft 5. Frankfurt/Main 1950, S. 469-477, hier S. 475.

2 Ebd., S. 471.

3 Vgl. ebd., S. 471ff.

4 GÖRTEMAKER 1999, S. 200.

5 Die Unverzüglichkeit dieser Maßnahme führt noch einmal den hohen Stellenwert der NS-Kulturpolitik vor Augen, die entscheidenden Anteil an der Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie hatte.

men konnten.“⁶ Kultur, darin stimmten die Alliierten überein, war ein „Instrument der Umerziehung“⁷. So griff auch auf dem kulturellen Sektor der Mechanismus der Entnazifizierung, der eine genaue Überprüfung der Verantwortlichen bzw. eine Entfernung aus ihren Ämtern vorsah. Seine Brüchigkeit zeigte sich jedoch in der Tatsache, dass die Mehrzahl deutscher Kulturschaffender Verbindungslinien zur nationalsozialistischen Kulturpolitik aufwies. Zum Zwecke der Wiederbelebung der Kultur erfolgte eine oftmals zweifelhafte Rehabilitierung von Personen der deutschen Kulturlandschaft: die Alten waren auch die Neuen. Solche Kontinuitäten gilt es im Folgenden noch für den Bereich des Filmwesens aufzudecken.⁸

Bei allem Pathos einer ‚Stunde Null‘: Nicht Neuanfang, sondern Wiederanknüpfung an eine Kontinuität, die durch den Nationalsozialismus nicht unterbrochen, sondern nur an den Rand gedrängt habe werden können [...], prägte die Ausrichtung des gesamten Kulturlebens.⁹

3.2 Exkurs: „Die Unfähigkeit zu trauern“

Die Erhebung einer kollektiven deutschen Verantwortung als moralisches Postulat sah sich innerhalb des öffentlichen Diskurses der ersten Nachkriegsjahre einer ambivalenten Argumentation gegenüber. Aus historischem Blickwinkel betrachteten insbesondere die amerikanischen und britischen Siegermächte die Deutschen als kontinuierliche Repräsentanten eines autoritären Obrigkeitsstaates, der im wilhelminischen Kaiserreich bereits seinen Vorläufer hatte und im Nationalsozialismus kulminierte.¹⁰ Diese Einschätzung erlaubte, psychische Dispositionen zu generalisieren, einen typisch deutschen Nationalcharakter zu entlarven und eine kollektive Schuld abzuleiten.¹¹ Das Gros der deutschen Bevölkerung selbst negierte jegliche Auseinandersetzung mit Verantwortung und Schuld. Analog zur Beseitigung äußerer Trümmer erfolgte die der seelischen. Identifiziert wurde sich allenfalls mit dem persönlich erlebten Schicksal. Die Einsicht einer Involvierung in kollektive Mechanismen blieb jedoch aus. Die „Unfähigkeit zu Trauern“¹², die Margarete und Alexander Mitscherlich den Deutschen attestieren, beruhte auf dieser Ablehnung der Reflexion des Vergangenen bzw. eines historischen Gewissens.¹³ In der Auseinandersetzung mit der Frage nach einer spezifisch deutschen Schuld einerseits, sowie im Rekurs auf objektive

6 GÖRTEMAKER 1999, S. 211.

7 KLESSMANN 1991, S. 157.

8 Maßgeblich an der Erneuerung der Kultur im Nachkriegsdeutschland waren paradoxerweise aber auch jene Kulturschaffenden beteiligt, die unter den Restriktionen des Nationalsozialismus am meisten litten – die Emigranten, die aufgrund nicht systemkonformen Verhaltens ins Exil oder in die ‚innere Emigration‘ geflüchtet waren.

9 SCHILDT, Axel: Kultur und geistiges Leben. In: BENZ 1999, S. 134-140, hier S. 137.

10 Vgl. BENZ 1999, S. 353f. und GÖRTEMAKER 1999, S. 199ff.

11 Anstelle einer dauerhaften Ausschaltung des deutschen Machtpotenzials trat jedoch eine Politik der Umerziehung zum Zwecke einer langfristigen Wiedereingliederung – auch zur Präparierung gegen einen befürchteten ‚Linksrsutsch‘. Vgl. ebd., S. 200.

12 MITSCHERLICH, Margarete und Alexander: Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1973.

13 Auf dieser Grundlage konnte sich die Prosperitätsphase entwickeln: Statt Vergangenheitsbewältigung wurden alle Anstrengungen in Wiederaufbau und Modernisierung gesteckt. Vgl. GLASER 1999, S. 259f.

historische Gegebenheiten andererseits, in deren Tradition sich Faschismus und Nationalsozialismus zwangsläufig entwickeln konnten bzw. mussten, wirkten vor allem jene Argumentationen der deutschen Intellektuellen entlastend, die das ‚Phänomen‘ des Nationalsozialismus als Ausdruck des modernen Massenmenschentums und somit nicht als an eine einzelne Nation gekoppelt begriffen.¹⁴ „Im Zentrum der weitverzweigten ‚Schulddiskussion‘ stand eine entlastende geistesgeschichtliche Konstruktion mit religiös-metaphysischem Einschlag.“¹⁵ Säkularisierungstendenzen, insbesondere der Geist der Aufklärung, implizierten ein Autonomiestreben und eine damit verbundene Abkehr von Gott – eine Entwicklung, in deren Verlauf das so entstandene Vakuum vom ‚Dämon Hitler‘ ausgefüllt wurde, wodurch die „deutsche Katastrophe“¹⁶ ihren Kulminationspunkt erlangte. In jenem obskur-fatalistischen Dickicht schien die Frage nach persönlicher Verantwortung ausgeklammert, der Propagierung christlich-konservativer Werte wurde ein neuer Stellenwert beigemessen: „Das christliche Abendland avancierte im ersten Nachkriegsjahrzehnt zu einem der meist gebrauchten Begriffe der politisch-kulturellen Diskurse.“¹⁷

Das Wiederaufleben der Kultur erwies sich als ein Amalgam aus politischer Vergangenheitsbewältigung und dem Versuch einer Neuorientierung. „Darüber hinaus sollten Kunst und Kultur aber auch Ablenkung vom tristen Alltag der Trümmerlandschaft bieten und das geistige Vakuum füllen, das der Nationalsozialismus hinterlassen hatte.“¹⁸ Der Wunsch nach Zerstreuung und das Ausfüllen dieser geistigen Leere standen jedoch, wie es noch an den Entwicklungsmechanismen des deutschen Nachkriegsfilms aufzuzeigen gilt, im Zeichen der Restauration.

3.3 Kultureller Neubeginn unter sowjetischem Einfluss

Im Zuge der sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft sah sich auch die Kulturpolitik einer vehementen sowjetischen Einflussnahme ausgesetzt, wurde dabei jedoch durch deutsche kommunistische Exilanten unterstützt. Letztere hatten bereits in den vierziger Jahren ein auf sozialistischen Grundpfeilern ruhendes kulturpolitisches Konzept vorbereitet.¹⁹ Die Mitglieder der 1944 gegründeten Kulturkommission der KPD wurden autorisiert, „Maßnahmen zur ideologischen Umerziehung des deutschen Volkes im antifaschistischen Geist auszuarbeiten und im Einzelnen jene Aufgaben zu formulieren, die dabei der Literatur, dem Rundfunk, dem Film und den Theatern zukommen.“²⁰ Die Kulturpolitik der Übergangphase zielte somit auf eine Fortsetzung jener in den dreißiger und vierziger Jahren

14 Vgl. GÖRTEMAKER 1999, S. 205ff.

15 SCHILDT 1999, S. 136.

16 MEINECKE, Friedrich: Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen. Wiesbaden 1946, zitiert nach GLASER 1999, S. 111.

17 SCHILDT 1999, S. 137.

18 GÖRTEMAKER 1999, S. 217.

19 Im September 1944 unterbereitete der Schriftsteller Johannes R. Becher der neu gegründeten Kulturkommission, u. a. Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht, Anton Ackermann und Sepp Schwab, Vorschläge für eine neue Kulturpolitik.

20 Es handelt sich hierbei um eine Notiz Wilhelm Piecks. In: STEPHAN, Alexander: Frühgeschichte der DDR-Kulturpolitik. Planungen der Moskauer Exil-KPD. In: Deutschland-Archiv, 10. Jahrgang 1977, S. 18-31, hier S. 25, zitiert nach SCHITTLY, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002, S. 17.

entwickelten kulturellen Ansätze²¹ unter Einbezug künstlerisch-intellektueller Kreise²², die sich vom Faschismus distanzieren – auch wenn es sich dabei realiter nicht ausschließlich um politisch unbelastete Personen handelte.

Der im August 1945 gegründete und von der SMAD lizenzierte ‚Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‘ war überparteilich und interzonal, also gesamtdeutsch angelegt. Dennoch wurde das Ideal einer Kunst, die „ihrem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch“²³ sein sollte, bereits betont. Stärker hervorgehoben wurde zu diesem Zeitpunkt jedoch die Besinnung auf den klassischen deutschen Humanismus und das ‚kulturelle Erbe‘. Unter dem Eindruck des Kalten Krieges wurde der Kulturbund Ende 1947 als kommunistisch getarnte Organisation stigmatisiert und in den westlichen Besatzungszonen verboten. Infolge sah er sich ganz den politischen Richtlinien der SED unterstellt.²⁴ Auf dem ersten Kulturtag der SED im Mai 1948 beschwor Grotewohl die Notwendigkeit einer sozialistischen Perspektive innerhalb der Kulturpolitik, Ackermann gar die Entwicklung des „neuen Menschen“²⁵. Einem verschärften kulturpolitischen Kurs unterworfen, beschritten die Künstler nun einen schmalen Grat zwischen Agitation, Widerstand und künstlerischer Freiheit. Bis 1949/50 entwickelten sich Kunst und Literatur noch in einem relativ liberalen Klima.

Auf politisch verbindlichen Maximen stalinistischer Prägung gründete schließlich der im März 1951 vom Zentralkomitee gefasste Beschluss: Er wurde zur Kampfansage der SED gegen moderne Tendenzen, „gegen den Formalismus“²⁶ in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur.²⁷ Analog zur Politik des ‚Neuen Kurses‘ etablierte sich das Konzept des ‚Sozialistischen Realismus‘²⁸ als allein verbindliche Schaffungsmethode, die sich die „wahrheitsgetreue, konkret-historische Darstellung der Wirklichkeit“ zur Aufgabe machte und darauf abzielte, „die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen“²⁹. Der ‚Sozialistische Realismus‘ wurde Muster einer

21 Die Inkunabeln kulturpolitischer Maßnahmen liegen fest in der kommunistischen Politik der dreißiger Jahre. Nach dem Verständnis des ‚Sozialistischen Realismus‘ fungierten die Künstler als „Ingenieure der menschlichen Seele“. Die stalinistische Ideologie durchtränkte sukzessive die kulturpolitischen Ziele der Kommunisten bzw. der KPD. Vgl. HEIMANN, Thomas: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin 1994, S.17.

22 Die Kooperation mit bürgerlichen Intellektuellen schien unabdingbar, um die angestrebte Demokratisierung der Gesellschaft mit Hilfe der raschen Entfaltung des kulturellen Lebens zu realisieren. Vgl. ebd., S. 37. Dabei sollte die Einbeziehung vorrangig deutscher Künstler dem Eindruck einer ‚Sowjetisierung deutscher Kultur‘ entgegenwirken. Vgl. GLASER 1999, S. 103.

23 ACKERMANN, Anton: ‚Unsere kulturpolitische Sendung‘. In: Protokoll der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD (1946), S. 51f.

24 Im November 1949 folgte das Bekenntnis des Kulturbundes zur DDR.

25 ACKERMANN, Anton: Marxistische Kulturpolitik. In: SCHUBBE, Elimar (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Stuttgart 1972, zitiert nach: SCHITTLY 2000, S. 23.

26 Der formalistischen Kunst wurde eine zersetzende Kraft unterstellt; sie leugne die entscheidende Bedeutung der Kunst: „Überall wo die Frage der Form selbständige Bedeutung gewinnt, verliert die Kunst ihren humanistischen und demokratischen Charakter.“ In: Entschließung des Zentralkomitees der SED, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951. In: KLESSMANN 1991, S. 527–531, hier S. 529.

27 Vgl. ebd.

28 Der von Maxim Gorki 1934 mit geprägte und von Shdanow zur einzig akzeptierten Literaturform erklärte Begriff bezeichnet die von Stalin proklamierte offizielle Kunstdoktrin der Sowjetunion. Vgl. KLESSMANN 1991, S. 288.

29 Es handelt sich um eine Formulierung des Kulturfunktionärs Shdanow 1934 im Beschluss des ZK der SED über den Kampf gegen den Formalismus vom 17. März 1951. Vgl. ebd.

SED-Kulturpolitik, nach der „die Menschen im Geiste des Kampfes für ein einheitliches, demokratisches, friedliebendes und unabhängiges Deutschland, für die Erfüllung des Fünfjahresplans, zum Kampf für den Frieden zu erziehen“³⁰ seien.

Die extrem dogmatische Ausrichtung des kulturpolitischen Konzepts, für dessen Umsetzung und Kontrolle verschiedene Institutionen ins Leben gerufen wurden, sollte nach den Ereignissen des 17. Juni 1953 entschärft und erstmals auch offen kritisiert werden.³¹ Vor diesem Hintergrund ist insbesondere die letzte Zeitspanne des Untersuchungszeitraums der vorliegenden Arbeit, also die einer rigorosen, auf Parteikurs gebrachten Kulturpolitik, möglicherweise aufschlussreich hinsichtlich der in den Filmanalysen zu erschließenden Subtexte.

30 Ebd.

31 Vgl. ebd., S. 290.

4. Zwischen Neubeginn und Kontinuität: Zum Aufbau des Filmwesens

„Bis zu den beiden deutschen Staatsgründungen kann der deutsche Nachkriegsfilm mit wenigen Ausnahmen als Einheit begriffen werden.“¹ So lautet das gängige westdeutsche Urteil. „Mit Blick auf die Kulturpolitik greift diese Argumentation, wie eben gezeigt, allerdings zu kurz. Auch wenn die erste Phase nach dem 8. Mai 1945 Anlass zur Hoffnung auf eine gemeinsame alliierte Filmpolitik gab², gilt es – für die DEFA insbesondere – die Entwicklung des Filmwesens innerhalb der Besatzungszonen unter Berücksichtigung der jeweiligen (kultur-)politischen Maßgaben und Ziele zu kontextualisieren. Schon früh schimmerten divergierende Auffassungen durch, die die Filmpolitik der kommenden Jahre prägen sollten:

Eine gemeinsame alliierte Filmpolitik [...] scheiterte schon sehr frühzeitig an einer ganzen Reihe von Faktoren: an politischen Vorabentscheidungen, internen Widersprüchen und unterschiedlichen Organisationsformen in der praktischen Filmkontrollpolitik, am politischen und mehr noch am ökonomischen Druck aus dem eigenen Land.³

Aus diesem Grund soll der Aufbau des deutschen Filmwesens im Folgenden zonal getrennt⁴ beleuchtet werden, um den Einfluss der Besatzungsmächte zu verdeutlichen und um aufzuzeigen, welche Folgen der ‚gemeinsam beschrittene Sonderweg‘ nach sich ziehen sollte. Wenn dabei die Skizzierung des Filmwesens in der SBZ/DDR, die Genese der DEFA, ausführlicher ausfällt, dann, um die Verflechtungen zwischen Film, Politik, Kultur und (sozialistischer) Gesellschaft herauszustellen und um das Selbstverständnis des DEFA-Films als ‚Deutscher Film‘ – nicht als bloße Ergänzung zum westdeutschen Film – herauszuarbeiten:

But looking at the cinema of DEFA can tell us some things we cannot learn anywhere else – about the possibilities and limitations of both cinema and socialism, about the interrelations of East and West German cinemas which now make up what presently confronts us as ‚The German cinema‘.⁵

1 HEIMANN 1994, S. 58.

2 Vgl. GREFFRATH, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit: Deutsche Spielfilme 1945-1949. Pfaffenweiler 1995, S. 60.

3 Ebd., S. 64.

4 Vorrangig wird hier die Filmpolitik am Beispiel der amerikanischen Besatzungszone behandelt, da die Entwicklungen in dieser, wie die kulturpolitischen Maßnahmen im Allgemeinen, maßgebend für die anderen beiden westlichen Sektoren waren.

5 BYG, Barton: DEFA and the traditions of international cinema. In: ALLAN, Seán/SANDFORD, John (Hrsg.): DEFA. East German Cinema, 1946-1992. New York, Oxford 1999, S. 22-41, hier S. 26.

4.1 Der westdeutsche Nachkriegsfilm

Die im Ufa-Konzern⁶ konzentrierten Betriebe der reichseigenen deutschen Filmindustrie, die nicht nur mit dem Dokumentarfilm, sondern vor allem auch mit dem Spielfilm ein effizientes Propagandamittel zur Verbreitung der NS-Kriegspolitik eingesetzt hatten, produzierten bis in die letzten Kriegstage, bevor mit dem Zusammenbruch des deutschen Reiches auch der der Filmindustrie einhergehend, bevor die alliierten Militärregierungen im Mai 1945 dem Leitgedanken der Entflechtung Rechnung trugen. Produktion, Verleih und Vorführung von Filmen waren nun unter strenge Lizenzierungsvorschriften gestellt⁷ – eine Maßnahme, die vor allem in den westlichen Zonen eine Machtkonzentration verhindern sollte und die die Ausdifferenzierung in eine Vielzahl kleiner Produktionsfirmen zur Folge hatte.

Noch ehe die brachliegende deutsche Filmindustrie im Sinne des Reeducationsprogramms – eine Filmpolitik, die Klaus Kreimeier mit dem Verdikt einer amerikanischen „Kolonialpolitik“⁸ versieht – angekurbelt wurde, gelangte eine Fülle ausländischer Produkte auf den deutschen Filmmarkt. Diese „Flut zweit- und drittklassiger amerikanischer Western, Gangsterfilme und Komödien“⁹ vermochte die eskapistischen Bedürfnisse des deutschen Publikums eher zu befriedigen, als die wenigen während der Lizenzzeit produzierten deutschen Spielfilme mit zeitbezogenem Inhalt. Im Unterschied zur SBZ, die, wie noch zu zeigen sein wird, den Spielfilm als geeignetes Mittel zur politisch-ideologischen Indoktrinierung der Zuschauer benutzte, betrachteten die Militärregierungen der westlichen Besatzungszonen den Film primär als Unterhaltungsmittel bzw. als genuine Ware, ohne dass daraus zwangsläufig eine Forcierung des Produktionsbeginns resultierte.¹⁰ Als erste westdeutsche Nachkriegsproduktion wurde am 20. Dezember 1946 das in der britischen Besatzungszone unter der Regie von Helmut Weiss’ entstandene Lustspiel *Sag die Wahrheit* uraufgeführt. Erst im darauf folgenden Jahr sollte auch die Filmproduktion in den übrigen westdeutschen Sektoren anlaufen. 1949 entstanden, trotz Rohfilm- und Ateliermangel, aufgrund der freien Entwicklung, der Konkurrenz der Produktionsfirmen und des wirtschaftlichen Aufschwungs, den die Währungsreform nach sich zog, insgesamt 19 Spielfilme.¹¹

4.1.1 Rehabilitierung der alten Ufa-Garde

Die benötigte Lizenz zur Aufnahme einer Tätigkeit im Bereich des Films erhielten jene deutsche Staatsangehörige, die, wie die Evaluation des von der Militärregierung eingesetzten Personalfragebogens kenntlich machen sollte, ‚politisch‘ geeignet schienen. Das von der Filmgesetzgebung der Alliierten formulierte Postulat, das einen Ausschluss ehemaliger

6 Die Eingliederung des 1917 gegründeten Filmkonzerns Ufa in den reichseigenen Filmkonzern Ufa-Film GmbH (Ufi) hatte 1942 stattgefunden.

7 Auf eine Skizzierung der genauen rechtlichen Situation der Filmproduktion wird an dieser Stelle verzichtet. Verwiesen sei auf die ausführliche Darstellung von Filmgesetzgebung und Nachrichtenkontrolle bei PLEYER 1965, S. 17–28.

8 KREIMEIER, Klaus: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. In: HOFFMANN, Hilmar/SCHOBERT, Wolfgang: Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962. Frankfurt/Main 1989, S. 8–28, hier S. 10.

9 Ebd., S. 12.

10 Vgl. PLEYER 1965, S. 33.

11 Vgl. ebd. S. 44.

NSDAP-Mitglieder aus leitenden oder schöpferischen Positionen des Filmwesens vorsah, erwies sich in der Praxis jedoch als schlicht nicht durchführbar, da

nahezu alle Regisseure, Autoren, Schauspieler, Kameramänner und Techniker mehr oder minder aktive Mitglieder der NSDAP gewesen waren. Deshalb ging man im Laufe der Zeit dazu über, auch an Filmschaffende, die nur passiv formell der Partei angehörten, eine Lizenz auszugeben.¹²

Die kollaborative Zusammenarbeit mit der alten Ufa-Garde – Regisseure wie Wolfgang Liebeneiner, Veit Harlan, Harald Braun oder Arthur Maria Rabenalt wurden rasch entnazifiziert – war Ausdruck einer vom ‚Ökonomismusedenken‘ durchdrungenen amerikanischen Lizenzierungspolitik. Sowohl hinsichtlich personeller Verflechtungen als auch stilistisch trat der Nachkriegsfilm,

während in den anderen Künsten versucht wurde, die Barbarei der NS-Kunst zu eliminieren und neu zu beginnen, [...] ungeniert das Erbe jener dunklen Zeit an. In Westdeutschland gab es lediglich in den ersten Jahren nach 1945 einige wenige gutgemeinte Versuche, ‚die Vergangenheit zu bewältigen‘, die Gegenwart zu bewältigen ist nie versucht worden.¹³

Die nach Kriegsende erfolgte (opportunistische) politische Umorientierung deutscher Regisseure barg keine neuen Impulse für den Charakter des Films: Anstelle von Originalität, der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Inszenierungsmustern, einer neuen Ikonografie, trat ein sich sowohl in Dramaturgie, Dekoration, schauspielerischer Mittel, in Bildsprache und Montage verifizierender Rückgriff auf altbewährte Tradition im Gewand des nach Perfektion strebenden Ufa-Stils.¹⁴ Nicht der Dokumentation des Realen – die im italienischen Neorealismus ohne Rücksicht auf technische Schwierigkeiten, wie z. B. dem Ateliermangel, zur schöpferischen Leistung wurde – sondern dessen Arrangement galt das Interesse.¹⁵

Auch Wolfdietrich Schnurre leitete den ‚Niveausturz‘ des deutschen Films nicht allein aus seiner ökonomischen Situation, sondern vor allem aus einem künstlerisch-ästhetischen Unvermögen ab: In die Zugluft der alles umwehenden Aufbaupathetik reihte sich anstelle einer wirklichkeitsnahen Darstellung „primitivstes Mittelmaß“, die Indienstnahme „antiquierter Ausdrucksmittel“, letztlich gar die Adaption von „Nazifilmschablonen“¹⁶. Der kaum merkbare Übergang von Filmproduktionen der Nazizeit zu denen der Nachkriegszeit äußerte sich nicht nur in den personellen Kontinuitätslinien, sondern auch in der Wiederaufführung originärer Nazifilme mit vermeintlich apolitischem Charakter, wie die Pluralität der so genannten ‚Überläuferfilme‘ beweist, also jene Filme, die noch während der NS-Zeit gedreht, jedoch erst in der Nachkriegszeit vollendet bzw. aufgeführt wurden.¹⁷

12 Ebd., S. 29.

13 KOCHENRATH, Hans-Peter: Kontinuität im deutschen Film. In: BREDOW, Wilfried von/ZUREK, Rolf: Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hamburg 1975, S. 286-292, hier S. 286.

14 Vgl. KREIMEIER, Klaus: Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren. In: BÄNSCH 1985, S. 283-305, hier S. 303. Kochenrath prägte den Begriff des „Spätufastils“. In: KOCHENRATH 1975, S. 287.

15 Vgl. PLEYER 1965, S. 48.

16 SCHNURRE 1950, S. 9.

17 Vgl. HOFFMANN, Hilmar/MICHEL, Renate: Film – „Vergangenheitsbewältigung“ im Kinosessel. In: HOFFMANN, Hilmar/KLOTZ, Heinrich (Hrsg.): Die Kultur unseres Jahrhunderts. 1945-1960. Düsseldorf 1991, S. 135-140, hier S. 137. Darüber hinaus gelangte auch die Mehrzahl der zwischen 1933 und 1945 entstandenen Spielfilme, so genannte Reprisen, in die bundesdeutschen Kinos.

Waren die unmittelbaren Nachkriegsjahre noch weitgehend von einem zonenübergreifenden Konsens hinsichtlich des thematischen und ideellen Charakters des Nachkriegsfilms geprägt, der auch im Austausch der Produkte Niederschlag fand, so deutete sich bereits mit der Währungsreform 1948 eine Zäsur an, die mit der Gründung der Bundesrepublik im darauf folgenden Jahr vollzogen wurde.¹⁸ Auch die Rechtsgrundlage der Kinematografie hatte sich gewandelt, das Lizenzwesen war obsolet geworden. Um jedoch der ausländischen, insbesondere der amerikanischen Konkurrenz standhalten zu können, bedurfte es zur Amortisierung eines Films staatlicher Unterstützung, die mit der Gründung der Bürgschaftsgesellschaft für Filmkredite gewährleistet wurde.¹⁹

Angesichts einer Politik, die auf dem Leitgedanken Adenauers ‚keine Experimente‘ basierte, schien auch dem Film Ideenreichtum und schöpferische Qualität abgesprochen: Rentabilität wurde zum Primat. Anstelle der alliierten Zensurpraxis etablierten sich in den folgenden Jahren – verhüllt unter dem Deckmantel einer so genannten ‚Wirtschaftsmaßnahme‘ – „Kontroll- und Steuerungsinstrumente“²⁰ wie der Interministerielle Filmausschuss, die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) und die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW).²¹ Der materielle Wohlstand hatte Einzug gehalten und vernebelte den Blick der Gesellschaft für die politische Brisanz und den mitunter korrumpierenden Charakter jener Zensureinrichtungen.

4.1.2 Zurück zu Caligari: Trümmerfilme

Der Publikumspräferenz für Unterhaltungsfilme aus dem Dritten Reich und aus dem Ausland zum Trotz kann der Trümmerfilm „als Quelle für das zeitgenössische Selbstverständnis“²² herangezogen werden. Vordergründig scheint eine wirklichkeitsnahe Darstellung in den Stoffen und Handlungen der ersten Nachkriegsproduktionen gewährleistet. Insbesondere das Bild der zerstörten Städte ist dominierendes Stilmerkmal jener so genannten Trümmerfilme²³, ein ‚Genre‘, das Hilmar Hoffmann als einzig innovatives deutsches beschreibt.²⁴ Im Gegensatz zu vielen deutschen Filmhistorikern, die die nach 1945 unter dem Eindruck einer düsteren Vergangenheit entstandenen Filme einem Negativurteil unterziehen, versucht Thomas Brandlmeier – zwar keine genuine Rehabilitierung, aber doch, mit dem Hinweis auf eine Indifferenz gegenüber den vielfältigen Restriktionen, denen der Film der unmittelbaren Nachkriegszeit ausgeliefert war – eine Spurensuche von bisher

18 Vgl. BRANDLMEIER, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: HOFFMANN/SCHOBERT 1989, S. 33-59, hier S. 40.

19 Vgl. BERGER, Jürgen: Bürgen heißt zahlen – und manchmal auch zensieren. Die Filmbürgschaften des Bundes 1950-1955. In: HOFFMANN/SCHOBERT 1989, S. 80-97, hier S. 80f.

20 UKA, Walter: Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der deutsche Film in den fünfziger Jahren. In: FAULSTICH 2002, S. 71-89, hier S. 79.

21 Vgl. KAHLBERG, Friedrich P.: Der Film der Ära Adenauer. In: BESSEN, Ursula: Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit. Eine Dokumentation. Bochum 1989, S. 236-247, hier S. 236ff.

22 BRANDLMEIER 1989, S. 34.

23 Brandlmeier bezeichnet so auch Filme, die keine Trümmer zeigen, die in einer anderen Zeit spielen, jedoch thematisch beweisen, dass sie den Problemen der Trümmerzeit verpflichtet sind (z. B. *Schicksal aus zweiter Hand*). Vgl. ebd., S. 58.

24 Vgl. HOFFMANN 1991, S. 138.

aus dem Blick geratener Qualitäten.²⁵ Diese Auffassungsweise soll im Hinblick auf die zu untersuchenden Geschlechterkonstruktionen Berücksichtigung finden.

Die reale Ruinenlandschaft wurde zur filmischen Kulisse menschlicher Schicksale.²⁶ Charakteristisch für die Thematik der 1947 in den westlichen Besatzungszonen entstandenen Filme wie *In jenen Tagen* (Helmut Käutner), *Zwischen gestern und morgen* (Harald Braun) und *Film ohne Titel* (Rudolf Jugert) ist eine dialektische Verschränkung von Vergangenem und Gegenwärtigem. Das Bemühen, die faschistische Vergangenheit filmisch zu bewältigen, kann den Prototypen des Trümmerfilms, wie dem DEFA-Film *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946) und *In jenen Tagen* (Helmut Käutner, 1947) attestiert werden. Ebenfalls um die moralische Verarbeitung der NS-Zeit bemühten sich in den folgenden Jahren nicht die westdeutschen, sondern DEFA-Filme, wie *Affaire Blum* (Erich Engel, 1948), *Die Bunkarierten* (Kurt Maetzig, 1948) oder *Rotation* (Wolfgang Staudte, 1949). Insbesondere *Rotation* „ist nicht durch den typischen ‚blinden Fleck‘, die Auslassung der Jahre 1933-1938, bestimmt.“²⁷

Kam in ihnen eine antifaschistische Haltung zum Tragen, unterblieb im westdeutschen Film eine tiefer gehende Analyse der Ursachen, die für die gegenwärtigen Lebensbedingungen Verantwortung trugen.²⁸ Obwohl die Bilder dieser Filme die Sprache der Trümmer, der Zerstörung, mitunter des Pessimismus sprechen, tun sie dies in stereotyper Form. Die Erzählkonstruktion selbst läuft hingegen allzu oft ins Optimistische, indem sie an humanistische Ideale und Wiederaufbauwillen appelliert. Nach überstandem Purgatorium erfolgt der vertrauensvolle Blick der Protagonisten in die Zukunft: „Aber ich habe ein paar Menschen gesehen“, lässt Helmut Käutner den fiktiven Erzähler seines Films *In jenen Tagen* feststellen, „die Zeit war stärker als sie, aber ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit.“ Das Anachronistische wird zum Stilmittel und verlagert den Faschismus ins Ahistorische; die Vergangenheit wird zur Kulisse und erhält allenfalls dramaturgische Funktion.²⁹ „Objektiv verbrämt die Negation der Zeit nur die Negation der Politik: die Flucht vor der Notwendigkeit, hier und heute politisch zu handeln.“³⁰

Anstelle einer Auseinandersetzung mit kollektiver wie individueller Schuld tritt, so auch in *Ehe im Schatten* (Kurt Maetzig, 1947), eine fatalistische Grundstimmung. Betont wird das Ausgeliefertsein an die Mechanismen eines anonymen Schicksals, einer höheren Instanz, der die politischen Verhältnisse überantwortet werden. Statt Mitgefühl wird Larmoyanz und Flucht ins Private das Wort geredet.

Trümmerfilme entsprachen präzise jenem biederen, positivistisch-ökonomistischen Modell der Vergangenheitsbewältigung, das die Deutschen einer radikalen Selbstprüfung und einer konsequenten Revision des Vergangenen weitgehend entthob.³¹

25 Vgl. BRANDLMEIER 1989, S. 38. Solche Qualitäten entdeckt er in Parallelen zum *Film noir*, die sich z. B. in einer komplexen Rückblendestruktur vieler Trümmerfilme äußern. Vgl. ebd., S. 56.

26 Vgl. TOEPLITZ, Jerzy (Hrsg.): *Geschichte des Films*. Bd. 5. Berlin 1991, S. 388.

27 GREFFRATH 1995, S. 145.

28 Vgl. KREIMEIER 1989, S. 14.

29 Eine Beobachtung, die Pleyer insbesondere an Brauns *Zwischen Gestern und Morgen* (1947) festmacht. Vgl. PLEYER 1965, S. 62. Einzig Maetzig's *Der Rat der Götter* (1950) unternahme den Versuch einer Erklärung des Nationalsozialismus.

30 KREIMEIER, Klaus: *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg 1973, S. 54.

31 KREIMEIER 1989, S. 13.

Enno Patalas bezeichnet jenen Fatalismus als eine im deutschen Film perpetuierende Thematik, die ihren Ausgang bereits im Expressionismus nahm.³² Die Mentalität des Defätistischen, des Obskurantismus und des Mystischen visualisiert sich in der stilistischen Reaktion der Trümmerfilme: Eine Rückkehr, ein epigonenhaftes Wiederanknüpfen an die Stilmittel des Caligarismus der zwanziger Jahre offenbart sich in Licht- und Schatteneffekten, im dramaturgischen Aufbau, vor allem aber im Hang zum Symbolischen.³³ Auch für den Film gilt folgendes Resümee Adornos: „Der Nachkriegsgeist, in allem Rausch des Wiederentdeckens, sucht Schutz beim Herkömmlichen und Gewesenen.“³⁴

4.1.3 ‚Keine Experimente‘: Der westdeutsche Film am Beginn der Adenauer-Ära

Der noch in der ersten Zeit nach der Kapitulation virulente Wunsch nach Umerziehung und demokratischer Erneuerung sowie einer kritischen Reflexion tradierter Moralvorstellungen, kurz, nach einem Neuanfang, erwies sich alsbald als Utopie. Diese ist nicht nur auf die skizzierten personellen wie stilistischen Kontinuitätslinien zurückzuführen, sondern vor allem auch auf die eskapistischen Bedürfnisse des Publikums.³⁵ Im Zuge der Genese einer marktwirtschaftlich strukturierten Filmwirtschaft³⁶ geriet das in den Trümmerfilmen zumindest ansatzweise vorhandene Bemühen um Selbstreflexion völlig ins Abseits. Das Verlangen nach einer „Abkehr von der unbequemen Thematik“³⁷ wurde deutlich. Da insbesondere die in der amerikanischen Besatzungszone entstandenen Filme auf Publikumserfolg ausgerichtet waren und dementsprechend gefördert wurden, galt es, den Stimmungslagen zu begegnen: Der Name ‚Trümmerfilm‘ wurde zum „abwertenden Etikett, die Erinnerung an die NS-Vergangenheit und die Trümmerzeit aus der Bilderwelt verdrängt.“³⁸

Wenngleich der von Trümmern befreite Boden die Möglichkeit bot, neue Wege einzuschlagen, wurde vielmehr einer ‚Bodenständigkeit‘ Vorschub geleistet, die die Freiräume unbenutzt ließ. Wenn, dann wurden sie in den Jahren vor der Währungsreform ausgeschöpft, als die „rein ökonomische Konstruktion“³⁹ des Films noch vernebelt war.

Der Film war nach 1945 die freieste aller Künste geworden, aber er war sich dieser Freiheit nie bewusst. Er hätte unsere Gesellschaft kühn in Frage stellen können, aber er

32 Vgl. PATALAS, Enno: Nationale Leitbilder von Caligari bis Canaris. In: Frankfurter Hefte. 11. Jahrgang, Heft 1. Frankfurt/Main 1956, S. 19-27, hier S. 21.

33 Vgl. BRANDLMEIER 1989, S. 36. Jene Stilmittel manifestieren sich u. a. in *Die Mörder sind unter uns, Schicksal aus zweiter Hand, Der Verlorene*.

34 ADORNO 1950, S. 473.

35 Vgl. KAHLENBERG, Friedrich P.: Fakten und Analysen. Von der ‚reicheigenen‘ Filmindustrie zum Kino der Besatzungszeit. In: BESSER 1989, S. 78-85, hier S. 84f. sowie KREIMEIER 1985, S. 284.

36 Horst Knietsch betont die kapitalistische Richtung, die die westdeutsche Filmindustrie alsbald einschlug. Vgl. KNIETSCH, Horst: Film gestern und heute. Gedanken und Daten zu sieben Jahrzehnten Geschichte der Filmkunst. Leipzig, Jena, Berlin/Ost 1961, S. 264ff. Die Sichtweise, den Mangel an künstlerischem Potenzial sowie eine Verhinderung eines humanistisch-antifaschistischen Gehalts allein aus kapitalistischen Interessen abzuleiten, ist jedoch eindimensional und undifferenziert. Sie erklärt sich allerdings mit Blick auf den Erscheinungsort der Publikation, nämlich Berlin/Ost.

37 MÜCKENBERGER, Christiane/JORDAN, Günter: „Sie sehen selbst, sie hören selbst...“: Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949. Marburg 1994, S. 72.

38 GREFFRATH 1995, S. 118ff.

39 SCHMIEDING, Walther: Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film. Hamburg 1961, S. 20.

suchte sich mit ihr nur unauffällig zu arrangieren. Statt Kritik zu üben, bestätigte er alte Vorurteile, statt nach geistiger Erneuerung strebte er nach Restaurierung.⁴⁰

Der Film der fünfziger Jahre lässt sich unter den Parametern von Restauration, Kitsch und Kommerz zusammenfassen.⁴¹ Dem in der Filmhistoriografie häufig festgestellten Abgleiten der Filme ins Unpolitische muss allerdings insofern widersprochen werden, als dass bereits der vermeintlich politische Gehalt der Trümmerfilme ein, wie beschrieben, nur vordergründiger ist bzw. bestenfalls ein Bemühen um einen solchen konstatiert werden kann. In diesem Sinne können Trümmerfilme allenfalls als Wegbereiter der Filme der Adenauer-Ära verstanden werden, in denen nicht einmal mehr eine innermoralische Argumentation Raum greifen konnte.⁴² Dem kollektiven Abwehrmechanismus wurde dann durch ‚konfektionierte Massenware‘ Rechnung getragen, die sich vornehmlich in den Dienst der Unterhaltung ohne (äußeren) Zeitbezug stellte.

4.2 Exkurs: Wurzeln kommunistischer Filmpolitik

Dass das sich in der sowjetischen Besatzungszone entwickelnde Filmwesen einen anderen Verlauf als in den Sektoren Westdeutschlands nahm, liegt vor allem in seinen Wurzeln begründet: Das Fundament der an den Richtlinien von KPD/SED orientierten Filmpolitik reicht weit in die kommunistische Politik der dreißiger Jahre zurück. Die Doktrin des ‚Sozialistischen Realismus‘, jener von Andrej Shdanow postulierten „künstlerischen Methode“, nach der die Künstler als „Ingenieure der menschlichen Seele“⁴³ an der Erziehung der Massen mitzutragen hatten, ermöglichte der Partei, entscheidenden Einfluss auf kulturpolitische Diskurse in der UdSSR zu nehmen. In einer solchen Atmosphäre blieben Opportunismus und Unterordnung unter die sowjetische Politik die einzigen Möglichkeiten, um künstlerisch zu ‚überleben‘ und nicht Opfer der stalinistischen Säuberungsprozesse zu werden. Von diesen blieben auch die von der sowjetischen Filmindustrie angeworbenen ‚linken‘ gesellschaftskritischen Filmkünstler aus Deutschland nicht ausgenommen.

Schon seit der Oktoberrevolution wurde die propagandistische Wirkung des Films hervorgehoben. Trotz Verstaatlichung der Filmindustrie, die Lenin 1919 veranlasste, war das Filmwesen in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren von totaler staatlicher Überwachung noch weitgehend unberührt. Unter dem Eindruck einer Stalinisierung der KPD begannen zu dieser Zeit parteinahe Filmgesellschaften mit eigenen Produktionen sozialkritischer bzw. sozialrevolutionärer Ausrichtung ihre Arbeit. Die stabilisierende Wirkung auf das kommunistische Arbeitermilieu stellten Filme wie Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) oder der deutsche kommunistische Film *Kuhle Wampe* (1932) von Dudow unter Beweis.⁴⁴ Doch Ende der zwanziger Jahre wurde die sozialdemokratische Filmarbeit unterbunden und das kulturelle Milieu der Arbeiterbewegung nach Hitlers Machtantritt zerschlagen. Der 1935 propagierte Wech-

40 Ebd., S. 9.

41 Vgl. BESSEN 1989, S. 8.

42 Diese Einschätzung entspricht der Auffassung jener Filmhistoriker, die den Film der fünfziger Jahre nicht allein auf das Dezennium beziehen, sondern diesen bereits in die ausgehenden vierziger Jahre verorten.

43 HEIMANN 1994, S. 17.

44 Vgl. ebd., S. 21f.

sel zur *Politik der Volksfront* und ein damit impliziertes liberales Kulturverständnis erwies sich als trügerisch – der kulturpolitische Kurs in der UdSSR der dreißiger Jahre war weitaus repressiver als der vorangegangene⁴⁵: „Von den kommunistischen und mit der KPD sympathisierenden Schriftstellern und Künstlern im sowjetischen Exil fielen etwa 70 Prozent den Säuberungen in den Jahren 1936 bis 1939 zum Opfer.“⁴⁶ Jene deutschen Exilanten, die den Repressalien entkommen konnten, bereiteten die ideologische Umerziehung vor, zu der es eines veränderten kulturpolitischen Konzeptes mit Betonung des besonderen Stellenwertes des Films bedurfte. Die in der UdSSR gesammelten Erfahrungen mit dem Medium Film sollten, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, prägend bleiben.

4.2.1 Die Filmproduktion in der sowjetischen Besatzungszone: Aufbau der DEFA⁴⁷

In Tradition des Lenin'schen Postulats vom Film als „wichtigste aller Künste“ (1907) genoss der Aufbau des Filmwesens in der sowjetischen Besatzungszone von Beginn an höchste Priorität und entwickelte sich, unterstützt durch deutsche kommunistische Emigranten⁴⁸, weitaus rasanter als in den anderen deutschen Sektoren, in denen das Interesse der Alliierten vorrangig in der Sicherung eines Absatzmarktes für eigene Produktionen lag.⁴⁹ Im November 1945 konstituierte sich das so genannte *Filmaktiv*⁵⁰, beauftragt, die Entwicklung eines auf antifaschistischen und demokratischen Grundpfeilern ruhenden neuen deutschen Filmunternehmens voranzutreiben.⁵¹ Es war eine Vorstufe der am 17. Mai 1946 gegründeten, mit sowjetischer Lizenz ausgestatteten DEFA, der Deutschen Film-AG. Diese habe, so der politische Berater der SMAD, Sergej Tulpanow, „den Kampf für den demokratischen Aufbau Deutschlands, das Ringen um Erziehung des deutschen Volkes“⁵² mit zu tragen: Von Anfang an wurde die Filmpolitik in der SBZ politisch instrumentalisiert, die erzieherische Wirkung, die „gewaltige, nicht abzuschätzende Kraft“⁵³ des Films betont

45 Vgl. ebd., S. 17ff.

46 Ebd., S. 23.

47 Struktur, institutioneller Aufbau und administrative Funktionsweise der DEFA können hier nur ansatzweise skizziert werden. Verwiesen sei auf KERSTEN, Heinz: Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Bonn, Berlin 1963 und HEIMANN 1994.

48 Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte die im August 1945 gegründete Abteilung Kunst und Literatur bei der deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung (ZfV) unter Vorsitz Herbert Volkmanns. Filmreferent wurde der aus dem Exil zurückgekehrte Schauspieler Hans Klering. Vgl. KERSTEN 1963, S. 7.

49 Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 22.

50 Carl Haacker, Willy Schiller, Kurt Maetzig, Adolf Fischer, Alfred Lindemann und Hans Klering waren die ‚Männer der ersten Stunde‘. Aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur KPD (Maetzig auch aufgrund seiner ‚nicht-arischen‘ Herkunft) wurden sie während des Nationalsozialismus an der Ausübung ihres Berufes gehindert; dennoch arbeitete Haacker bei der Ufa als ‚freier Mitarbeiter‘ für Unterhaltungsfilme, Schiller für Unterhaltungsfilmproduktionen, Fischer als Kleindarsteller, mitunter auch in Propagandafilmen, und als Produktionsleiter. Lindemann wirkte bei der Ufa als Elektrotechniker und Beleuchter; Klering kehrte als einziger Emigrant in der Gruppe aus Moskau zurück. Vgl. MÜCKENBERGER, Christiane: Zeit der Hoffnungen 1946-1949. In: SCHENK, Ralf (Hrsg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S. 8-49, hier S. 10f.

51 Vgl. dazu die Äußerungen von Oberst Tulpanow in der Täglichen Rundschau vom 18. Mai 1946. In: WILKENING 1981, S. 53.

52 KERSTEN 1963, S. 8.

53 Diese Wirkung betonte Stalin anlässlich des 15-jährigen Bestehens des sowjetischen Films. Zitiert nach KERSTEN 1963, S. 5.

und deshalb seine unterhaltende Dimension zu Gunsten der Vermittlung ideologischer Ideen eingeschränkt.⁵⁴

Noch kam die politische Ideologie nicht zum Tragen, erst ab 1947, analog zu den allgemeinen politischen und ökonomischen Entwicklungen in den Besatzungszonen, verschwand der bis dato propagierte liberale Kurs. Die zunächst als GmbH gegründete DEFA wurde in eine sowjetisch-deutsche Aktiengesellschaft umgewandelt.⁵⁵ Die meisten Anteile sicherte sich das Ministerium für Filmindustrie der Sowjetunion und somit eine Partizipation am Gewinn. Der Einfluss der sowjetischen Besatzungsmacht äußerte sich in kontrollierenden Maßnahmen wie der Abnahme aller Filme vom sowjetischen Filmverleih Sovexport (vormals Sojusintorgkino) und der Genehmigung seitens des Kontrolloffiziers der SMAD. Der ab 1947/48 vollzogene Kurswechsel hin zu einer stärkeren Einbindung sozialistischer Maximen in die Filmpolitik zog personelle Konsequenzen nach sich⁵⁶: Sukzessive wurden die autonomen Kräfte aus der Anfangszeit im Übergang vom ‚antifaschistischen‘ zum ‚Sozialistischen Realismus‘ durch konforme SED-Mitglieder ersetzt. Unter neuer Führung wurde das ‚Propagandaflugschiff DEFA‘ nun auf parteipolitischen Kurs gebracht.⁵⁷

Mit Ende des Jahres 1945 hatte das *Filmaktiv* von der SMAD die Erlaubnis zur Aufnahme der Arbeit erhalten. Mit Dokumentarfilmaufnahmen und dem Anlaufen der ersten Nachkriegswochenschauen, nun unter dem Namen *Der Augenzeuge*, nahm die Filmproduktion im Osten ihren Anfang. Auch die DEFA musste ihre Arbeit mit jenen Filmleuten beginnen, die während des Nationalsozialismus in Deutschland geblieben waren und bei der Ufa gearbeitet hatten. Entscheidend war, dass sich unter den Arbeiten der Regisseure keine politisch kompromittierenden Werke befanden: „Wo hätten in Deutschland mit dem Zusammenbruch des Hitlerreiches [...] neue Menschen und neue Ideen von heute auf morgen herkommen können?“⁵⁸, fragte Otto Grotewohl 1946 auf einer SED-Funktionärskonferenz.

Mit Ausnahme weniger Emigranten rekrutierten sich die meisten Regisseure, Kameralleute und Produktionsleiter der DEFA der ersten Jahre aus der deutschen Filmindustrie nach 1933, die seit 1942 dem NS-Propagandaminister Josef Goebbels inkorporiert war [...]. Die SED und die sowjetischen Besatzungsbehörden konnten sich deshalb nur auf wenige gleichermaßen filmkünstlerisch versierte wie politisch verlässliche Leute stützen.⁵⁹

Die erste Klappe für den deutschen Nachkriegsfilm fiel am 4. Mai 1946, also noch vor offizieller Gründung der DEFA. Gedreht wurde unter der Regie Wolfgang Staudtes *Die Mörder*

54 Dieser Zielsetzung sollte durch die Monopolstellung der DEFA Rechnung getragen werden. Vgl. PLEYER 1965, S. 34.

55 Zu Jahresbeginn blieben 200 von den Betrieben, die der Sowjetunion als Reparationsleistung zugesprochen wurden, von der Demontage unberührt und wurden stattdessen in sowjetische Aktiengesellschaften umgewandelt – so auch die DEFA. Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 188f. Die Umwandlung hatte, so Wilkening retrospektiv, „nur formal rechtliche Bedeutung. Für die Tätigkeit der DEFA hatte sie keine Auswirkung.“ WILKENING 1981, S. 105.

56 Ackermanns 1946 beschworene Idee vom „besonderen deutschen Weg zum Sozialismus“ musste revidiert werden, da die führende Rolle der KPdSU gezeugnet wurde. Deren kompromisslose Anerkennung war jedoch Voraussetzung für den neuen kulturpolitischen Kurs, der von der Verschärfung des Klassenkampfes ausging. Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 190f.

57 Von den Männern der ersten Stunde blieb einzig Kurt Maetzig im Amt. Die Personalpolitik der DEFA fiel nun in die Zuständigkeit der im November 1947 gegründeten Filmkommission. Vgl. KERSTEN 1963, S. 10f.

58 Zitiert nach MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 17f.

59 HEIMANN 1994, S. 47.

sind unter uns.⁶⁰ Neben über 70 Kurzfilmen, 65 Wahlpropagandafilmen, sieben Dokumentarfilmen und 34 Folgen des *Augenzeugen* produzierte die DEFA bis Ende 1947 acht Spielfilme – inzwischen nutzte sie die ehemaligen Ufa-Ateliers in Potsdam Babelsberg – und sicherte sich trotz Materialknappheit und Kapitalmangel eine auch in Zukunft nie gefährdete monopolistische Stellung in der SBZ/DDR.⁶¹ „Es herrschte kein Mangel an Ideen, wohl aber ein Mangel an geeigneten Fachleuten, diese Ideen in verfilmbare Drehbuchvorlagen umzusetzen und gleichzeitig den Beigeschmack des ‚rein Unterhaltenden‘ und ‚Unpolitischen‘ zu vermeiden.“⁶² Das Selbstverständnis der Filmkünstler respektive ihr politisch distanzierendes Verhalten vertrugen sich nicht mit der sich abzeichnenden Verschärfung des kulturpolitischen Kurses der SED.⁶³ Unsicherheit und Prinzipienlosigkeit kennzeichneten, so Wilkening, vor allem das Produktionsjahr 1948.⁶⁴ So erhielten die Filmemacher der DEFA im Juli 1949 Anweisungen, um die Filmproduktion mit den parteipolitischen Interessen in Einklang zu bringen: Die *Richtlinien für die Arbeit am Film* erteilten der massenwirksamen Verbreitung ideologischer Maximen, die sich an Grundsätzen der SED-Politik orientierten, Vorrang vor ästhetischen Anforderungen an das Kunstprodukt Film.⁶⁵ Das Primat der Propaganda sollte sich verbalisieren: Im Zuge der Neugestaltung des gesamten Parteiapparates im Juli 1949 fiel das Filmwesen nicht länger in den Zuständigkeitsbereich der Kulturabteilung, sondern in den der Abteilung ‚Agitation‘.

Um zu gewährleisten, dass sich Filmschaffende am kommunistischen Kurs orientierten, konstituierten sich 1950 der Künstlerische Beirat sowie die DEFA-Kommission⁶⁶, die zur „maßgeblichen Instanz innerhalb der DEFA für alle mit der Filmproduktion und dem Filmvertrieb sowie dem Betrieb der Lichtbildstätten in der DDR verbundenen ideologischen Fragen“⁶⁷ wurde. Die gesamte Filmproduktion lag von nun an in ihren Händen. Dass im Kontext der Etablierung dieser Institutionen, in deren Zuständigkeitsbereich die Freigabe der DEFA-Filme fiel, ein deutlicher Rückgang an Spielfilmproduktionen (in qualitativer wie quantitativer Hinsicht) zu spüren war, verwundert nicht: Mit lediglich sechs produzierten Filmen war 1952 der Tiefstand erreicht, der parallel zur Produktionskrise im sowjetischen Filmwesen zu verzeichnen war.⁶⁸ Zur Reanimation der brachliegenden Filmlandschaft sah sich infolge auch die SED gezwungen, die DEFA argumentativ wieder in die richtigen Bahnen zu lenken. Sie verlangte, Filme „über den Kampf um den Aufbau

60 Das Konzept für diesen Film hatte Staudte auch den Kulturoffizieren der westlichen Sektoren vorgelegt, war allerdings auf Ablehnung gestoßen. Interesse fand es hingegen bei der sowjetischen Besatzungsmacht. Wie bereits gezeigt, setzte diese hinsichtlich der Kulturpolitik frühzeitig auf deutsche Eigeninitiative. Vgl. MÜCKENBERGER 1994, S. 12.

61 Vgl. HEIMANN 1994, S. 55.

62 Ebd., S. 56.

63 Eine Distanz, die sich auch geografisch äußerte: Das Gros der DEFA-Regisseure lebte in West-Berlin; viele schlossen gleichzeitig Regie- und Drehbuchverträge mit westzonalen Filmgesellschaften ab, z. B. Staudte, Rabenalt, Deppe u. a. Vgl. ebd., S. 57. Das verstärkte Eingreifen der Partei in die Arbeit der Künstler führte dazu, dass viele Künstler zu Beginn der fünfziger Jahre in den Westen gingen.

64 Sie wurden in Filmen wie Klagemanns *Träum' nicht Annette* (1949) und Rabenalts *Das Mädchen Christine* (1949) sichtbar. Vgl. WILKENING 1981, S. 97.

65 Vgl. ebd., S. 100.

66 Zur personellen Besetzung vgl. KERSTEN 1963, S. 13f.

67 HEIMANN 1994, S. 103.

68 Auch Regisseur Kurt Maetzig bemängelte das Absinken der künstlerischen und ästhetischen Qualität der DEFA-Filme und beschrieb eine angespannte, durch Unzufriedenheit gekennzeichnete Atmosphäre unter den Filmkünstlern. Vgl. KERSTEN 1963, S. 14.

des Sozialismus zu bringen⁶⁹ – eine Forderung, die in der Ende Juli 1952 veröffentlichten Resolution ‚Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst‘ nun auch öffentlich konkretisiert wurde⁷⁰:

Es kommt darauf an, das sozialistische Bewußtsein der Werktätigen zu entwickeln, die Bevölkerung tief mit der Idee der Verteidigung des Friedens, des Kampfes für einen Friedensvertrag mit Deutschland, der erhöhten Wachsamkeit gegen Agenten, Spione und Saboteure, der Verteidigung unserer Heimat und des Hasses gegen imperialistische Kriegsbrandstifter, Militaristen und Vaterlandsverräter zu erfüllen und zur Entfaltung all ihrer Fähigkeiten zum Aufbau des Sozialismus und zur Durchführung unseres Fünfjahresplanes zu erziehen. Dabei kommt dem fortschrittlichen deutschen Film die größte Bedeutung zu.⁷¹

Die qualitative ‚Neue Phase‘, die mit diesem Jahr auf dem Feld der Politik eingeläutet wurde, schloss auch und insbesondere die Filmkunst mit ein und forderte expressiv verbis die Propagierung der Lehren Marx‘, Engels, Lenins und Stalins. Den enormen Stellenwert, den die SED dem Film als Instrument zur Erziehung der Massen beimaß, untermauerte die im September 1952 einberufene Filmkonferenz. Die hier gesetzten (film-)politischen Richtlinien erinnerten kaum an jene, sechs Jahre zuvor anlässlich der Lizenzierung der DEFA formulierten. Auch der Film hatte sich den Maßgaben des ‚Sozialistischen Realismus‘, dem „Träger und Verkünder der höchsten Ideen“⁷², zu beugen und den ‚Soll-Zustand‘ der Gesellschaft zu propagieren. Zu lange habe man sich inhaltlich und formal an einem ‚kritischen Realismus‘ orientiert, der dem ‚positiven Helden‘, den es nun hervorzuheben galt, nicht genügend Raum bot.⁷³ Bereits im August war die Gründung eines unmittelbar dem Ministerrat der SED unterstellten *Staatlichen Komitees für Filmwesen* beschlossen, das zur maßgeblichen Instanz für die Filmplanung sowie die Zulassung und Kontrolle der Spielpläne werden sollte und dem auch die reorganisierte DEFA unterstellt wurde.⁷⁴ Dass sich mit den Umstrukturierungen⁷⁵ und politischen Implikationen auch eine qualitative Steigerung verknüpfte, erwies sich alsbald als illusionär: In dem Maße, in dem die künstlerische Kontrolle zunahm, sank die künstlerische Qualität der Filme. Der 1949 eingeschlagene Weg des Schematismus wurde konsequenter denn je beschritten. Erst der im Juni 1953 verkündete ‚Neue Kurs‘ sollte, nach einer Phase, die künstlerische Freiheiten auf ein Mindestmaß begrenzte und in der das gebotene Themenspektrum allenfalls eine Zuschauerminorität erreichte, gewisse

69 So Walter Ulbricht auf der II. Parteikonferenz der SED (9. bis 12. Juli 1952), zitiert nach KERSTEN 1963, S. 15.

70 Verabschiedet wurde sie nur wenige Tage nach Beendigung der II. Parteikonferenz, auf der die SED den Aufbau der ‚Grundlagen des Sozialismus‘ beschlossen hatte. Vgl. HEIMANN 1994, S. 130.

71 KERSTEN 1963, S. 15.

72 So Hermann Axen, zitiert nach ebd., S. 19.

73 Vgl. AXEN, Hermann: Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, veröffentlicht in dem Protokollband zur Filmkonferenz: Für den Aufschwung einer fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Berlin/Ost 1953, S. 40ff.

74 Vgl. ebd., S. 20.

75 Mit Beginn des Jahres 1953 waren die DEFA-Produktionsstätten in ‚volkseigene Betriebe‘ umgewandelt worden, nachdem am 31.12.1952 die Deutsche Filmgesellschaft mit beschränkter Haftung, der die DEFA-Filmproduktion unterstand, aufgelöst worden war. Den volkseigenen Betrieben wurden Ateliers zugeordnet. Vgl. SCHULZ, Günter: Die DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft). 1946-1990: Fakten und Daten. In: FILMARCHIV AUSTRIA (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1964-1992, Bd. 2. Wien 2001, S. 185-197, hier S. 187.

Liberalisierungen zeitigen.⁷⁶ Der Einfluss der SED auf das gesamte Filmschaffen der DDR blieb ungebrochen: „Letzten Endes behielt sie [die SED, Anm.] jedoch ihre alten kulturpolitischen Ziele bei, änderte nur den Ton der Bevormundung.“⁷⁷

4.2.2 ‚Stalinisierung der Kultur‘: Die Spielfilmproduktionen in der SBZ/DDR

Wie sollten sie aussehen, die ersten nach dem Krieg in der SBZ gedrehten Filme? Beschworen wurde die humanistische Tradition, das klassische Erbe, insbesondere aber der zeitnahe politische Film:

Überhaupt war die Forderung nach dem Bekenntnisfilm sehr stark. Gleichzeitig wurde aber der dringende Wunsch geäußert nach sofortiger Berücksichtigung der guten Komödie, des heiteren beschwingten Films, besonders problematische Themen für Frauen⁷⁸ und Jugend zu behandeln.⁷⁹

Die ersten Filmproduktionen der DEFA standen im Zeichen einer antifaschistischen Gesinnung und trachteten nach einer Abrechnung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus, nach Neubeginn, der moralische Reflexion bedingte: Das Aufspüren von Schuld wurde zum dominierenden Thema der Spielfilme der Anfangszeit⁸⁰, die zu diesem Zwecke Johannes R. Bechers Konzept einer „Generaldurchforschung der deutschen Geschichte“⁸¹ leisteten. Uneinigkeit herrschte unter den Filmkünstlern über Stilprinzipien und Formfragen: Auffassungen, die dramaturgischen Fragen hinsichtlich der moralischen Aussage des Films nur sekundär zu behandeln, liefen jenen zuwider, die eine Orientierung an den ‚Lehrmeistern‘ Eisenstein und Pudowkin forderten.⁸² Auch hier wurden, wie in den ersten Nachkriegsproduktionen der westlichen Besatzungszonen, Anklänge an den Expressionismus respektive ‚Caligarismus‘ deutlich.⁸³ In der Tradition von Antikriegs- und Kammerspielfilmen bewegt sich *Die Mörder sind unter uns*: Regisseur Wolfgang Staudte zielte, anders als westdeutsche

76 Kulturpolitische Folgen des ‚Neuen Kurses‘ äußerten sich nicht nur in der verstärkten Autonomie künstlerischer Einrichtungen, sondern auch in einer stärkeren Berücksichtigung der eskapistischen Bedürfnisse des Publikums sowie in Bemühungen um ‚gesamtdeutsche Kontakte‘, filmisch in einer angestrebten größeren thematischen Vielfalt. Vgl. KERSTEN, Heinz: Entwicklungslinien. In: JANSEN, Peter W./SCHÜTTE, Wolfram: Filme in der DDR. München, Wien 1977, S. 7-56, hier S. 32.

77 SCHITTLY 2003, S. 74.

78 Dass dem ‚Thema Frau‘ frühzeitig ein solcher Stellenwert beigemessen wurde, ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse. Doch die Forderungen erfüllten sich nicht. So urteilt Georg C. Klaren, Leiter der dramaturgischen Abteilung, bereits ein Jahr später, am 15. März 1946, in der ‚Täglichen Rundschau‘: „Es sind die Frauenschicksale unserer Tage, die aus der Situation des Frauenüberschusses, der Notwendigkeit des Fürsichselbst-sorgen-müssens, des Eintretens der Frauen in das politische Leben, aus ihrem Verhältnis zu fortschrittlichen Ideen oder ihrem Verharren an dem Althergebrachten entstehen. Auch die vielen menschlich erschütternden Konflikte zwischen Eheleuten, die durch den Krieg lange Jahre getrennt waren, die sich fremd geworden sind, die vielleicht andere Bindungen eingegangen sind oder die einen ganz anderen Ideenkreis und Lebenskreis gefunden haben, als zu dem Zeitpunkt, wo sie noch zusammen lebten. Diese Themen wären sicher für eine künstlerische Formung geeignet. Vielleicht wären Filme, die solche Themen behandeln, auch eine menschliche Hilfe für die vielen Frauen, die ähnlichen Schwierigkeiten gegenüber ratlos sind.“ AXEN 1953, S. 49.

79 Deutsche Volkszeitung. Zentralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands. 6. Dezember 1945 Nr. 151, zitiert nach: WILKENING 1981, S. 33.

80 Vgl. MÜCKENBERGER 1994, S. 15.

81 Ebd.

82 Vgl. ebd. S., 26.

83 Beispielsweise in Klarens *Wozzeck* (1947).

Produktionen, auf „die deutliche Benennung der Verantwortlichen für die Kriegsverbrechen des Hitler-Regimes.“⁸⁴ In Kameraführung und Montage kommt seine Vorliebe für den dramaturgischen Aufbau, den sich insbesondere im Wechsel von Licht und Schatten äussernden expressiven Ausdruck und den Einsatz der Metapher zum Tragen.⁸⁵

Das Bemühen um Authentizität (mitunter durch Kolportage-Elemente entschärft, z. B. Deppes *Kein Platz für die Liebe*, 1947 oder Pohls *Die Brücke*, 1949), Dokumentarismus (z. B. Staudtes *Rotation*, 1949) sowie Sozialkritik und Milieugenauigkeit (z. B. Lamprechts *Irgendwo in Berlin*, 1946) ergänzten das Gesicht der frühen DEFA-Spielfilme. Jene ersten filmischen Auseinandersetzungen mit Faschismus und Krieg erfolgten noch aus Perspektive eines bürgerlichen kritischen Realismus. Wie für den italienischen Neorealismus⁸⁶, den Roberto Rossellini (*Paisà*, 1946) und Vittorio de Sica (*Fahrraddiebe*, 1948) nachhaltig prägten, typisch, gab es auch im frühen DEFA-Film Versuche, die soziale Charakteristik der Figuren durch ihr Milieu herzustellen (*Straßenbekanntschaft*, vgl. II, Kapitel 1.4).⁸⁷ Weitaus häufiger war allerdings der Rückgriff auf die Filmsprache des deutschen Films der dreißiger Jahre. „Bei allen Unterschieden zwischen Neorealismus und Trümmerfilm gibt es – nicht bei allen, aber bei vielen Filmen – einen Konsens in einer expressiven Kameratechnik, in einer fatalistischen Weltansicht und in düster-pessimistischen Melodramen.“⁸⁸

Anders als im Westen begnügten sich die DEFA-Filmkünstler nicht mit dem bloß resignativen Feststellen der Vergangenheit, sondern forderten zur praktischen Auseinandersetzung, zur individuellen Analyse der eigenen Involvierung mit dem nationalsozialistischen Erbe heraus.⁸⁹ Mit dem antifaschistischen Film begründete die DEFA eine thematisch neu ausgerichtete Tradition im deutschen Film.⁹⁰ Wenngleich sich mit diesen Produktionen einerseits die herausragenden Leistungen der deutschen Nachkriegsfilmproduktion verknüpfen, blieb doch die Thematisierung der Alltagsorgen, beispielsweise der Umgang mit den Alliierten, oftmals ausgespart, so dass auch sie schließlich zum Wegbereiter jener Filme wurden, mit denen sich ‚ein paar schöne Stunden der unbewältigten Vergangenheit‘ machen ließen.⁹¹ Das faschistische Thema wurde in den Spielfilmproduktionen der fünfziger Jahre schließlich in Gegenwartshandlungen eingekleidet und diente als Folie, um die ‚Feinde des Sozialismus‘ durch den Nachweis einer nationalsozialistischen Vergangenheit zu kompromittieren.⁹²

84 KERSTEN 1977, S. 11.

85 Zur Ästhetik/Dramaturgie des Films vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 41-52.

86 Kennzeichen des Neorealismus, dessen Blütezeit von Mitte der vierziger bis Anfang der fünfziger Jahre reichte, ist die Thematisierung der gesellschaftlichen Realität. Anders als der deutsche Trümmerfilm bedient er sich dabei einer neuen Filmsprache, so z. B. dem Einsatz von Laienschauspielern im ländlichen oder im Arbeitermilieu.

87 Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 162.

88 BRANDLMEIER 1989, S. 55.

89 In Filmen wie *Ehe im Schatten* oder *Affäre Blum* (Engel, 1948) werden zu diesem Zwecke Personen in Entscheidungssituationen vorgeführt, die zum Maßstab eigener Reflexion werden können. Vgl. KERSTEN 1977, S. 13.

90 KANNAPIN, Detlef: Gibt es eine spezielle DEFA-Ästhetik? In: SCHENK, Ralf/RICHTER, Erika (Red.): apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2000, S. 142-164, hier S. 144.

91 Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 194.

92 Vgl. MÜCKENBERGER, Christiane: Die ersten antifaschistischen DEFA-Filme der Nachkriegsjahre. In: WALTERKAMP, Rainer (Red.): Nationalsozialismus und Judenverfolgung in den DDR-Medien. Berlin 1997b, S. 11-25, hier S. 24.

Zu diesem Zeitpunkt war das Filmwesen in der SBZ von einem hoffnungsvollen und optimistischen Impetus geprägt⁹³: „Im Spielfilm galten die ‚Vierziger‘ als die goldenen Jahre der DEFA.“⁹⁴ Noch verlief die Filmpolitik nicht in eindeutig ideologischen Bahnen, so dass auch unterhaltende Filme – wenngleich mit Nachkriegsthematik verknüpft, allerdings ohne politische Couleur – entstehen konnten. Spätestens mit der doppelten Staatsgründung wurde die antifaschistische Thematik um proletarische und antikapitalistische Tendenzen, wie in *Unser täglich Brot* (Dudow, 1949), jenem in der Filmhistoriografie als Grundstein ‚sozialistischer DEFA-Filme‘ bezeichneten Werk, angereichert: „Optisch arm“⁹⁵ vermochte er nur zum Teil an formal-ästhetische Prinzipien im Stile von *Kuhle Wampe*⁹⁶ anzuknüpfen – zu groß war die Gefahr, mit dem Vorwurf des Formalismus konfrontiert zu werden.⁹⁷ Vielmehr markiert der Film den Beginn einer neuen Entwicklungsrichtung, die auf den von der SED im Juni 1948 beschlossenen Zweijahresplan (1949/50) reagieren sollte.⁹⁸ Wilkening bezeichnet das Jahr 1949 als Zäsur. Ein Themenwechsel hatte stattgefunden von Filmen, die sich mit der Vergangenheit und ihren Folgen auseinandersetzten, hin zu solchen, die künftige grundsätzliche politische Fragen behandelten.⁹⁹

Auch im Spielfilm der DEFA schwanden, wie bereits für westdeutsche Produktionen konstatiert, mit Beseitigung der äußeren die filmischen Trümmerbilder. Seit 1949 prägte nicht länger die Nachkriegsrealität und die damit verbunden Probleme das Profil der Filme, sondern dem Aufbau des Sozialismus verpflichtete Bilder. Sie zeigten die „freundliche Betriebsatmosphäre, Menschen, die am Produktionswettbewerb teilnahmen und ausschließlich für die ‚großen Ziele‘ sich engagierten“¹⁰⁰. Der mitunter eskapistische Zeitfilm wurde vom Bekenntnisfilm abgelöst, Drehbücher nach Aspekten des Utilitarismus begutachtet. Der ‚sozialistische Realismus‘ – weniger ästhetisches Konzept denn Doktrin – orientierte sich am Prinzip der ‚Volksnähe‘, um durch Einfachheit der Mittel bewusstseinsbildend zu wirken. Er vermied die differenzierte Ausgestaltung filmischer Figuren zu Gunsten einer plakativen Freund-Feind-Relation.¹⁰¹ Erst 1952, mit Beginn des ‚Neuen Kurses‘, wurde den Bedürfnissen des Publikums nach unterhaltenden Filmen Tribut gezollt – ohne den erzieherischen Auftrag auszublenden.

93 Vgl. MÜCKENBERGER 1994, S. 29ff.

94 MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 193.

95 GERSCH, Wolfgang: Filme in der DDR. Die verlorene Alternative. In: JACOBSEN, Wolfgang/KAES, Anton/PRINZLER, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 323-364, hier S. 330.

96 Der ebenfalls unter der Regie Slatan Dudows entstandene Film zählt zu den bekanntesten Produktionen aus dem kommunistischen Umfeld der dreißiger Jahre.

97 Die filmästhetische, optische Armut der folgenden Jahre sollte einzig Staudtes *Der Untertan* (1951) durchbrechen, dessen Montage sich an den von Eisenstein und Pudowkin entwickelten Prinzipien anlehnt. Vgl. ebd., S. 332.

98 Nach Detlef Kannapin kann nicht vom Beginn einer Erneuerungsbewegung des sozialkritischen Films die Rede sein. Dudows *Unser täglich Brot* (1949) markiere vielmehr das vorläufige Ende einer noch nicht richtig begonnenen Bewegung, die der parteipolitischen Forderung des ‚Sozialistischen Realismus‘ weichen sollte. Vgl. KANNAPIN 2000, S. 145.

99 Vgl. WIKENING 1981, S. 121. Der thematische Wechsel ist Folge der äußeren Rahmenbedingungen. Das Jahr 1949 kennzeichnet er als Markstein in der Geschichte der DEFA, „der zugleich ein Wendepunkt von einem Betrieb im Kleid eines bürgerlich-kapitalistischen Unternehmens zu einem sozialistischen Betrieb darstellt.“ Ebd., S. 159.

100 HEIMANN 1994, S. 121.

101 Vgl. KANNAPIN 2000, S. 150f.

5. Interpretationsmethoden und filmtheoretische Zugänge

Die Methoden und Konzepte, auf denen die Filmanalysen basieren, sollen im Folgenden vorgestellt werden – auch deshalb, um die im Zuge der Untersuchung verwendeten Begriffe vorab zu klären. So konträr diese Konzepte auf den ersten Blick wirken mögen, scheint das Nebeneinander heterogener, zum Teil widersprüchlicher, aber auch aufeinander verweisender, theoretischer Zugänge der Fragestellung dieser Arbeit angemessen: Sie korrespondieren quasi mit der Vielschichtigkeit und Brüchigkeit von Geschlechterentwürfen, die die direkte Nachkriegszeit und – wie zu belegen sein wird – den frühen Nachkriegsfilm durchsetzen. Der Metapher von der ‚Baustelle‘ bezüglich männlicher und weiblicher Identitäten der späten vierziger Jahre entspricht „die Debatte um die *Konstruktion* der Kategorie Geschlecht als höchst betriebsame und weitläufige Theoriebaustelle.“¹ Angestrebt ist keine Homogenisierung der hier vorgestellten unterschiedlichen Zugänge: Sie alle verfügen über verschiedene Reichweiten und müssen vor dem Hintergrund der Fragestellung dieser Arbeit betrachtet werden, d. h., ihre Befunde werden funktionalisiert. Wenn hier auf Beobachtungen der am Abbild orientierten Realismuskonzepte zurückgegriffen wird, dann auch deshalb, um darauf folgende Perspektivverschiebungen, Ausdifferenzierungen und Radikalisierungen nachzuzeichnen.

Zunächst soll das Feld feministischer (Film-)Theoriebildung und die daran anknüpfende Sex/Gender-Debatte erschlossen werden. Dass sich dabei der Exkurs zur feministischen Filmtheorie auf angloamerikanische und westdeutsche Ansätze beschränkt, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass eine explizit feministische Filmgeschichtsschreibung in der DDR nie existierte, wie es hier auch einen ‚Frauen-Film‘ nie gegeben hat: „There was no explicitly feminist approach to film-making in the GDR, the official view being that women’s emancipation had been successfully accomplished by achieving women’s economic independence.“²

Spätestens seit Judiths Butlers *Gender Trouble* (1989) ist die Abbildfrage obsolet geworden. Ihr performatives Verständnis geht von der diskursiven Verfasstheit sozialer Strukturen und geschlechtlicher Identitäten aus und hat die Blickrichtungen der Geschlechterforschung entscheidend verändert.³

Die Frage, welche Interpretationsmethode für die nachfolgende Untersuchung geeignet scheint, hat nicht den Anspruch, ‚die richtige‘ proklamieren zu wollen: Hermeneutik

1 HELDUSER u. a. 2004, S. 11.

2 ALLAN/SANFORD 1999, S. 183-203, hier S. 183.

3 Andrea Seier beobachtet, dass in der Nachfolge Butlers Anschlüsse an die Ansätze der feministischen Theorie und deren Akzentuierung der Materialität selten anzutreffen sind, wodurch der Eindruck entsteht, dass sich beide Perspektiven wechselseitig ausschließen. Problematisch sei dies insofern, als dass mediale Prozesse, die die Ansätze der feministischen Theorie betont haben, aus dem Blick geraten. Vgl. SEIER, Andrea: „Across 110th Street“: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos Jackie Brown (USA 1997). In: BERNOLD, Monika/BRAIDT, Andrea B./PRESCHL, Claudia: Screenwise. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg 2004, S. 44-56, hier S. 49.

und Dekonstruktion sollen quasi in synthetisierender Form Eingang in die Filmanalysen finden. Alle hier skizzierten Konzepte gilt es schließlich mit der grundlegenden Annahme vom historischen Quellenwert des Films zu verknüpfen: Der Film ist Reflex *und* Faktor eines zu einer bestimmten Zeit vorherrschenden (Geschlechter-)Diskurses; seine Analyse dient im Rahmen dieser Arbeit der Überprüfung gesellschaftlicher wie geschlechtlicher Konstruktionsprozesse.

5.1 Zum ‚historischen Quellenwert‘⁴ des Spielfilms

Für die Geschichte der Menschen, für die Kulturgeschichte, gilt die Frage, warum etwas gefällt oder allgemein missfällt. Nie war noch eine Kunst dadurch so bedingt wie der Film. Kein geistiges Erzeugnis, außer der Umgangssprache, wurde so zum Dokument der Denk- und Gefühlsart der Massen.⁵

Die Annahme, dass Spielfilme⁶ Aussagen über gesellschaftliche Dispositionen treffen können, Mentalitäten, Bedürfnisse und Interessen, Wünsche und Ängste reflektieren, sie als ‚historische Quellen‘ zur Bestimmung ihrer Entstehungszeit herangezogen werden können, ist in der deutschen Historiografie noch nicht lange anerkannt.⁷ Pionierarbeit leistete der französische Sozialhistoriker Marc Ferro mit seiner Forderung nach der Anerkennung von Spielfilmen als Dokumente gesellschaftlicher Prozesse. Er spürt den (kollektiven) Mentalitäten im Unbewussten, Verborgenen nach.⁸ Weniger die genuine Abbildung gesellschaftlicher Realität im Film als vielmehr das Aufspüren des Nicht-Gezeigten, Imaginären und Vor-Sprachlichen eröffnet einen Raum, in dem sich gesellschaftliche Prozesse, psychische Empfänglichkeiten und kollektive Identitäten (symbolisch) artikulieren.⁹ Diesen Kollektivcharakter von Filmproduktion und Massenpublikum betonte bereits Siegfried Kracauer. Seine 1947 veröffentlichte Studie *Von Caligari zu Hitler* zielt darauf, die sich im Spielfilm manifestierenden kollektiven deutschen Mentalitäten der ‚Zwischenkriegszeit‘ zu erfassen:

Ich behaupte, dass mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind:

4 Im Folgenden kann keine Erörterung einer Theorie des Spielfilms als historische Quelle geleistet werden. Theoretische Aspekte finden hier nur in verkürzter Form Berücksichtigung und nur insofern, als sie für ein prinzipielles Verständnis der zu leistenden Filmanalysen notwendig erscheinen. Verwiesen sei an dieser Stelle auf: Film – Geschichte – Wirklichkeit: Geschichtswerkstatt Heft 17, Hamburg 1989 sowie WILHARM, Irmgard (Hrsg.): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler 1995.

5 BALAZS, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1976, S. 284, zitiert nach: DIEDRICH, Helmut H./GERSCH, Wolfgang (Hrsg.): Béla Balázs. Schriften zum Film. Bd. 2: ‚Der Geist des Films‘. Artikel und Aufsätze 1926-1931, Budapest, München 1984, S. 183.

6 Dass ‚prinzipiell kein Anlass [bestehe], dem, was ‚Dokumentarfilm‘ genannt wird, mehr Glauben im Realitätsbezug zu schenken als dem, was ‚Spielfilm‘ genannt wird‘, macht Rolf Aurich deutlich. AURICH, Rolf: Wirklichkeit ist Überall. Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen. In: WILHARM 1995, S. 112-128, hier S. 119. Beide unterliegen einer ästhetischen Operation sowie der Subjektivität des Betrachters. Vgl. ebd.

7 Vgl. WILHARM 1995, S. 9, GREFFRATH 1995, S. 14, STEINLE 2003, S. 21.

8 Vgl. FERRO, Marc: Der Film als ‚Gegenanalyse der Gesellschaft‘. In: BLOCH, Marc u. a.: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt/Main 1977.

9 Vgl. GREFFRATH 1995, S. 11-14.

Dispositionen, die den Lauf der Ereignisse zu jener Zeit beeinflussten und mit denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird.¹⁰

Kracauer liefert zwar keinen dezidiert historiografischen Ansatz, wohl aber begründet er quasi als Impulsgeber die Anfänge einer Geschichtswissenschaft, die den Spielfilm als historisches Dokument, als „Spiegel der Gesellschaft“¹¹ betrachtet: „Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien [...]“¹² Trotz des prekären Verweissystems zwischen Filmbild und außerfilmischer Realität, trotz Zweifeln an der Referenz, behaupteten sich in der Filmtheorie lange Zeit Ansätze, „die über eine Ontologisierung des Bildes dessen spezifischen Wert zu charakterisieren suchten.“¹³ Kracauers ‚Prinzip des filmischen Realismus‘ – auch von der feministischen Filmtheorie kritisiert – wird im Folgenden ein konstruktivistisches Modell entgegengesetzt. Im Hinblick auf den Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit ist allerdings interessant, den Fortbestand seiner diagnostizierten Mechanismen wie Autoritätsfixierung, Introspektion, eine Ambivalenz zwischen Machtbesessenheit und Unterwerfungslust für die nach 1945 entstandenen Filme aufzuzeigen und zu funktionalisieren, d. h., sie in Bezug auf das Geschlechterverhältnis fruchtbar zu machen.

Nicht *in* Bildern ist historische Wirklichkeit zu entdecken, sondern *durch* sie: Der Beitrag, den filmische Bilder zur Aussage über die Realität machen können, liegt also in der Art und Weise, *was* und *wie* sie diese zeigen und erzählen.¹⁴ Dabei gilt es, den von Kracauer noch ausklammerten filmischen Kontext mit einzubeziehen¹⁵, wie es in der Nachfolge seines Ansatzes zum Konsens wurde: Jede Interpretation bedarf, so Irmgard Wilharm, einer Kontextanalyse, die ihrerseits auf spezifischen Vorkenntnissen beruht.¹⁶ Auch sie verweist auf die Wechselwirkung von (filmischen) Bildern und Weltanschauung. So wie sich Letztere in Bilder einschreibt, wird sie aus ihnen heraus ablesbar. Das filmische Bild passt sich den Bedürfnissen der Rezipienten an, präformiert diese aber auch und ist folglich nicht Ausdruck autonomer Wirklichkeit, sondern beruht auf verschiedenen, den Entstehungsprozess eines Films begleitenden, historischen, politischen, kulturellen, sozialen oder ästhetischen Faktoren, letztlich auf einer ‚kommunikativen Vereinbarung‘ zwischen Produzent und Rezipient.¹⁷

Auch wenn die im Rahmen dieser Arbeit Berücksichtigung findende hermeneutische Herangehensweise zwar propagiert, zu Beginn der Untersuchung vom ‚äußeren Kontext zu abstrahieren‘, so bedeutet das nicht, auf den Einbezug eines Vorwissens zu verzichten: Allerdings ist der ‚äußere Kontext [nicht] erst dann in die Analyse miteinzubeziehen, wenn sich die sequentielle ‚innere‘ Betrachtung erschöpft hat“¹⁸, sondern er ist hier dem Ana-

10 KRACAUER 1999, S. 7.

11 Ebd., S. 11.

12 Ebd., S. 11f.

13 STEINLE 2003, S. 22.

14 Vgl. AURICH 1995, S. 127.

15 KANNAPIN, Detlef: Die Dialektik der Bilder. Über den Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Film nach 1945 – Methoden und Analyse Kriterien. In: HOFMANN, Wilhelm (Hrsg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. Baden-Baden 1998, S. 220-240, hier S. 229. Die vorliegende Arbeit sieht diese Grenzen fließend.

16 Vgl. WILHARM 1995, S. 15f.

17 Vgl. AURICH 1995, S. 126.

18 KANNAPIN 1998, S. 229.

lyseprozess inhärent. Die Geschichten, im Besonderen die über Geschlechteridentitäten, die die Filmbilder inhaltlich und formal erzählen wollen, als auch jene, die sie unbeabsichtigt darlegen, sollen herausgearbeitet und interpretiert werden: „Der besondere Wert liegt in der unbeabsichtigten Überlieferung, dem Überrestwert aus der Produktionszeit des Films.“¹⁹

5.2 Hermeneutik und Dekonstruktion: Zur Interpretationsmethode der Bildquellen

Filmanalyse und Filmgeschichtsschreibung sind [...] als Kultur- und Lebensweltanalyse zu verstehen, die das Verhältnis von Filmen und ihrer Rezeption und Aneignung durch handelnde Subjekte untersucht. Darin liegt ihre hermeneutische Komponente.²⁰

Die Entscheidung, welche Methode zur Interpretation einer Quelle herangezogen werden soll bzw. welche nicht, ist stets an den Wunsch gekoppelt, „eine bestimmte Realität zu schaffen, beziehungsweise zu bestätigen.“²¹ Die für den Film herangezogene hermeneutische Methode zielt nicht allein auf die Interpretation, sondern darüber hinaus auf das Sichtbarmachen verdeckter Bedeutungen und Sinnpotenziale filmischer Texte: „Hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und visueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen.“²² Zum Vordringen in die unbewussten Strukturen des filmischen Textes, in seinen „Bedeutungshorizont“²³, dient die stete Wiederholung seiner Befragung, um, im Zusammenspiel von Text- und Kontextanalyse, zu einem *Gesamtverständnis* durchzudringen und dabei die Differenz zwischen dem Eigensinn des Textes, dem vom Textproduzenten intendierten und vom Rezipienten hineingelesenen Sinn möglichst gering zu halten.²⁴ Mit dem Präfix ‚Gesamt‘ ist jedoch die von ihren Kritikern diagnostizierte ‚Schwachstelle‘ der Hermeneutik benannt – sieht sie sich doch aufgrund ihres Strebens nach Ganzheit, Kohärenz und Identität, also in der Fixierung eines Zentralsinns, schnell einem Totalitätsverdacht ausgeliefert: „Verstehen ist eine, wenn nicht *die* Weise des In-der-Welt-Seins des Menschen, der sich selbst als geworfener Entwurf (Heidegger) stets hermeneutische Totalität zuschreiben muß [...]“²⁵

Einen zentralen, überhistorischen Sinn kann die ‚historische Quelle‘ Film nicht für sich beanspruchen. Der Gefahr einer Harmonisierung von Widersprüchlichem, die die hermeneutische Methode in sich birgt, soll schließlich qua Anerkennung der Differenzen in der

19 ENDEWALD, Detlef/SETTNER, Peter: Das Brot und der Himmel. Zwei deutsche Spielfilme als historische Quellen der frühen Nachkriegszeit. In: WILHARM 1995, S. 199-254, hier S. 201.

20 MIKOS, Lothar: Der erinnerte Film. Perspektiven einer Filmgeschichte als Rezeptionsgeschichte. In: HICKETHIER/MÜLLER/ROTHER 1997, S. 143-153, hier S. 148.

21 PERINELLI 1999, S. 25.

22 HICKETHIER, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 1996, S. 33.

23 KOEBNER 1990, S. 6.

24 Vgl. ebd.

25 MÜLLER, Harro: Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen. In: BOHRER, Karl-Heinz: Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt/Main 1993, S. 98-116, hier S. 103.

Interpretation begegnet werden. Eine solche vermag die dekonstruktivistische Lesart²⁶ zu leisten, indem sie den hermeneutischen Zirkel bricht und nach den Konstitutionsbedingungen von Sinn fragt. Im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit bietet eine dekonstruktivistische Herangehensweise die Möglichkeit, Geschlechterdiskurse fragmentierend und differenzierend zu analysieren, ihre Widersprüchlichkeit und Inkonsistenz offen zu legen. Dabei ist die Dekonstruktion nicht jenseits der Hermeneutik zu verorten, sondern auf diese angewiesen bzw. von dieser abhängig.²⁷ Dem zunächst hermeneutisch nachgespürten Sinn filmischer Zeichen, der den Kontexten Aufmerksamkeit schenkt, kann dann in einem weiteren Schritt eine zerlegende Lesart folgen. Diese will nicht nur die Konstitutionsbedingungen historischer Realitäten, sondern auch jenen Alternativen, die nicht real geworden sind, die sich abseits hegemonialer (Geschlechter-)Diskurse bewegen, kenntlich machen und schließlich deren Heterogenität zum Ausdruck bringen.²⁸

5.3 Poststrukturalistische Theorieansätze

Auf die den Zuschauer determinierenden, unbewussten Faktoren eines Films verweisen poststrukturalistische Theorien in der Tradition Foucaults, Bourdieus und Derridas. Diese stehen im Gegensatz zur neoformalistischen bzw. kognitionstheoretischen Theorie²⁹, die die kognitiven Handlungen des Zuschauers zum Verständnis der Filmerzählung in den Blick nimmt, dadurch jedoch lediglich zu erklären vermag, „wie ich einen Film verstehe, nicht aber, warum ich ihn überhaupt anschau“³⁰. Im Folgenden sollen jene Richtungen des psychoanalytisch-poststrukturalistischen, aus semiotischen Ansätzen entwickelten Modells, das in Christian Metz’ ‚grande systematique‘³¹ seinen Kulminationspunkt fand, berücksichtigt werden, die sich insbesondere mit den geschlechtsspezifischen Strukturen beschäftigen.

Der poststrukturalistische Feminismus beruht auf der Annahme, dass Weiblichkeit und Männlichkeit auf Bedeutungsfelder verweisen. Die sich über Diskurse konstituierende symbolische Ordnung, die Sprache, bringt die Geschlechterdifferenzierung erst hervor.

26 Indem sich die Dekonstruktion nicht als Methode begreift, negiert und dekonstruiert sie den Begriff selbst. Vgl. PERINELLI 1999, S. 28.

27 Vgl. MÜLLER 1993, S. 111.

28 Der hier verwendete Begriff der Dekonstruktion kommt der Definition Judith Butlers nahe, nämlich „eine Voraussetzung in Frage stellen“, was nicht bedeutet „sie einfach abzuschaffen“. Vielmehr werden Begriffe und Konzepte (wie ‚Körper‘ und ‚Materialität‘) weiter verwendet bzw. subversiv wiederholt oder dem Kontext entnommen. Vgl. BUTLER, Judith: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘. In: BENHABIB, Seyla u. a. (Hrsg.): Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt/Main 1993, S. 31-58, hier S. 52.

29 Zur Codierung einer Filmerzählung stellt der Rezipient Hypothesen auf – sowohl Handlungsmuster als auch Formelemente können zum Verständnis beitragen: „So konstruieren die Zuschauer eine Geschichte („Fabel“) aus dem Rohmaterial des ‚Sujets‘“ (BORDWELL, David: Narration in the fiction film. Madison, Wis. 1985, S. 39). Einer solchen Filmrezeption sind jedoch enge Grenzen gesetzt: Sie müssen auf das Vorwissen des Zuschauers verweisen und vernachlässigen dabei oftmals affektive Wirkungen. Vgl. LOWRY, Stephen: Film – Wahrnehmung – Subjekt: Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av. Berlin 1/1/1992, S. 115. Lowry stellt heraus, dass beide Modelle trotz des antagonistischen Charakters zum Verständnis der Filmrezeption beitragen. Vgl. ebd., S. 126. Für die vorliegende Arbeit ist jedoch der strukturalistisch-psychoanalytische Ansatz von entscheidendem Interesse.

30 Ebd., S. 117.

31 Vgl. ebd.

Oder anders: Männlichkeit und Weiblichkeit sind diskursiv hergestellte Geschlechterinterpretationen.³² Die feministische Theorie macht sich die Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen dieser Diskurs erfolgt, zur Aufgabe.

5.3.1 Zur Entwicklung feministischer Filmtheorie

Der Film, ein Produktionsbereich, der fast ausschließlich von Männern definiert wird, hat wie kein anderes Medium das Bild der Frau in eine beschränkte Anzahl immer wiederkehrender Stereotypen gepreßt.³³

Im allgemeinen Konsens feministischer Filmtheoretikerinnen von einer randständigen, idealtypischen und auf äußere Merkmale reduzierten Darstellung der weiblichen Rolle im konventionellen Erzählkino gilt es, jene Mechanismen herauszufiltern, die einer solchen Reduktion Vorschub leisten. Dies scheint im Hinblick auf den Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse: Paradoxe Weise fand die in Kapitel 3 skizzierte, gestiegene weibliche Außenorientierung innerhalb der gesellschaftlichen Rollenzuweisung und so auch in der Kunstproduktion kaum Niederschlag:

Entgegen der klaren Positionierung der Frauen im öffentlichen Leben – als Kriegerwitwen, alleinerziehende Mütter, Berufstätige und Trümmerfrauen – hat sich an ihrer Darstellung im Film der Nachkriegszeit nichts geändert.³⁴

Die feministische Artikulation bedurfte eines Paradigmenwechsels, der nicht länger die Konstitutionsbedingungen des Weiblichen (Was ist die Frau?) in den Blick nahm – da sie sonst Gefahr lief, tradierte Attribute fortzuschreiben – sondern hinterfragen musste, in welcher Weise sich ‚das Weibliche‘³⁵ innerhalb eines Diskurses determinierte³⁶: Die Verlagerung der Definitionssuche von Weiblichkeit zu Gunsten einer Analyse tradierter Darstellungsformen nach Repressionsmechanismen barg das Potenzial, alternative Entwürfe zu traditionellen, stereotypen Mustern sichtbar zu machen.³⁷ Dazu bedurfte es jedoch des Umwegs über die Indienstnahme bereits bestehender Diskursformen, sprich der Möglichkeit, „das Patriarchat mit den Mitteln zu untersuchen, die es uns selbst zur Verfügung stellt und von denen die Psychoanalyse nicht das einzige, wohl aber ein wichtiges ist.“³⁸ ‚Geschlecht‘ als Unterscheidungskategorie wurde im Zuge der feministischen Theoriebildung der siebziger Jahre zum Untersuchungsgegenstand. Die frühe Forschung nahm dabei

32 Vgl. ANGERER, Marie-Luise/DORER, Johanna: Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie. In: Dies. (Hrsg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Wien 1994, S. 14.

33 MÖHRMANN, Renate: Vorwort der Herausgeberin. In: RIECKE 1998, S. 9.

34 Ebd., S. 20. Diese Entwicklung sollte in der völligen Absenz der Frau im westdeutschen Heimatfilm der vierziger bis sechziger Jahre kulminieren: „Durch den Zweiten Weltkrieg hindurch bis in die fünfziger Jahre hinein hielt innerhalb der Kulturdebatte die Vormachtstellung der traditionellen Rollenhierarchisierung der Geschlechter an und verursachte damit ein mittlerweile als traditionell zu bezeichnendes Defizit an authentischen Frauenbildern innerhalb der Kulturproduktion.“ Ebd., S. 21.

35 ‚Das Weibliche‘ bzw. ‚weibliche Natur‘ wurde im Feminismus der siebziger und achtziger Jahre noch überwiegend als konstante, universalistische Größe aufgefasst.

36 Vgl. RIECKE 1998, S. 32. Sie bezieht sich dabei auf: IRIGARAY, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979, S. 80.

37 Vgl. RIECKE 1998, S. 32.

38 MULVEY 1980, S. 31.

vornehmlich Weiblichkeitsrepräsentationen auf Basis einer figurenzentrierten Analyse in den Blick, spürte also der Frage nach, *welche* Frauenbilder *wie* gezeigt werden. Jene sich ab Mitte der siebziger Jahre entwickelnde, an poststrukturalistischen und psychoanalytischen Ansätzen orientierte feministische Filmtheorie begriff das Kino nicht länger als Ort der *Abbildung* von Geschlecht, sondern als den seiner *Produktion*.

5.3.1.1 Zum psychoanalytischen Ansatz: Freud, Lacan, Mulvey

In einem Verständnis der Psychoanalyse als hermeneutische Wissenschaft, die versucht, mit den ihr inhärenten Mitteln das (auch geschlechtliche) Verhältnis von Sprache und Unbewusstem sichtbar zu machen, wurde sie für den Bereich des konventionellen Spielfilms herangezogen. Ausgehend vom Prozess der Subjektkonstitution, die sich im Sinne Freuds ausschließlich in der frühkindlichen Phase vollzieht, wird die Geschlechterdifferenz aus dem ‚Ödipuskomplex‘ abgeleitet: Nach dem Freud’schen Modell reduziert sich die an den Kastrationskomplex gekoppelte Identität der Frau auf den Peniswunsch, so dass die weibliche Sexualität folglich nur in Abhängigkeit vom männlichen Geschlecht gelesen werden kann.³⁹ Auch in der Subjekt- und Sprachtheorie Lacans bleibt die Frau eine defizitäre Person, die den Mangel symbolisiert.⁴⁰ Basierend auf einer während des so genannten ‚Spiegelstadiums‘ erfolgten Identitätsbildung, in der das erkannte Bild als ‚Ideal-Ich‘ internalisiert wird und eine künftige Identifikation mit anderen Subjekten ermöglicht, erfolgt in einem weiteren Schritt der Eintritt in die ‚symbolische Ordnung‘ als eine ‚phallische Ordnung‘: Die Subjektwerdung kann nach Auffassung Lacans nur während des Spracherwerbs erfolgen, an dessen Anfang sowohl die traumatische Erfahrung der Kastrationsandrohung für den Jungen als auch die Erfahrung des Mangels für das Mädchen stehen.⁴¹ Da sich das weibliche Subjekt folglich als ‚Nicht-Phallus-Trägerin‘ identifiziert und innerhalb narrativer Strukturen lediglich ‚Symbol‘ sein kann, „bleibt die Konstruktion einer weiblichen geschlechtsgebundenen Sprache aussichtslos“⁴², Frauen von der Sprache folglich ausgeschlossen.

In den siebziger Jahren wurde versucht, die auf Freud und Lacan fußenden psychoanalytischen Erkenntnisse auf die feministische Theorie des Patriarchats anzuwenden bzw. jene Erkenntnisse auf die Filmsprache zu übertragen. Laura Mulveys Aufsatz *Visual pleasure and narrative cinema*⁴³ (1975) wurde zum Angelpunkt einer sich in der Folgezeit anschließenden Diskussion feministischer Filmtheorieentwicklung. Mulvey untersucht, wie das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft den Filmtext strukturiert.⁴⁴ Argumentierend mit der Psychoanalyse steht die Frau im narrativen Film als Signifikant „für sexuelles Anderssein, für die Abwesenheit des Penis“⁴⁵. Die für den Mann daraus resultierende Kastrationsandrohung erzeugt entweder eine voyeuristische Reaktion, die, aufgrund ihrer Parallelen zum Sadismus, einen Lustgewinn durch Kontrolle und Unterwerfung nach sich

39 Vgl. RIECKE 1998, S. 39.

40 Vgl. LACAN, Jacques: Schriften I. Frankfurt/Main 1975 und Schriften II. Weinheim, Berlin 1973.

41 Vgl. ebd., S. 43 sowie BIEM, Rotraud, u. a. (Hrsg.): Zum Stand der feministischen Filmtheorie. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Nr. 7, 1989, S. 12 ff.

42 RIECKE 1998, S. 44.

43 Der Aufsatz wurde abgedruckt in: SCREEN 16, Oxford 1975.

44 Vgl. MULVEY 1980, S. 32.

45 Ebd., S. 39.

zieht, oder aber eine fetischistische männliche Reaktion, die, in der Ignoranz der Kastration, das weibliche Objekt zum Fetisch (vgl. Starkult) erhebt und dadurch Bestätigung erlangt.⁴⁶ Basierend auf einer „lustbringenden Struktur des Schauens in der konventionellen Kinosituation“⁴⁷ können zwei Dichotomien von Lust unterschieden werden: eine skopophile Lust, in der die Objektivierung des Anderen sexuelle Befriedigung ermöglicht, und eine zweite, eine ‚Ichlibido‘, in der, rekurrierend auf den Narzissmus, eine Identifikation mit dem gesehenen Bild stattfindet (vgl. Lacans zuvor skizzierte Spiegeltheorie). Beide Mechanismen finden ihre Anwendung in der Aneignung der weiblichen Gestalt im narrativen Film:

In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotierten ‚Angesehen-werden-Wollen‘.⁴⁸

In dieser geschlechtsparitätischen Aufspaltung von Schaulust wird die Frau also auf ein Bild reduziert, der Mann hingegen zum Träger des Blicks stilisiert.⁴⁹ Eine feministische Filmsprache, so die Annahme Mulveys, könne sich nur in der Negation konventioneller Erzählstrukturen etablieren.⁵⁰ Als problematisch erweise sich die psychoanalytisch orientierte feministische Filmtheorie Mulveys insofern, als dass weibliche Subjektivität in ihrer Sicht im konventionellen Spielfilm gänzlich ausgespart bleibe, die Frau eine ausschließliche Positionierung als Mangelwesen, als ‚das Andere‘ der männlichen Norm erfahre.⁵¹ Darüber hinaus fänden, so der Vorwurf, in diesem Modell gesellschaftliche Kontexte keine Berücksichtigung. Nicht zuletzt bleibe auch jene Frage ausgeblendet, warum Frauen – obwohl nur als Derivat des Männlichen sichtbar – dennoch „ins Männerkino gehen“⁵², wie Gertrud Koch formuliert.

Mulveys Konzept ist, u. a. von E. Ann Kaplan, in der Folgezeit ausdifferenziert worden. So wurde beispielsweise die frühkindliche Prägephase des psychoanalytischen Modells einer Neubewertung unterzogen. Mit der Akzentuierung des Aspektes der bisher ausgesparten „Mutterschaft“⁵³ glaubt Kaplan subversives Potenzial gefunden zu haben, um den patriarchalen Mechanismen des Hollywood-Kinos zu begegnen. Mit der Substitution des Phallusbesitzes durch ein weibliches Pendant gelingt es jedoch nicht, das den binären

46 Vgl. ebd., S. 40.

47 Ebd., S. 35.

48 Ebd., S. 36. Da die deutsche Übersetzung der originären Wendung „to-be-looked-at-ness“ eine Intention unterstellt, die von Mulvey nicht beabsichtigt ist, soll im Folgenden auf das ‚wollen‘ verzichtet werden.

49 Mulvey unterscheidet drei Blickrichtungen, die der Erotisierung von Frauen auf der Leinwand Vorschub leisten: Den Blick des Kameramannes, den innerdiegetischen des filmischen Protagonisten sowie den Blick des männlichen Zuschauers. Vgl. ebd., S. 45.

50 Vgl. RIECKE 1998, S. 37.

51 Vgl. ebd., S. 40f. Dieses Urteil wurde Ende der neunziger Jahre revidiert: Studien von Renate Lippert und Annette Brauerhoch zeigen, dass die feministische psychoanalytische Filmtheorie keineswegs vorschnell als ein Diskurs bewertet werden kann, der zwangsläufig auf eine Ausgrenzung von Weiblichkeit hinauslaufe. Vgl. KLIPPEL 2002, S. 181.

52 KOCH, Gertrud: Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Frankfurt/Main 1989, S. 125.

53 KAPLAN, E. Ann: Ist der Blick männlich? In: Frauen und Film, Heft 36. Frankfurt/Main 1984 S. 45-60, hier S. 56.

Geschlechtsoppositionen verpflichtete Modell aufzulösen, im Gegenteil: Die „angestrebte Aufwertung der Frau geschieht mit den gleichen Mitteln, mit denen sie vorher abgewertet wurde.“⁵⁴ Mit der positiven Auslegung der Maskerade stellt schließlich Mary Ann Doane Mulveys Ansatz in Frage: Die nur scheinbare, oberflächliche Annahme kulturell zugewiesener Stereotype ermögliche, „Weiblichkeit auf Distanz“⁵⁵ zu halten und das ‚männliche Blicksystem‘ zu stören. Eine Erklärung für weibliches Zuschauerverhalten liefert auch sie indes nicht. In Fortführung der von ihr initiierten Diskussion thematisiert Mulvey in dem 1981 erschienen, allerdings nur selten diskutierten Aufsatz *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* schließlich selbst die Frage nach der Position der Zuschauerin und konstatiert die Unmöglichkeit, sexuelle Identität zu erlangen. Erst die Aneignung des männlichen Blicks erlaube der Zuschauerin, die dargestellte Weiblichkeit ‚genießen‘ zu können.⁵⁶

5.3.1.2 Alternativen zum psychoanalytischen Modell

Die Psychoanalyse untersucht die Ursachen einer stereotypen Manifestation der Frau im konventionellen Spielfilm, bietet darüber hinaus jedoch kaum Grundlagen zur weiblichen Subjektkonstitution.⁵⁷ Die feministische Filmtheorieentwicklung erfuhr Mitte der achtziger Jahre auch in Deutschland eine revisionäre Auseinandersetzung mit den bisherigen Modellen, insbesondere unter Einbezug der Kritischen Theorie, die die psychoanalytische Theorie um die sozialpsychologische Komponente erweitert.⁵⁸ Zur Bestimmung des Geschlechterverhältnisses gerät hier die Struktur der gesellschaftlichen Kontexte in den Blick. Die im Film perpetuierte Geschlechterhierarchie wird nun aus den Mechanismen des kapitalistischen Gesellschaftssystems abgeleitet, innerhalb dessen sich das Referenzobjekt Frau lediglich als genuine Ware, als ‚idealtypisches Wesen‘ konditionieren und somit an den Bedürfnissen männlicher Konsumenten/Rezipienten orientieren kann.⁵⁹ Nicht in der Negation (vgl. psychoanalytischer Ansatz), sondern in der Indienstnahme narrativer Filme und einer damit verbundenen permanenten Thematisierung der ‚defizitären Frau‘ bzw. ihrer Determinierung als männliche Projektionsfläche entfalte sich die Möglichkeit des Entwurfes alternativer weiblicher Gegenbilder.⁶⁰ „Die Identifikation mit weiblichen Filmfiguren, die ihre Identität als Ware dokumentieren, kann als Grundlage für die Identifikation mit authentischen Erfahrungen von Frauen dienen.“⁶¹

Seit Ende der achtziger Jahre erfährt die feministische Filmtheorie eine stärkere Hinwendung zu Aspekten der Ethnizität und des Multikulturalismus sowie den so genannten *Queer Studies*: Der Begriff der Weiblichkeit, die Mulveys Ansatz zu Grunde liegende Analyse-kategorie ‚die Frau‘ und die damit verbundenen Zuschreibungen werden von post-

54 RIECKE 1998, S. 42.

55 DOANE, Mary Ann: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Frauen und Film, Heft 38. Frankfurt/Main 1985, S. 4-19, hier S. 11.

56 Vgl. MULVEY, Laura: *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun**. Framework 15/16/17 1981.

57 Vgl. RIECKE 1998, S. 45.

58 Vgl. KOCH 1989.

59 Vgl. RIECKE 1998, S. 105. Der Warencharakter der Frau offenbare sich in Filmbildern, die auf gängige Attribute so genannter Weiblichkeit verweisen, z. B. in der Akzentuierung weiblicher Körperteile durch Nahaufnahmen.

60 Die subversive Gestalt des Vamps wird hier z. B. als Alternativentwurf angeführt. Vgl. ebd., S. 65.

61 Ebd.

modernen Theoretikerinnen, so z. B. von Teresa de Lauretis, zunehmend in Frage gestellt, der ‚klassischen‘ feministischen Filmtheorie eine eindimensionale Orientierung an weißer, heterosexueller Weiblichkeit vorgeworfen. De Lauretis, die eine hegemoniale Zweigeschlechtlichkeit problematisiert, fordert die Anerkennung unterschiedlicher Formen von Weiblichkeit, die nicht länger als bloße Differenz gegenüber Männlichkeit gedacht werden könne.⁶² Auch innerhalb der deutschen feministischen Filmtheorie bestimmt die Psychoanalyse nicht länger den vorherrschenden Diskurs. Vielmehr werden die Paradigmen der psychoanalytischen Filmtheorie aus unterschiedlichen Richtungen dekonstruiert bzw. weitergeführt.⁶³

5.3.2 Exkurs: Diskursanalytische Filmbetrachtung

Diskurse sind als Systeme und Subsysteme von Signifikation zu verstehen, die Bedeutung formen und regulieren. Sie bieten Rohmaterial für die Produktion von Bedeutung [...], aber sie grenzen auch die Möglichkeiten des Wissens und der Äußerungen ein.⁶⁴

In Anlehnung an Foucault wird *Diskurs* als die Summe gesagter wie nicht gesagter Äußerungen zu einem gesellschaftlichen Thema, die innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens gültig sind, definiert. Dabei verbinden Diskurse nicht einfach Wirklichkeit und Sprache, sondern „regeln die Beherrschung der Gegenstände“⁶⁵ und konstruieren dadurch soziale Wirklichkeit. Macht und Wissen treten dabei als zentrale Kategorien auf, die Diskurse konstituieren und verändern. Im Zuge einer sich von der Text- zur Kontextanalyse verlagernden Filmtheorieentwicklung hat der diskursorientierte Ansatz nicht zuletzt auch für die feministische Theorie zum Zwecke der Rehabilitation des feministisch-narrativen Films stärkere Beachtung gefunden. War doch bisher der filmische Text losgelöst von seinem historischen Kontext, von seinen Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen betrachtet worden und ließ dergestalt Differenzen unberücksichtigt.⁶⁶

Zum Verständnis eines Films muss der sich aus einer Vielzahl verschiedener, sich wechselseitig bedingender, symbolischer, kultureller wie gesellschaftlicher Diskurse substituierende filmische Text bzw. sein Bedeutungsgeflecht rekonstruiert werden.⁶⁷ So greift der Film einerseits diskursive Aspekte auf, generiert diese andererseits aber auch selbst, die dann erneut öffentlich verhandelt werden.⁶⁸ Im Zentrum der Diskurstheorie steht die Frage nach den Konstruktionsmechanismen von Geschlechtlichkeit innerhalb der herrschenden, durch sprachliche Konstrukte produzierten symbolischen Ordnung: Auch Männlichkeit und Weiblichkeit sind diskursiv hergestellte Geschlechterinterpretationen. Die feministische Theorie bezeichnet die in der patriarchalen Kultur vorherrschenden

62 Vgl. DE LAURETIS: Die Technologie des Geschlechts. In: SCHEICH, Elvira (Hrsg.): Vermittelte Weiblichkeit. Hamburg 1996, S. 57-93.

63 Vgl. KLIPPEL 2002, S. 181. Gegenwärtig zeichnen sich zwei Richtungen ab: Eine Perpetuierung filmhistorischer Forschungen sowie eine Orientierung an philosophischen Bezügen des Kinos.

64 LOWRY 1992, S. 123.

65 FOUCAULT, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main 1973, S. 74.

66 WARTH: Eva: Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme. In: BERNOLD/BRAIDT/PRESCHL 2004, S. 115-124, hier S. 117.

67 Vgl. BIEM 1989, S. 31. Eine Identifikation mit den Filmfiguren ist abhängig von unseren Wünschen, unserer Identität, unserem emotionalen Reservoir, von der kompletten Kino-Atmosphäre. Vgl. LOWRY 1992, S. 125.

68 Vgl. KANNAPIN 1998, S. 233.

Diskurse als „letztlich geschlechtsspezifisch organisiert, unter der Herrschaft des männlichen Diskurses“⁶⁹, der als der dominierende die ideologische Hegemonie festschreibt und somit den Mangel an selbstbestimmter weiblicher Identität begründet.⁷⁰ Die bisher herangezogenen Ansätze suggerieren die Unmöglichkeit einer homogenen feministischen Sichtweise. Vielmehr reicht

die Konstruktion eines feministischen Diskurses [...] von der Annahme einer rein sexuellen Unterdrückung über eine revisionäre Auffassung, die eine Verlängerung dichotomer Betrachtungsweisen im psychoanalytischen Ansatz kritisierte, bis hin zu der Überzeugung der strukturellen, von gesellschaftlichen Normen bestimmten Unterordnung der Frau.⁷¹

Den differierenden Ansätzen zum Trotz blieb es universales Ziel der feministischen Theorie, die für die Absenz der Frauen im konventionellen Spielfilm verantwortlichen Mechanismen zu entlarven. Ausgangspunkt eines Paradigmenwechsels der feministischen Filmsprache bildete nicht länger das *Anderssein*, sondern genuin das *Dasein* des weiblichen Subjekts im narrativen Film.⁷²

Kontextualisierende hermeneutische Methoden, wie sie sich zu Beginn der neunziger Jahre herausbildeten, betrachten Subjektivität als Konstrukt komplexer historischer Diskurse und Praktiken. Der Film selbst fungiert als Schnittstelle verschiedenster kultureller Diskurse, der nicht länger die patriarchale Ideologie bejaht, sondern Geschlechterdifferenzen diskursiv verhandelt.⁷³

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Die *Image Studies* der siebziger Jahre, die die ‚Rolle der Frau‘ im Film untersuchen, basieren auf einer essentialistischen Weiblichkeitskonzeption. Semiotisch/psychoanalytische Ansätze dominieren das Forschungsfeld in den achtziger Jahren, kulturalistisch-diskurstheoretische Ansätze die neunziger Jahre, mit denen die Zentralität des filmischen Textes einem heterogenen Forschungsfeld weicht. Im Rahmen dieses Paradigmenwechsels hat sich nun ein sozialer Konstruktivismus etabliert, der, wie im Folgenden dargestellt werden soll, auf einer Differenzierung in Sex als biologisches und Gender als soziales, kulturell kodiertes Geschlecht, basiert. Auffällig ist, „dass die feministische Filmhistoriographie – wie die feministische Filmwissenschaft überhaupt – bislang kaum auf die performative Wende in den *Gender Studies* reagiert hat“.⁷⁴

5.3.3 Theoretische Neukonzeptionen: Geschlecht als soziale Konstruktion

Jene Konzeption der feministischen Theoriebildung, die sich statt an Lacan eher an Foucault orientierte, hatte ihren Ausgangspunkt im angloamerikanischen Sprachraum in der zu Beginn der achtziger Jahre vollzogenen Trennung in Sex und Gender.⁷⁵ Geschlechterdifferenzen wurden nicht länger auf psychisch-linguistische Strukturen der Identitätsbil-

69 BIEM 1989, S. 32.

70 Vgl. RIECKE 1998, S. 69.

71 Ebd., S. 70.

72 Vgl. ebd., S. 107.

73 Vgl. WARTH 2004, S. 119.

74 Ebd., S. 123.

75 Gegenüber seinem anfänglichen Gebrauch erfuhr der Begriff nun eine erhebliche semantische Ausweitung sowie qua Postmoderne und Dekonstruktion eine neue theoretische Verortung. Vgl. BRAUN/STEPHAN 2000, S. 11 sowie HELDUSER u. a. 2004.

dung zurückgeführt, sondern soziokulturelle Mechanismen wurden als bedeutungsstiftend verantwortlich gemacht. Nach Teresa de Lauretis, deren Thesen grundlegend für eine feministische Repräsentationskritik geworden sind⁷⁶, ist die „Konstruktion des Geschlechts [...] sowohl Produkt als auch Prozess seiner Repräsentation.“⁷⁷ Sie ergänzte den Begriff der Repräsentation im Folgenden um den der Selbstrepräsentation.⁷⁸ Der Begriff ‚Gender‘, der anstelle seiner deutschen Übersetzung ‚Geschlecht‘⁷⁹ die Analyse bzw. Dekonstruktion sozialer wie kultureller Geschlechtsidentitäten bereits impliziert, vermag durch eben diese explizite Abgrenzung zum biologischen ‚Sex‘ die diskursive Produktion von Weiblichkeit und Männlichkeit und somit einer sozialen hierarchischen Geschlechterdifferenz zu erfassen.⁸⁰

Die *Gender Studies* postulieren einen Neuzugang zu den Bedingungen der Geschlechterdifferenz. Grundlegend ist, dass alle gesellschaftlichen Beziehungen über die Kategorie Gender strukturiert sind, die in der sozialen Situation, in der Interaktion zwischen Mann und Frau entsteht bzw. (neu) produziert wird: „Geschlecht muß als Zuschreibung für die Strukturierung gesellschaftlicher Beziehungen eingeführt werden.“⁸¹ Fokussiert wird nun das Prozesshafte des *Doing Gender* und seiner Konstruktionsmechanismen: Nicht nur die Frage, *wie* Frauen durch patriarchale Strukturen ausgeschlossen werden, sondern mit welchen diskursiven Strategien die Geschlechterdifferenz (re)produziert wird, rückt nun ins Zentrum. Die verschiedenen Ansätze haben sich in der Folgezeit in Richtung einer *Dekonstruktion* des Geschlechterverhältnisses verschärft.

5.3.4 Dekonstruktion des Geschlechterverhältnisses: Geschlecht entsteht performativ

Mit der Differenzierung in Sex und Gender erscheint die Annahme, dass das soziokulturelle Geschlecht automatisch mit dem biologischen korreliert, als obsolet. Dass auch das anatomische/biologische Geschlecht innerhalb eines Diskurses entstehe, macht Judith Butler in ihrem Buch *Gender Trouble* deutlich. In der (radikalen) Nachfolge der eben skizzierten feministischen Tradition des Gender-Konstruktivismus stellt sie nun die Trennung von Sex und Gender überhaupt in Frage, da eine solche Unterscheidung den Körper zu einem *passiven* Moment erkläre, einem Instrument, das nur äußerlich mit einem Komplex kultureller Bedeutungen verbunden ist.⁸² Den biologischen Körper begreift sie aber nicht als Voraussetzung, sondern als Effekt kultureller Produktion. Butler erweitert die gesellschaftliche Konstruiertheit der Geschlechter um die des Körpers als ein diskursiv erzeugter Text, als „vollständig von kulturellen Diskursen erzeugt und von der Macht durchdrungene Materie“⁸³. Diskurse

76 Vgl. BRAUN/STEPHAN 2000, S. 13.

77 DE LAURETIS 1996, S. 63. Geschlecht ist in Anlehnung an Foucault Produkt verschiedener sozialer Technologien und Diskurse. Vgl. ebd., S. 59.

78 Vgl. ebd., S. 68.

79 Gender verdeutlicht im Unterschied zum deutschen Begriff die Konstruiertheit, die im Begriff selbst enthalten ist und keiner weiteren Beschreibungen bedarf. Vgl. BRAUN/STEPHAN 2002, S. 10.

80 Vgl. ANGERER/DORER 1994, S. 8–23.

81 Ebd. S. 10.

82 Mit der Vorstellung eines ‚konstruierten‘ Körpers nimmt Butler eine radikal konstruktivistische Position ein, die scheinbar feststehende Konstruktionen in Frage stellt. Vgl. BUBLITZ, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg 2002, S. 10. Die dekonstruktivistische Lesart leugnet nicht den Körper in seiner materiellen Beschaffenheit, sie integriert diesen vielmehr in den sozialen (Macht-)Prozess. Vgl. ebd., S. 68.

83 Ebd., S. 10.

bilden demnach die Voraussetzung des historischen und sozialen Erscheinens von Körpern. Geschlechtliche Identität ist an die stete Wiederholung von geschlechtsstiftenden Akten oder Re-Inszenierung von Normen (die der Körper ausführt) gekoppelt, steht also in einem *performativen*⁸⁴ Zusammenhang. Kurz: Geschlechtshandlungen produzieren Geschlechtsidentität.⁸⁵ Das Konzept der Performativität „stellt einen Hybrid aus Diskurs- und Sprechakttheorie dar“⁸⁶: Somit unterstreicht das Inszenieren und Wiederholen des Geschlechts in performativen Akten den prozessualen Charakter, ein Geschlecht zu werden. Hierfür findet der bereits erwähnte Begriff des *Doing Gender* Verwendung. Butlers Performativitätsgedanke ist insbesondere deshalb für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, da er Geschlechterkonzepte als historisch und kulturell variabel begreift, auch wenn jedes *Gendering* unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen stattfindet bzw. normativen Grenzen ausgesetzt ist. Doch bringt die Wiederholung der geschlechtskonstituierenden Akte jedes Subjekt und jeden Körper erst hervor und bietet gleichsam Raum für Differenz⁸⁷:

Wo aber Raum für Differenz ist, da ist auch Raum für Irritationen, Abweichungen, Verschiebungen, für das Nicht-Gelingen des ‚gendering‘ – ein Raum, der auf die Kontingenz und somit Labilität und Instabilität der normativen Ordnung und der von ihr hervorgebrachten Geschlechtsidentitäten verweist.⁸⁸

Subjektwerdung erfolgt erst durch den (performativen) Prozess der Geschlechtsaneignung. Infolgedessen „ist jede Frage nach der Bedeutung menschlicher und gesellschaftlicher Verhältnisse untrennbar mit der Frage nach der Produktion von Geschlecht verbunden.“⁸⁹

5.4 Geschichte, Film, Geschlecht – ein zirkulärer Prozess

Noch mehr als die Begriffe ‚Geschichte‘ und ‚Film‘ ist die Konzeption ‚Geschlecht‘ und damit auch die Begriffe ‚Frau‘ und ‚feministisch‘ in den vergangenen Dekaden zu einem verlorenen Garanten für Stabilität geworden.⁹⁰

Bilder liefern Anschauungen über die Welt – gleichzeitig werden diese aus Bildern ablesbar. Dementsprechend sind auch die den Filmbildern eingeschriebenen und vorgefertigten Geschlechterkonzepte sowie die ihnen inhärenten Identifikationsmöglichkeiten wiederum aus den filmischen Bildern herauszulesen: Sie sind nicht nur von den gesellschaftlichen Dis-

84 In Anlehnung an die Sprachphilosophie Austins sind performative Sprechakte solche, die das, was sie benennen, in Kraft setzen: Bezeichnen und Vollziehen werden eins. Ebenso wie performative Sprechakte erzeugen auch Diskurse soziale Wirklichkeit. Vgl. ebd., S. 23ff.

85 Vgl. BUTLER, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991, S. 205f.

86 HELDUSER u. a. 2004, S. 19.

87 Einen solchen Raum für Differenz, Wahl und Widerstand kann eine feministische Auffassung, die das binäre System der Zweigeschlechtlichkeit als kulturell unvermeidlich erklärt, eben nicht geben. Vgl. BUBLITZ 2002, S. 49.

88 WEINGARTEN 2004, S. 42.

89 Ebd., S. 46.

90 WARTH 2003, S. 123.

kursen ihrer Zeit durchdrungen, sie beeinflussen diese auch entscheidend.⁹¹ Die Anerkennung des historischen Quellenwerts des Films ermöglicht, das ‚Unbewusste‘ und folglich auch die im Film verborgenen Geschlechterkonstruktionen nachzuzeichnen. Es liegt zunächst nahe, diese verdeckten Bedeutungen mit Hilfe einer hermeneutischen Analyse unter Berücksichtigung feministischer Filmtheorien zu rekonstruieren. Diese Herangehensweise erweist sich jedoch als ungenügend, soll das Ziel verfolgt werden, der vermuteten, auch auf die historische ‚Ausnahmesituation‘ zurückzuführenden Pluralität unterschiedlicher Geschlechterdiskurse gerecht zu werden sowie die Bedingungen der Geschlechterordnung zu hinterfragen bzw. zu dekonstruieren. Eine dekonstruktivistische Herangehensweise, die von Identität auf Differenz umstellt, dementiert Totalitätsannahmen und ist deshalb für die folgende Filmanalyse unverzichtbar: Dem Nebeneinander verschiedener Geschlechterdiskurse trägt das Nebeneinander, vielmehr die Kombination verschiedener, eben vorgestellter Theorien unterschiedlicher Reichweiten Rechnung.

Die Anwendung der Kategorie Gender bzw. die Fokussierung auf den Prozess des *Gendering* soll eine bislang vornehmlich an Frauenbildern orientierte Filmforschung weiterführen, die Weiblichkeit lediglich im Hinblick auf die Konstruktion eines patriarchalen Zuschauer-Subjekts untersuchte. Jetzt können die filmischen Geschlechterentwürfe – und somit wird gleichsam der dokumentarische Wert des Films von Bedeutung – die kulturell determinierten Geschlechterkonzepte ihrer Zeit nicht nur repräsentieren, sondern auch kritisieren und/oder negieren.

Überträgt man die These einer performativen Geschlechtsaneignung auf den Film, so kann mit Butler argumentiert werden, dass auch hier keine natürlichen, sondern repräsentierte Körper verhandelt werden, nämlich performative Geschlechterkonstruktionen. Für die vorliegende Arbeit bedeutet das, dass geschlechtliche Identität erst im *Doing Gender* hergestellt wird und eben nicht vice versa, wie jene, an ‚Rollen‘ und ‚Maskerade‘ orientierte feministische Theorien postulieren. Eine solche Annahme invertiert die bis dato gültige Schlussfolgerung, Gender bezeichne Geschlechterrollen, die von Frauen oder Männern in der deutschen Nachkriegszeit eingenommen bzw. gespielt wurden.⁹² Geschlecht ist, das sollen die folgenden Filmanalysen verifizieren, ‚was man tut‘ – und eben keine beständige, ahistorische Größe. Die Frage lautet nun: Wie wird es filmisch hergestellt?⁹³

91 Erst nachdem eine diskursive Verortung der dargebotenen Geschlechterentwürfe vorgenommen wurde, kann untersucht werden, wie diese ihrerseits den gesellschaftlichen historischen Diskurs beeinflussen. Auch deshalb wurde zuvor eine Skizzierung des Kontextes, des zeitgeschichtlichen Hintergrundes, geleistet.

92 Vgl. BUTLER 1991, S. 205f.

93 Wenn im Rahmen der folgenden Analysen tradierte geschlechtsspezifische Zuschreibungen Verwendung finden, dann, um Geschlechtercodierungen zu verfolgen bzw. nachzuzeichnen, nicht, um sie festzuschreiben. Dann erst kann der Herstellungsprozess, das *Doing Gender*, analysiert werden.

II. Gender ist veränderbar – Geschlechterverhältnisse im frühen deutschen Nachkriegsfilm anhand exemplarischer Filmanalysen

Eine Analyse der ersten Spielfilme nach Krieg und Nationalsozialismus zeigt, dass die darin verborgenen psychischen Dispositionen der Deutschen in Ost und West sich nicht von einander unterscheiden, wohl aber die intendierte Aussage der Filme.¹

Unter Berücksichtigung des sozialhistorischen Kontextes und mit Hilfe der eben skizzierten Methoden, soll nun zum Kern der Arbeit, der exemplarischen Analyse von Filmen im Zeitraum von 1945 bis 1952, übergegangen werden. Folgt man der monokausalen Lesart, innerhalb der – so der Konsens der meisten neueren Filmanalysen – die Funktion des Weiblichen lediglich auf die als Werkzeug zur Reparatur kaputter Männlichkeit reduziert wird, wäre dies für die folgende Untersuchung der Geschlechterkonstruktionen, sprich der angenommenen Vielfalt unterschiedlicher Entwürfe, entmutigend. Gleiches gilt für das retrospektiv viel beschworene Kontinuitätsargument, das für die Analyse des Nachkriegsfilms zweifelsohne von entscheidendem Gewicht, jedoch insofern undialektisch ist, als dass es die durchaus vorhandenen Ambivalenzen und Diskontinuitäten außer Acht lässt.² Genau in dieser Grauzone, das ist die zentrale These dieser Untersuchung, offenbart sich jedoch die Möglichkeit, abweichende, disparate Geschlechterentwürfe zu entlarven.

1 WILHARM, Irmgard: Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte. In: FINKE, Klaus (Hrsg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? Berlin 2001, S. 81-92, hier S. 85.

2 Vgl. BRANDLMEIER, Thomas: Und wieder Caligari... Deutsche Nachkriegsfilme 1946-1951. In: JUNG, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993, S. 139-166, hier S. 161.

1. Heimkehrer und Trümmerfrauen – stereotype Geschlechterrollen

Am Beginn des zu analysierenden Korpus' steht ein Film, der die Fragwürdigkeit der Zäsur, des Terminus der ‚Stunde Null‘ umso anschaulicher macht, da er noch vor Kriegsende produziert wurde: Käutners *Unter den Brücken* (1945) illustriert, dass sich die Grundzüge des Trümmerfilms in einigen Fällen bereits in der Periode des Nationalsozialismus abzeichnen. Im Kontrast zum Gros der Durchhalte- bzw. Ablenkungsfilme, die das filmische Gesicht der NS-Zeit prägen, reiht sich der 1946 in Locarno gezeigte, 1950 zur deutschen Uraufführung gekommene so genannte ‚Überläuferfilm‘ in eine Gruppe weiterer, antizipierter Trümmerfilme, die dem Film nach 1945 ästhetisch zuarbeiten: Filme wie Käutners *Romanze in Moll* (1943) und *Große Freiheit Nr. 7* (1944), Bakys *Via Mala* (1944) oder Pewas' *Der verzauberte Tag* (1944)

halten das autonome Individuum gegenüber dem Volkskörper hoch und behandeln bereits die mit Verinnerlichung befrachteten Themen von Abschied, Trennung, Heimkehr, Fatalismus. Es handelt sich unverkennbar um eine Erneuerungstendenz bürgerlicher Werte, die sich in der ästhetischen Avantgarde des Faschismus umso deutlicher regte, als dieser seiner Agonie zustrebte.³

Kennzeichen dieser Filme der ‚ästhetischen Opposition‘ sind Melancholie ohne Sentimentalität sowie ein gebrochenes Heldentum anstelle eines Durchhaltepathos: „Der Wille zur Agitation war erschöpft.“⁴ Die Filmsprache der Überläufer entspricht nicht länger der Epoche, in der sie gedreht wurden, vielmehr knüpfen sie an den 1933 abgebrochenen Realismus an. Wenn auch der Entwurf eines ‚poetischen Programms‘⁵, in *Unter den Brücken* illustriert, nach dem Krieg nirgends adaptiert wurde⁶, so läutete er thematisch die Epoche des Trümmerfilms ein. Wie sich die gesellschaftlichen Verhältnisse und mit ihnen die Geschlechterbeziehungen veränderten oder aber (neu) konfigurierten und inwiefern der frühe deutsche Nachkriegsfilm inhaltlich und formal auf diese Veränderungen reagierte, gilt es nun herauszuarbeiten. Ausgewählt wurden Beispiele, die die Themen des Nachkriegsalltags in ganz unterschiedlichem Umfang, auf verschiedene Art und Weise und möglicherweise auch den Geschlechterdiskurs je spezifisch verhandeln.

3 BRANDLMEIER 1989, S. 55.

4 WITTE, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: JACOBSEN/KAES/ PRINZLER 1993, S. 119-170, hier S. 164.

5 Eine solche Poesie der ‚einfachen Dinge‘ erinnert an den Dichter Günter Eich, dem es „nicht um das Beschreiben der Welt, sondern um die Erfahrung der Wirklichkeit durch die Poesie“ ging. In: LUTZ, Bernd (Hrsg.): Metzler Autoren Lexikon, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 1994, S. 168.

6 Vgl. SCHÜTTE, Jan: Die Viererbande. In: Stiftung deutsche Kinemathek (Hrsg.): Das Jahr 1945. Filmhistorische Retrospektive. Berlin 1990, S. 170-172.

1.1 Prolog: *Unter den Brücken* (1945)

In seiner Liebe zum Detail, der Reduzierung auf das Alltägliche, in der Stilisierung der Natur zu einem beinahe ‚magischen‘ Erlebnisraum, der eine reine, ursprüngliche Sprache spricht, schlägt Regisseur Helmut Käutner mit *Unter den Brücken* förmlich eine Brücke zum Realismus eines neuen Anfangs.⁷ Die poetischen Strategien, die sich in den Inszenierungsmustern äußern, sind jedoch auch Resultat des Käutner’schen Gestaltungswillens, das Politische und somit jede Machtymbolik auszuspüren: Die Kamera durfte sich nicht für den urbanen Umraum interessieren, sie konzentriert sich stattdessen auf die menschliche Physiognomie und die Natur. So mutet das Geschehen selbst ahistorisch an, es spielt in einer Welt, in der der Krieg nicht stattgefunden hat.⁸ Was im letzten Kriegsjahr als „Geste der Verweigerung“ funktionierte, wurde, wie bereits im vorangegangenen Kapitel skizziert, 1950 zum „historischen Fluchtpunkt“⁹. Das Ausklammern des Gesellschaftsbezugs, das *Unter den Brücken* kennzeichnet, schärft – der Verortung auf die Peripherie des Kahns zum Trotz, einen intensiven Wirklichkeitsblick auch und insbesondere für die Figuren, wie die Dominanz von Nah- und Großaufnahme untermauert. Hier liegt der Reiz, die Besonderheiten in der Repräsentation der Geschlechter innerhalb einer ästhetischen Filmstruktur, gewoben durch eine neue Einfachheit und Kleinteiligkeit, zu entdecken.

„Wir beide, der Kahn und die Anna“ – auf diese von Carl Raddatz in der Rolle des Hendrik Feldkamp zum Schluss des Films resümierende Formel lässt sich das Thema des Films zusammenfassen: Die beiden einfachen, proletarischen, mitunter etwas derben Schiffer Willy (Gustav Knuth) und Hendrik teilen nicht nur die Liebe zu ihrem Kahn, mit dem sie ihren Lebensunterhalt bestreiten, sondern auch die zu einer Frau, die sie, im Glauben, sie wolle sich umbringen, kurz entschlossen an Bord nehmen. Die klassische Dreieckskonstellation – beide haben sich in Anna (Hannelore Schroth) verliebt – endet für Willy mit Verzicht, jedoch nicht mit dem Verlust der (beruflichen) Leidenschaft: Zu dritt fahren sie künftig ‚unter den Brücken‘, leben mit Anna und zugleich auf ‚Anna‘, wie der umgetaufte Kahn nun heißt. Das Weibliche wird zur Chiffre von Heimat – die Anna sucht und die sie zugleich den Männern bietet.

Die beiden männlichen Protagonisten identifizieren sich mit ihrem Beruf und beklagen doch die Einschränkungen, die dieser mit sich bringt: Unbeständigkeit, eine in der Fahrtbewegung des Schiffes sich verifizierende Rastlosigkeit. In ihrer Welt bleibt allenfalls Platz für körperliche Liebe, eine feste Partnerschaft, gar eine Ehe scheint unvereinbar mit dem Lebenswandel. Diese Auffassung kommt gleich in der zweiten Sequenz zum Ausdruck: „Ich bin Schiffer, das haste gewusst“, weist Hendrik die junge, namenlos bleibende Frau (Hildegard Knef) barsch zurück, die darum bittet, mit auf den Kahn genommen zu werden. Ihre Leichtlebigkeit, visualisiert durch das ungemachte Bett sowie eine mit Unter-

7 Auch aus Sicht des Technischen bzw. Fotografischen wird Käutners Film oft in die Nähe des ‚poetischen Realismus‘ gerückt. Vgl. VÖLKER, Klaus: „Wir spielen...“ Helmut Käutners Leben. In: JACOBSEN, Wolfgang/PRINZLER, Hans Helmut (Hrsg.): Käutner. Berlin 1992, S. 8-33, hier S. 25.

8 Die Frage nach dem diesem Film zugeschriebenen ästhetischen Oppositionspotenzial diskutiert MEDER, Thomas: Ästhetischer Widerstand. Widerstand der Ästhetik? In: HICKETHIER/MÜLLER/ROTHER 1997, S. 200-210.

9 WINKLER, Christoph/RAUCH, Johanna von (Hrsg.): Tanzende Sterne und nasser Asphalt. Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren. Hamburg 2001, S. 22.

wäsche behangene Leine im Hintergrund, soll ihr das Glück zu zweit verwehren: Erschrocken und ertappt hebt sie die Hand zur Wange, wenn Hendrik ihr vorwirft, dass sie noch nicht einmal seinen Namen wisse. Hildegrad Knef debütiert in der Nebenrolle als ‚leichtes Mädchen‘, auch sie verkörpert in ihrer so kurzen und marginalen Rolle, unterstrichen durch die Rückfahrt der Kamera, Verlassenheit, Einsamkeit, die Sehnsucht nach Heimat, nach einem dauernden Ort – eine Suche, die im Folgenden zum Charakteristikum für die Protagonisten werden soll.

Den leicht bekleideten weiblichen Körper verwischt die Kamera qua Überblendung mit einem zu Wasser gelassenen Anker, der erneut den Wunsch nach Beständigkeit konnotiert: Zusammenspiel und Divergenz kennzeichnen das Verhältnis von Liebe zu den Frauen und zur Schifffahrt. Letzterer scheint der Vorzug gegeben und doch sind Hendrik und Willy getrieben von einer Sehnsucht nach erfüllter Liebe: „Das ist doch kein Leben, wenn man uff so ’nem Schlepper hängt“. Diese Tatsache wird schmerzlich bewusst in der kurzen verbalen Auseinandersetzung mit einem Mann auf einer Brücke, dessen Freundin mit den Schiffern kokettiert. Eine Buhlerei unterbleibt – die Aufforderung des Mannes, nach oben zu kommen, markiert nur das Zurückgeworfensein der Schiffer auf eine andere Welt, die Welt des Unten, des Wassers. Die starke Aufsicht der Kamera sowie Willys vergebliches Bemühen, gegen die Fahrtrichtung anzulaufen, um die Distanz zum Widersacher zu verkürzen, verdeutlichen die Isolation und Unterlegenheit in der augenblicklichen Situation.



Abb. 1: Frau auf der Brücke, 5. Minute



Abb. 2: Frau auf der Brücke, 5. Minute

„Wenn doch eine meine wär“ – der Text des von Willy und Hendrik gesungenen, auf dem Schifferklavier begleiteten Liedes klingt noch in den Ohren – die Melodie wird ins Off verschoben und orchestral transponiert – wenn die Kamera jene Frauen in den Blick nimmt, die sich auf den Brücken mit wehenden, ihrer Weiblichkeit schmeichelnden Röcken präsentieren. Exemplarisch nähert sich die Kamera einer der Frauen von hinten, fixiert in Nahaufnahme deren Beine als weiblich-idealtypisches Körperteil an. Der vermutete Kameraschwenk von den Beinen hoch zum Rock unterbleibt jedoch: Es ist eine versteckte Erotik, die die ansonsten moralische Grundhaltung des Films ergänzt. Das Durchgleiten unter den Brücken ermöglicht ein Anvisieren, ein ‚unter den Rock schauen‘, eine sexuell aufgeladene Metapher: Frauen werden zu Schauobjekten, wecken den von Mulvey (vgl. I., Kap. 5.3.1.1) beschriebenen skopophilen Instinkt des Mannes, dessen aktiver Blick das Weibliche auf eine passive Struktur reduziert. Zugleich markiert jedoch der weibliche

Blick in die Tiefe auch den Wunsch nach einem „Angesehen-Werden“¹⁰, der erhöhte Kamerastandpunkt bringt eine Unterlegenheit der Männer zum Ausdruck, er birgt ein von den Frauen ausgehendes Gefährdungspotenzial. Darüber hinaus wird Weiblichkeit zur Chiffre einer Sehnsucht nach Heimat, nach mütterlicher Geborgenheit. „Nichts ist für die Ewigkeit“ – um der resignativen Wendung des Liedes zu trotzen, fasst Willy den Entschluss zu heiraten. Doch die ‚bedrohliche‘ Weiblichkeit, die sich im wiegenden Gang auf hochhackigen Schuhen, in der wippenden Schleife an der Rückseite des Rockes, im kokettierenden Spiel mit den geschwungenen Augenbrauen der Kellnerin Vera (Ursula Grabley) äußert, lockt auch Hendrik an: Die beiden Freunde werben um die gleiche Frau, die jedoch, im Bemühen, allen zu gefallen und sich alle Türen offen zu halten, letztlich alle Chancen verspielt.

Frauen mit nur Vornamen sind irgendwie für die Öffentlichkeit da, sind, sei es als Star oder als Dienstmädchen, irgendwie Prostituierte; sie kommen gewöhnlich aus dem gesellschaftlichen Unten, ihre Herkunft und ihr Status sind nicht familial. All das macht sie einerseits zu Objekten männlicher Verführung, andererseits aber ungebunden, mächtig, gefährlich – besonders in Zeiten zusammenbrechender politischer Ordnung.¹¹

Dem gefährlichen Charme der Kellnerin können sich die Schiffer rechtzeitig entziehen, eine mit Namen Vera angeschaffte Gans soll an deren Eigenschaften mahnen. „Ich möchte überhaupt wissen, wie wir jemals rauskriegen sollen, ob eene keene Gans ist“, fragt Willy. Dieses Gleichsetzen impliziert eine Auffassung von Weiblichkeit, die primär über das Äußere erschlossen wird: Weiß als Metapher für Unschuld, hinter der sich jedoch, da sich alle Gänse gleichen, die wahre Identität verbirgt. „Vera gibt jedem ’nen Küsschen“ – eine Äußerung, die nicht nur auf das dressierte Verhalten des Tieres anspielt, sondern auch auf die Oberflächlichkeit der Kellnerin. „Was innwändig mit so ’nem Mädchen los ist“, ist von entscheidendem Interesse. Noch ist jedoch der Kahn wichtiger als ein ‚Mädchen‘:



Abb. 3: H. Schroth, 18. Minute

Bei einem Kahn wisse man eben, wo man dran sei. Bei Anna Altmann wissen es die beiden Freunde zunächst nicht: Die erste Begegnung findet bei Dunkelheit statt, ihre Gestalt bleibt verschattet, ein Glanzlicht akzentuiert ihre großen, tränennassen Augen:

Sie war nicht gut auszuleuchten. Auf den ersten Blick wirkt die Schroth einfach, problemlos, vielleicht auch naiv. Der zweite, genauere Blick, jener auf die Geschichten, in denen sie spielt, und die Inszenierungen dieser Geschichten, offenbart eine Problemfigur.¹²

10 MULVEY 1980, S. 36.

11 THEWELEIT, Klaus: Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt/Main 1979, S. 101.

12 AURICH, Rolf: „Unter den Brücken“. In: ROTHER, Rainer (Hrsg.): Ufa-Magazin Nr. 21. Berlin 1992, S. 7-11, hier S. 10.

„Die sieht wie jede andere aus“, resümiert Hendrik. Das nächtliche Dunkel verschlingt die Identität jener Figur, die erst der ‚zweite, genauere Blick‘ erfassen wird. Die düstere Szenerie auf der Brücke und an der Haltestelle, an der kein Bus mehr halten wird, lassen Verzweiflung, Ängstlichkeit und Einsamkeit ahnen. Die Isolation wird durch die Totale noch verstärkt, in der Anna ein paar zögerliche Schritte schlendernd, den Kopf wendend und schließlich neigend von der Kamera observiert wird.

Auch in der zweiten Begegnung mit Hendrik am nächtlichen Ufer geben die Hell-Dunkelmalerei sowie das durch Spiegelungen der Wasseroberfläche pulsierende Licht nicht viel vom äußeren Erscheinungsbild preis. Ein einfacher Mantel über einem blumenbedruckten Kleid, ein nahezu ungeschminktes Gesicht vermitteln den Eindruck einer gewissen Tugendhaftigkeit. Diese wird in der anschließenden Szene in der Kajüte des Kahns unterstrichen. Anna löscht das Licht, bevor sie sich ihrer Kleidung entledigt. Dabei fällt ihr Blick auf Pin-ups, die an den Wänden hängen, und die vermutlich mit ihren Moralvorstellungen kollidieren. Es sind jedoch, wie sich im Handlungsverlauf herausstellen wird, Metaphern ihrer eigenen Geschichte. Erneut sind Annas Augen stark beleuchtet, unruhig wandern sie nach links und rechts, versuchen, den fremden Geräuschen zu folgen. Noch kennt sie nicht die „feine Musik zum Einschlafen“, die Hendrik ihr an Deck erklärt, indem er die natürlichen Geräusche von Wasser, Schilf, knarrenden Planken und Tauen lautmalerisch imitiert und so den vorhandenen Ton überbietet.¹³ Auch hier manifestiert sich eine Dichotomie von latenter Erotik, suggeriert durch den nackten, männlichen Oberkörper, und einer moralischen Grundhaltung, die sich in Annas geschlossenem Mantel verifiziert.

Den Kahn, so offenbart die Vertrautheit mit den Lauten der Natur, bezeichnet Hendrik als ‚zu Hause‘, eine Äußerung, die Anna mit traurigem Lidschlag quittiert. „Ich bin ganz allein in Berlin“, gesteht sie leise. Sehnsuchtsvoll starrt ihr Blick ins Leere, wenn sie sich – nun nicht länger durch fremde Geräusche irritiert – zum Schlafen legt; die musikalische Untermalung durch Akkordeonmusik¹⁴ verstärkt das Gefühl von Heimweh. Anna wirkt unentschlossen, auf der Suche nach Geborgenheit, menschlicher Nähe, auf der Suche nach ihrer eigenen Identität, wie der Blick auf die reflektierende Wasseroberfläche beweist: Die Reflexion der Wasseroberfläche lässt sich als Identitätsfindungsprozess im Sinne Lacans deuten: Das Ideal-Ich, das während des so genannten Spiegelstadiums wahrgenommen wird, dient eben dieser Identitätsbestimmung (vgl. I., Kapitel 5.3.1.1). Die Reproduktion des Ichs verweist auf Annas Orientierungslosigkeit. In den Strukturen des Großstadtlebens – Schnellebigkeit, Architektur, Technik und pulsierendes Leben visualisiert Käutner formal in einer avantgardistisch anmutenden, synthetisierenden Collage im Stile Walter Ruttmanns – kann sie sich ihrer Identität jedoch nicht gewahr werden. „Anna ist noch ein Persönchen, auf dem Wege zur Person. Ihre Schlenker, ihre Mixtur aus Aktivität und Geschehenlassen, sind dafür Anzeichen.“¹⁵

Zwischen Willy und Hendrik wirkt sie mitunter verloren. „Wie klein sie ist – die Kajüte ist auch klein, da würde sie prima reinpassen“, stellt Willy fest. Der männliche Instinkt des Beschützens greift an dieser Stelle Raum, er verträgt sich jedoch nicht mit Annas mitunter recht

13 Vgl. WITTE, Karsten: Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme. In: JACOBSEN/PRINZLER 1992, S. 62-109, hier S. 84.

14 Noch ist lediglich die Melodie zu hören, der Liedtext kennzeichnet das intime Zusammentreffen zu einem späteren Zeitpunkt, das hier bereits auf der Tonebene angedeutet wird.

15 AURICH 1992, S. 10.



Abb. 4: H. Schroth/C. Raddatz, 56. Minute



Abb. 5: H. Schroth/C. Raddatz, 56. Minute



Abb. 6: H. Schroth, 56. Minute



Abb. 7: C. Raddatz, 56. Minute

temperamentvollen Aufbegehren. Die vermeintliche Passivität, die physische Schwäche und der damit implizierte männliche Drang des ‚Sich-Kümmerns‘, die zur Ausgangsbasis der ersten Begegnung wurden, büßen an Glaubwürdigkeit ein, wenn Anna ihre Selbständigkeit unter Beweis stellt. Sie lebt allein, sorgt selbst für ihren Lebensunterhalt und stellt somit einen Verweis auf die Trümmerfrau da.¹⁶

Es ist ein Changieren zwischen Aktivität und Passivität. Letztere wird zum Ziel, um Eingang in die gesellschaftliche Ordnung zu finden, die Anna noch verschlossen ist. Auch Annas äußeres Erscheinungsbild entspricht nicht der perfekten Maskerade weiblicher Ufa-Stars: Ungeschminkt und menschlich ähnelt es vielmehr Frauen aus Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit. Weibliche, mütterliche Fürsorge, der in den Filmen der ersten Nachkriegsjahre, sozusagen als authentischer Verweis, ein hoher Stellenwert beigemessen werden wird, offenbart sich in jener Szene, in der Anna Hendriks Finger vom Teer säubert: Weiblichkeit wird assoziiert mit Reinheit: Hell akzentuiert die Lichtsetzung ihre Arme, die die männlichen dicht an ihrem Oberkörper halten. Sowohl die helle Haut als auch der weiße Schaum opponieren mit dem Schwarz des Teers an den Händen des Mannes. Keine andere Szene des Films ist, kameratechnisch unterstützt durch den Einsatz der intimen Großaufnahme, ikonografisch

¹⁶ Vgl. ebd.

durch Metaphern von Wasser, Schaum und Reinigung, derart erotisch konnotiert wie diese. Sie entlädt sich jedoch nicht, wie zu vermuten wäre, in einem Kuss, sondern in einer sublimen, der Ästhetik Käutners entsprechenden, einfachen Tat: Hendrik pustet eine Locke aus Annas Stirn. In Negation des sonst dominierenden männlichen Blicks ist hier Anna die Blickende – Hendrik, von der Kamera, die so dicht an den Köpfen der Protagonisten klebt, in Aufsicht eingefangen, senkt seinen Blick bewusst schuldhaft. Für einen kurzen Moment scheint das traditionelle Bild/Blick-Verhältnis, das den Blick männlich, das Bild weiblich konnotiert, ausgehebelt.¹⁷ Das Schweigen produziert eine kaum zu überbietende Anspannung, ein Dialog der Blicke spricht, man spürt die Versuchung, erneut zu pusten, der Hendrik sich nur mühsam widersetzen kann. Die hier mitschwingende Sinnlichkeit ist auch dem Lied eigen, das Hendrik im Folgenden zum Schifferklavier singt: „Es sprach die Sonne/Muschemus./Da lagen wir im Sand./Die Wellen sprachen Muschemusch/und küsstest dir die Hand“; „Diese Auflösungspantasia von Liebe in Laute singt ein Lied, das im Refrain die Angesungene sexuell auflädt („Muschemus“) und gleichzeitig eine reine Klangliebkosung bleibt.“¹⁸

Atmosphärisch verdichtet wird die Sequenz durch die hereinbrechende Dunkelheit, in deren Schutz die Protagonisten die aufkeimenden Gefühle einerseits zu verbergen trachten, die sie jedoch gleichzeitig, da nun andere Sinne anstelle des Sehens evident werden, aneinander bindet. Hart klingt das Geräusch des Lichtschalters, das die noch fragile, mühsam evozierte Intimität zerstört: Die Stimmen erheben sich, kulminieren in einem Disput. Im hellen Schein des Lichts, durch die Anwesenheit Willys, dessen Erscheinen die Zweisamkeit unterbricht, werden sie zurückgeworfen in die Realität: Hier scheinen Hendrik und Anna wie auseinandertreibende Kräfte, können ihre Gefühle füreinander nicht eingestehen.

Resolut fordert Anna die sie fast schon bedrängenden Männer zum Gehen auf. Wieder ist sie allein. Der Lichtkegel, der den Schriftzug an der gegenüberliegenden Hauswand nur partiell beleuchtet, löst die Zahl drei heraus und erinnert an die Dreieckskonstellation, an das ewige Motiv der Frau zwischen zwei Männern. Überdimensional zeichnet sich ihr Schatten an der Hauswand ab. In dieser städtischen Atmosphäre, an die das ins Off verschobene Geräusch der vorbeifahrenden Straßenbahn gemahnt, ist sie lediglich ein Schatten ihrer selbst, gefangen in der Enge des Hinterhofes. Die Gesellschaft bleibt verschlossen. Annas Annahme, in der Sexualität einen Schlüssel zur Teilhabe am System gefunden zu haben, wurde jäh zerstört: In ihrer verzweifelten Suche nach körperlicher Nähe war sie, bevor sie die beiden Schiffer kennen lernte, bereit, sich auf eine (sexuelle) Beziehung mit einem Maler einzulassen, der jedoch nicht an ihrer Person, sondern nur an einem Sujet interessiert war. „Da bin ich hingegangen, weil ich geglaubt hab, dass es eben so anfangen muss, wenn man nicht allein sein will [...]. Ja, ich hätt's getan – und dann macht er sich noch nicht mal was aus mir“, erklärt sie Willy verlegen. Weiblichkeit wird zur reinen Körperform, zum Geschlechtlichen marginalisiert:¹⁹ Einmal mehr wird die männliche Schau- lust akzentuiert. Annas Körper wird zum Bild nach männlicher Vorstellung; der Maler selbst bleibt unbekannt – seine Hand, die sich in den Bildkader schiebt, wird zum Synonym des Männlichen, das die weibliche Körperform moduliert. Die Pin-ups, der in der Kajüte hängende Akt als auch jene überdimensionalen Aktmalereien in den Museen sind

17 Vgl. PERINELLI 1999, S. 145 sowie KOCH 1989, S. 18.

18 WITTE 1992, S. 84.

19 Vgl. BRAUERHOCH, Anette: Moral in Golddruck. Die Illustrierte Film und Frau. In: Frauen und Film, Heft 35. Frankfurt/Main 1985, S. 48-57, hier S. 55ff.



Abb. 8: Akt, 80. Minute

vorbereitende Stationen, bevor Hendrik sich ein ‚Bild‘ von Annas Körper machen wird: „Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung: von Pin-ups bis zum Striptease [...]. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet.“²⁰

Der voyeuristische Blick kündigt von einem neuen Interesse an weiblicher Nacktheit im Spielfilm.²¹ Mit dem ‚ertappten Voyeur‘ sieht sich auch der Zuschauer bloßgestellt. Gleich an mehreren Stellen kann das in *Unter den Brücken* festzustellende Schamgefühl im Sinne Lacans²² interpretiert werden:

So sehen sich Willy und Hendrik im Museum mit monumentalen barocken Aktgemälden von Rubens konfrontiert, die überdies noch vergrößert wurden. In unterschiedlichen Einstellungsgrößen und der dadurch vermittelten Nähe zum Betrachter fängt die Kamera den Zwiespalt zwischen Scham und Begehren ein. Ungewöhnlich ausführlich verfolgt diese den Blick und die Rückwärtsbewegung des Protagonisten. Nicht allein durch eine nahezu bedrohliche Monumentalität wird die Szene aufgeladen, sondern auch dadurch, dass sie ohne Dialog oder musikalische Untermalung auskommt.

Das öffentliche Zur-Schau-Stellen weiblicher Nacktheit befremdet die Protagonisten, was visuell hervorgehoben wird: Im Unterschied zur kleinteiligen Darstellung der Natur wird der ‚Raum der Kunst‘ zum künstlichen Raum. Sowohl das Museum als auch das von Hendrik im Folgenden aufgesuchte Maleratelier zeichnen sich durch helle Licht- und klare Linienführung aus: „In dieser Szene spielt der Film gleich mehrmals mit den Wunsch des Publikums, das verborgene Aktgemälde zu sehen, ohne ihn im Filmbild zu befriedigen.“²³

Die Kamera zögert, den von Hendrik betrachteten weiblichen Akt auch für den Zuschauer sichtbar zu machen und die Blicke verschmelzen zu lassen. Die Aktiv-Passiv-Struktur, der die Dichotomien von männlich und weiblich zugeordnet werden, bekommt an dieser Stelle neuen Nährboden: „Die Frau als Bild, der Mann als Träger des Blickes“²⁴ – als ‚Bild im Bild‘ wird hier die Frau in doppelter Sicht als Schauobjekt festgeschrieben. Der ‚unprofessionelle‘ männliche Blick auf weibliche Nacktheit ist wie der des Zuschauers nicht legitimiert und somit skandalös.²⁵ Gebannt im Rahmen ist die nackte Frau jedoch weniger sexuelle Bedrohung als vielmehr Symbol männlicher Wunschvorstellungen.²⁶ Dennoch:

20 MULVEY 1980, S. 37.

21 Vgl. SCHRÖDL, Barbara: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit. Marburg 2004, S. 145ff. In diesem Kontext verweist Schrödl auf den weiblichen Akt im NS-Spielfilm, in dem sich dieser in das Konzept des geformten ‚Volkskörpers‘ fügte. Vgl. ebd., S. 145.

22 Vgl. LACAN, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin 1987, S. 91.

23 SCHRÖDL, S. 147.

24 MULVEY 1980, S. 36.

25 Vgl. SCHRÖDL 2004, S. 147.

26 Vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil. Berlin 1997, S. 68.

Die Verschiebung vom enttabuisierten weiblichen Akt in der Öffentlichkeit während der NS-Zeit hin zum schamhaften, verunsicherten voyeuristischen Blick des Nachkriegskinos verweist auf die Brüchigkeit des ‚Volkskörperkonzeptes‘²⁷ und folglich einmal mehr auf den ‚Überläufercharakter‘ des Films.²⁸

Bevor Anna und mit ihr die Liebe an Bord gehen wird, ist sie auf die passive, wartende Figur reduziert: Der Topos der wartenden Frau, bereits bei Kracauer²⁹ beschworen, wird auch hier zum Stilmittel: Gedankenverloren summt Anna das Lied, das sie mit Hendrik verbindet, während dieser in Rotterdam weilt: „Und fuhr nach Sansibar“. Die Sehnsucht, die in dieser von ihr gesungenen Textzeile innewohnt, wird untermalt durch die Überblendung auf eine Weiteinstellung, die eine ferne Inselgruppe am Horizont des Meeres zeigt.

Anna entscheidet sich nicht für den bemühten, verständnisvollen, mitunter betulichen Willy, der bereit ist, seine berufliche Leidenschaft für sie zu opfern, sondern für den forschenden, männlicheren Hendrik. „In seinen [Käutners, Anm.] erotischen Dreiecken wenden sich die Frauen dem vitaleren Mann zu und lassen den naiven ungeheilt zurück.“³⁰ Die Flucht in die männlichen Arme des ‚heimgekehrten‘ Hendrik wird dramatisch vorbereitet: zum einen durch ein parallel zur Überwindung der Treppenabsätze akustisch wahrnehmbares Crescendo, das abrupt mit dem Wiedersehen der Liebenden abreißt, zum andern durch entfesselte Kameranäherungen, die schwindelnd machen, indem sie die raschen Bewegungen der Beine nahezu verwischen. Es ist eine Flucht in die Arme ihres Beschützers. Annas Winzigkeit verdeutlicht sich in der Nahaufnahme, die den Abstand ihrer Füße zum Boden markiert, wenn Hendrik sie in die Höhe hebt. Ihr regressives Potenzial, ihr Wille zum Widerspruch, ihre Dispositionen zum Disput sind zu Gunsten einer affirmativen, altruistischen Haltung erloschen. So wie Hendrik Gans und Hund dressierte, scheint auch Anna gezähmt, domestiziert. Dem falschen Bild, das er von ihrer Situation, die sie an die Glienicker Brücke und somit auf den Kahn führte, rekonstruiert hat, bleibt unwidersprochen. Es ist am Ende irrelevant, wie der folgende Dialog beweist:

H: „So war es doch?“

A: „Nee, ... Ja.“

H: „Also habe ich mir nichts falsches gedacht, damals an der Glienicker Brücke?“

A: „Nein.“

H: „Jetzt weiß ich endlich bescheid. Man muss eben immer hinter euch her sein und auf euch aufpassen.“

A: „Ja.“

H: „Aber so ein Kahn, der ist man kleen, auf dem kannste nicht viel anstellen.“

A: „Nein.“

H: „Und dann kümmere ich mich ja auch um dich.“

A: „Ja.“

27 Vgl. SCHRÖDL 2004, S. 144f.

28 Inwiefern sich das filmische Interesse am Blick auf den nackten weiblichen Körper im Laufe der Nachkriegszeit verändern wird, wird im Zuge dieser Arbeit, insbesondere in der Besprechung des Films *Die Sünderin*, zu zeigen sein.

29 Vgl. KRACAUER 1999, S. 108.

30 BOCK, Hans-Michael (Hrsg.): *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München 1984ff., Helmut Käutner, E4.

Ihre nun gefundene Identität vollzieht sich über die des Mannes. Er ist nötig, um sich verorten zu können, um einen Platz in der Gesellschaft und damit auch in der patriarchalen, symbolischen Ordnung zu finden. Die Subjektwerdung beschränkt sich nicht nur auf Anna, sondern ist vielmehr an einer Kausalität ausgerichtet: Ihre Verortung impliziert bzw. generiert zugleich die männliche Subjektivität. So wie der Bootsname ‚Anna‘ – die Binartität von ‚Liese-Lotte‘ wurde aufgegeben – ein Ans-Ziel-Kommen der weiblichen Protagonistin suggeriert, so stiftet diese zugleich Heimat, wird zum dauernden Ort, sie wird bewohnt.³¹ In der Funktionalisierung des Weiblichen als einem geografischen Ort, an dem der Mann ‚ankommen‘ kann, antizipiert sie die Aufgabe jener Trümmerfrauen, die in den Filmen nach 1945 offenbar werden wird. Die Liebe wird zum Heilmittel der ‚Uferlosigkeit‘: Nicht nur das hermetische Moment von Kahn, Kajüte und Brücken, sondern auch die nun eingezogene Weiblichkeit bietet uteralen Schutz.

Am Ende nimmt Anna parallel zur Position des ‚Mädchens‘ die der ‚symbolischen Mutter‘ ein³², nicht zuletzt unterstützt durch den weiblichen Vornamen, der an die biblische Mutter Marias erinnert.³³ An Bord des Schiffes übernimmt sie die reproduktiven Aufgaben, wie die letzte Sequenz beweist, in der sie, in Kittelschürze gekleidet, die Wäsche der Männer von der Leine nimmt. Der Akt der Reinigung der männlichen Hände findet hier sein Pendant: Es ist der Wunsch nach einer neuen, mit der NS-Ideologie opponierenden Sauberkeit, verifiziert in dem Wassereimer, den Anna entleert. Vom Dunkel, das zur Ausgangsbasis der ersten Begegnung wurde, tritt Anna ins Licht, noch einmal verdeutlicht, wenn sie in der Abschlussequenz aus der Tiefe der Kajüte an Deck des Kahns steigt: Diesmal führt die Bewegung nicht von der Brücke an den assoziativ unsicheren Ort des nächtlichen Ufers, sondern von unten nach oben. Mit der Lichtmetaphorik verknüpft sich eine neue Hoffnung: Die identitäre Verortung der Protagonisten ist zwar erreicht, gesellschaftlich signifiziert ist Anna jedoch quasi nur binnentypologisch, da sie sich nicht innerhalb eines starren gesellschaftlichem Gefüges bewegt, sondern in einem privatem Subsystem, das ein gewisses Maß an Autonomie gewährt und sich dem Einfügen in den Volkskörper widersetzt. Dieser Einschätzung gibt auch die zeitgenössische Kritik Recht:

Hier behauptet sich das Recht auf ein ungebundenes Leben gegenüber der Forderung nach Disziplin, und die Autonomie der privaten Sphäre hebt den Anspruch der Führertotalität auf völlige Selbstverleugnung des einzelnen in der Gefolgschaft auf.³⁴

31 Perinelli sieht, in Anlehnung an Theweleit (vgl. THEWELEIT 1979, S. 371ff.), eine solche geografische Funktionalisierung des Weiblichen als Parallele zu dem noch zu erobernden Land im Osten: Sowohl der unbekannt Ort, den es zu signifizieren gilt, als auch der kultivierte heimatliche Ort werden ‚weiblich‘ konnotiert. Vgl. PERINELLI 1999, S. 101.

32 Darauf, dass sich die verschiedenen Haltungen, die Frauen annehmen, vermischen können bzw. im Typ des ‚Muttermädchens‘ kulminieren, verweist Margarete Mitscherlich: „Einerseits übernimmt die Frau die ihr zugeordnete Rolle der allmächtigen Mutter, um die aus der Kindheit stammenden eigenen Gefühle der Hilflosigkeit zu überwinden und um ihr Gefühl der Minderwertigkeit in einer Gesellschaft der Männer zu kompensieren, andererseits bleibt sie das anlehnungs- und hilfsbedürftige Kind.“ In: MITSCHERLICH, Margarete: Erinnerungsrbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern. Frankfurt/Main 1987, S. 43.

33 Die Heilige Anna ist interessanterweise u. a. auch die Schutzpatronin der Seeleute.

34 LEISER, Erwin, zitiert nach: BLUM, Heiko R.: Romanze als Protest. In: Frankfurter Rundschau, 12.3.1973, Nr. 60.

1.2 ‚Alternder Casanova‘ – Antiquiertes Männlichkeitsideal in *Und über uns der Himmel* (1947)

Der erste mit amerikanischer Lizenz produzierte deutsche Film, „in Stab und Besetzung, ein hochrangiger Ufa-Film“³⁵, erzählt die Geschichte des aus dem Krieg in das zerstörte Berlin heimgekehrten Hans Richter (Hans Albers). Dieser verwickelt sich in Schwarzmarktgeschäfte, die sowohl Sohn Werner (Paul Edwin Roth), ebenfalls Kriegsheimkehrer und kurzzeitig erblindet, als auch Nachbarin Edith Schröder (Lotte Koch), eine Studienratswitwe mit Kind, ablehnen. Kraft ihrer moralischen Integrität kann der Protagonist geläutert werden: Hans erkennt seine Verfehlung und findet mit Edith eine neue Lebensgefährtin. Die Beziehung zwischen der jungen, vergnügungssüchtigen Mizzi (Heidi Scharf) und ihrem Freund Walter (Herbert Staskiewicz), in der Nebenhandlung skizziert, hat hingegen keine Zukunft: Der psychisch labile Heimkehrer kann die Erlebnisse des Krieges nicht vergessen, fühlt sich zudem von Mizzi verraten und bringt sich um.

Und über uns der Himmel ist weniger Trümmerfilm (wenngleich er nahezu alle für den Nachkriegsalltag typischen Klischees bedient) denn ein ‚Hans-Albers-Film‘³⁶, er lebt von der Popularität seines Protagonisten, die Kamera und Montage unterstützen: Identifikationssteigernde Großaufnahmen, wie die, mit der die filmische Handlung beginnt, und Schärftiefen setzen den Star in Szene. Auch die Beibehaltung seines Vornamens ist auf Wiedererkennung angelegt.³⁷ Die visuelle Hierarchie konzentriert sich im gesamten Handlungsverlauf auf bzw. organisiert sich um Hans Albers. Wird in der Eröffnungssequenz die Trümmerkulisse aus seiner Perspektive wahrgenommen, so auch die folgenden nostalgisch-verklärenden wie zeitbezogenen Szenen: Immer wieder schneidet Regisseur Josef von Baky zurück auf seinen in Nahaufnahme fokussierten Helden.³⁸ Die Botschaft ist denkbar einfach: Der von Hans Richter verkündete Zweckoptimismus soll die Trümmer vergessen machen.

Hans ist vom Autor dazu bestimmt, unerschütterlichen Optimismus und besondere Energie beispielhaft vorzuführen. Die Besetzung dieser Rolle mit Hans Albers ist genau kalkuliert: Der verkörpert hier erneut den Typ des immer erfolgreichen Draufgängers, den er in den meisten seiner früheren Filme spielte.³⁹

Es will ihm nicht so recht gelingen, ihm, dem ‚alternden Casanova‘ – der Krieg hat Spuren in Mimik und Gestik hinterlassen.⁴⁰ Albers, der in jeder Rolle vor allem sich selbst als Star

35 KREIMEIER, Klaus: Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. Frankfurt/Main 2002, S. 442.

36 Dennoch sollte das Genre Albers Nachkriegsdebut bestimmen: Paradoxerweise verdrängt die Dominanz des Trümmerfilms den Abenteuerfilm und mit ihm die Rolle des Draufgängers, von der er gleichzeitig lebt. Der kommerzielle Misserfolg des Films – er zählte nur 2,3 Millionen deutsche Zuschauer – markiert die Haltung eines Publikums, das Unterhaltungsfilme bevorzugte.

37 Darüber hinaus finden sich auch filmische Zitate früherer Erfolge, z. B. spielt ein Akkordeonspieler auf dem Schwarzmarkt ‚Komm auf die Schaukel Luise‘. Vgl. KRÜTZEN, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Weinheim, Berlin 1995, S. 294.

38 SHANDLEY, Robert: Rubble Films: German cinema in the shadow of the Third Reich. Philadelphia 2001, S. 165.

39 PLEYER 1965, S. 103.

40 Anders als bei Frauen, deren erotische Attraktivität einer Altersgrenze unterliegt, spielen Männer bis ins hohe Alter Liebhaberrollen. Albers versucht, seinem Starimage entsprechend, den Bedeutungserwartungen des Publikums gerecht zu werden, hat sich dabei aber selbst überlebt.



Abb. 9 u. 10: H. Albers, 3. u. 5. Minute

vorführte, zitiert auch hier sich selbst und bleibt doch bloßer Schatten. Seine Augen leuchten nicht mehr. Da helfen auch keine künstlichen Lichteffekte, wie das so häufig verwendete Augenlicht, das einer besonderen Form von Lebendigkeit Rechnung tragen soll. Der Seefahrer von gestern ist am harten Grund der Realität gestrandet. Doch dieser Nachkriegsrealität antwortet er mit dem Verweis auf Schicksalshaftigkeit und der Beschwörung ‚höherer Mächte‘.⁴¹ Er ist heimgekehrt, ohne die typische ‚Heimkehrermentalität‘ zu verkörpern, beauftragt, neue Lebensenergie zu vermitteln. Seine Bewegungen sind schwerfälliger geworden. Ein bisschen verwegen sieht er aus: den Hut leicht schief, das Gesicht unrasiert, die oberen Hemdknöpfe geöffnet. Doch an die Stelle zur Schau gestellter Männlichkeit sind Chauvinismus und burleskes Spiel getreten: „Ein Griff, ein Pfiff, ein Kniff, und fertig ist die Laube“, so das simple Lebensmotto. Das von Hans Albers verkörperte Männlichkeitsideal wirkt antiquiert in einer Zeit des Neubeginns und der Neuordnung. Da braucht es Antagonisten wie Sohn Werner, der (vorübergehend) erblindet aus dem Krieg zurückkehrt, und der die Läuterung seines Vaters, der in Schieberkreise abzurutschen drohte, vorantreibt – was Werner auch deshalb gelingen kann, weil er ‚blind‘ gegenüber der Nachkriegsrealität war.⁴² Die Haupthandlungsträger sind, wie der Vater-Sohn-Konflikt verdeutlichen wird, männlichen Geschlechts – trotz oder gerade wegen des realen Frauenüberschusses.

„Wir haben doch keinen Papi mehr“, erklärt Edith Schröder ihrer Tochter, die den aus dem Krieg zurückgekehrten Hans Richter für den eigenen Vater hält. Das von Edith benutzte *wir* definiert bereits zu Beginn des Films ihr weibliches Selbstverständnis: Ohne Ehemann zu leben impliziert den Verlust des Vaters nicht allein für das Kind, sondern auch für sich selbst, den Verlust von Schutz, Fürsorge und Versorgt-Sein. Tochter Helga lässt sich somit auch als Fetisch interpretieren, der zur Wiedergutmachung der erfahrenen ‚Kastration‘ dient (vgl. I., Kapitel 5.3.1.1). Narzisstisch ist Mutterschaft insofern, als dass

41 Leitmotivisch findet diese Haltung im Titel und im Titellied Ausdruck: „Es weht der Wind von Norden. Er weht uns hin und her. Was ist aus uns geworden? Ein Häufchen Sand am Meer... Der Wind weht von allen Seiten. Na, lass den Wind doch wehen – denn über uns der Himmel lässt uns nicht untergehen.“ SHANDLEY bezeichnet die melodische und thematische Nähe zur Filmmusik der NS-Zeit als bewusste nostalgische, verklärende Strategie, die sich der optimistischen Grundaussage anpasst. Vgl. SHANDLEY 2001, S. 162.

42 Es ist eben nicht allein das von Albers repräsentierte Männlichkeitskonzept, das den gesellschaftlichen Diskurs seiner Zeit bestimmt, womit seine Position als Star gefährdet scheint. Werner und Walter führen stattdessen die Verunsicherung von Geschlechtsidentitäten, divergierende Konzepte von Männlichkeit, die für eine kurze Zeit zirkulieren sollten, vor.

Ersatz für den Phallus⁴³ und/oder das ‚Selbst im Kind‘ gesucht wird.⁴⁴ Die enge Symbiose zwischen Mutter und Tochter, immer wieder im filmischen Bild, in der engen Umarmung zitiert, untermauert diesen Wunsch:

Alleinstehende Mütter sind gezwungen, sich in ihrer Beziehung zum Kind zum Subjekt zu machen; sie müssen neue symbolische Rollen erfinden. Die früher der Vater innehatte, müssen sie mit den traditionell weiblichen verbinden. Die Kinder alleinstehender Mütter lernen, sich nach deren Wünschen zu richten, weil nicht der Vater den Ton angibt.⁴⁵

Ein solch subversives Potenzial bzw. die gesellschaftliche Macht, die der Mutterrolle innewohnt, vermag Edith jedoch nicht zu nutzen, im Gegenteil: Um sich nach dem Tod ihres Mannes erneut symbolisch verorten zu können, ersehnt sie die Vaterfigur und mit ihr das patriarchale System, das eben diese Mutterschaft unterdrückt.⁴⁶ Die erste Sequenz zeigt sie in Halbnahe, dem Betrachter seitlich zugewandt. Helles Licht akzentuiert Arme und Gesicht. Wenn sich Edith Hans nähert, dann, um ihre Tochter auf den Arm zu nehmen, sie einem Schutz-



Abb. 11: H. Albers/L. Koch, 6. Minute

schild gleich zwischen sich und Hans, der diese „lustvolle Symbiose“⁴⁷ gefährdet, in Stellung zu bringen. Gleichzeitig wird hier aber auch das Ende der Erzählhandlung, die Wiederherstellung der Kleinfamilie, bereits optisch im Bildaufbau bzw. durch die Kadrierung vorweggenommen. Hans, der sich das Vertrauen der Tochter erwirbt, wird auch Ediths symbolischer Vater, was nicht allein Resultat des Altersunterschieds ist: „Die Frau wird nicht aufgrund ihrer Jugend, sondern wegen ihres minderen Status als Kind behandelt. Der Draufgänger wählt eine Frau, die er führen und beschützen kann.“⁴⁸

Zu Beginn wird Edith als selbständige Frau und Mutter eingeführt, die sich einer traditionellen Rollenverteilung zu widersetzen scheint. Sukzessive jedoch generieren Äußerungen wie die ihrer Nachbarin⁴⁹: „Ich habs ihnen ja gesagt – es ist nichts für eine Frau, so alleine im Leben dazustehen, ein Kind braucht ’nen Vater: ’nen Mann is ’nen Mann“;

43 Nach Freud dient das Kind als Substrat zur Heilung der ödipalen Wunde der Frau; es wird zum weiblichen Phallus.

44 Vgl. KAPLAN 1984, S. 57. In der ersten Einstellung ordnet sie die Puppen ihrer Tochter; das filmische Bild unterstützt also diese These.

45 Ebd.

46 Auch Mizzis Mutter ersehnt die Wiederkehr ihres Mannes aus dem Krieg, die für die symbolische Verortung unabdingbar scheint. Die Nachricht seines Todes impliziert ihren Ausschluss aus der patriarchalen Ordnung, da ihre Identität einzig an die ihres Mannes gekoppelt schien.

47 GOTTGETREU, Sabine: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmenwechsel in der feministischen Filmtheorie. Frankfurt/Main 1992, S. 37.

48 KRÜTZEN 1995, S. 226. Diese These unterstützt die eben angeführte Feststellung Kaplans, dass die Frau das ‚Selbst im Kind‘ suche.

49 Das Fehlen des Mannes respektive des Vaters macht die Nachbarin Frau Burkhard für den Abstieg ihrer Tochter Mizzi verantwortlich.

die Vorbereitung der neuen, alten Rolle. Noch fungiert die trotzige Wiederaufnahme ihrer Arbeit an der Nähmaschine als Beweis, dass sie durch weibliche häusliche Erwerbstätigkeit allein für ihren Lebensunterhalt sorgen kann. Ihre Aktivität ist jedoch an der erwünschten Passivität orientiert, um Eingang in die verloren geglaubte Gesellschaft zu finden.⁵⁰ Hans' Hinweis auf „das alte Lied“, dass ein Kind einen Vater brauche, hat sie schließlich nichts entgegensetzen; ihre Domestizierung gelingt mühelos. Die Sorge um die materielle Lebenssicherung nimmt ihr Hans, der künftige Ernährer, ab: „Eine Frau, die selbständig bleiben will, kann den Draufgänger auf Dauer nicht fesseln.“⁵¹ Es scheint, als ob Edith von Anbeginn einen Mann ersehnt, dem sie die ‚Last‘ der Selbständigkeit und Verantwortung übertragen kann.⁵² Aufgrund der von ihr verkörperten Mütterlichkeit erweist sich das Zusammenspiel von Weiblichkeit und Sexualität als paradox und scheinbar inkompatibel:

Mutterfiguren, obwohl zahlreich in der Filmgeschichte vorhanden, stellen in diesem Rahmen insofern ein Problem dar, weil mit ihnen einerseits über das weibliche Moment auch das sexuelle in den Film tritt, sie andererseits über gesellschaftliche Konventionen und Tabus nicht mit Sexualität, wohl aber mit Weiblichkeit assoziiert werden.⁵³

Letzteres trifft auf Edith Schröder zu: Auf den ersten Blick bleibt das Moment der Sexualität ihrer Antagonistin vorbehalten, sie selbst ist auf die Position der Mutter festgelegt. Doch das Ei, das Hans in der Abschlussequenz in der Hand hält, markiert nicht allein dessen künftigen Status als Ernährer, sondern symbolisiert vielmehr den Wechsel des vormals desexualisierten Vater/Tochterverhältnisses hin zu einer nun beginnenden geschlechtlichen Beziehung. Das in einer Vielzahl von frühen Nachkriegsfilmen zitierte Motiv der tatkräftigen Trümmerfrau findet nur ansatzweise Niederschlag: Ediths Wirkungskreis bleibt auf das Haus, „soziokulturell als Schutzraum und Ort der familiären Geborgenheit konzipiert“⁵⁴, beschränkt⁵⁵, ist allein auf Kindererziehung, auf ‚weibliche Tätigkeiten‘ wie Kochen und Nähen, allenfalls auf Nachbarschaftshilfe festgelegt. Der scheinbar gefestigt wirkenden Frau widerspricht die zarte Statur: Sie erscheint zu schwach, um am (äußeren) Wiederaufbau mitzuwirken, zu schwach auch das weibliche Selbstbewusstsein, um mit traditionellen Rollenmustern zu brechen. „Sie sind eben ‚ne Frau“, stellt Hans' Sohn Werner fest – und als solche mit klassischen geschlechtsstereotypen Attributen ausgestattet: einfühlsam, sanftmütig verständnisvoll.⁵⁶ „Sie haben immer Entschuldigen für ihn.“

50 Ein solches Verhalten ist bei einer Vielzahl der weiblichen Figuren des Trümmerfilms zu beobachten, z. B. bei Anna Gehrke in *Liebe '47*, die jedoch im Unterschied zu Edith die patriarchale Ordnung gleichzeitig in Frage stellt. Vgl. PERINELLI 1999, S. 132.

51 Vgl. KRÜTZEN 1995, S. 227.

52 In ihrer Bereitschaft zur Anpassung erinnert Edith stark an das im Nationalsozialismus verkörperte Frauenbild, in dem die Frau die Aufgabe ihrer Selbständigkeit nicht als Opfer betrachtet, sondern den männlichen Schutz ersehnt: Unterordnung wird nicht als Verzicht dargestellt, sondern im Gegenteil geradezu als lustvolle Hingabe. Ebd., S. 232.

53 BRAUERHOCH, Anette: Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg 1996, S. 8.

54 WÜRZBACH, Natascha: Raumdarstellungen. In: NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004, S. 49-68, hier S. 53.

55 Auch aufgrund ihres eng umgrenzten Wirkungsfelds konnte sie sich ihre Integrität bewahren, da sie nicht wie Hans mit dem städtischen Existenzkampf konfrontiert ist. Vgl. ENDEWALD/SETTNER 1995, S. 215.

56 „Eine Frau kann sehr viel verstehen – auch wenn sie nicht alles will“. Mit dieser Äußerung bewahrt sich Edith ein Minimum an Selbstbestimmtheit.

Entschuldigungen für Hans, weil sie ihn liebt, trotz oder gerade wegen seines Draufgänger-tums, seines mitunter proletarischen Wesens.⁵⁷

Der moralisch integre Werner ähnelt ihr im Charakter und doch wird sich Edith für dessen Vater entscheiden. Damit ist auch Werners Wiederaufnahme in die symbolische Ordnung, die durch seine Erblindung gefährdet war, möglich geworden: Das fehlende mütterliche Liebessobjekt wird durch Edith – sie war es, die den Heimkehrer empfing, ihm Trost spendete – substituiert. Er ‚überlässt‘ Edith dem Vater. Dieser und die ‚symbolische Mutter‘ heben Werner in seiner Regression auf. Dabei erinnert die Komposition der Abschlusszene an das ‚Bild der Kleinfamilie‘: Werner, in der Bildmitte positioniert, ersetzt Tochter Helga.

Die junge Mizzi hingegen, die Edith als Antagonistin gegenübergestellt wird, reagiert verständnislos auf die Sorgen ihres Freundes. Sie verkörpert den Typus der lebenshungrigen jungen Frau, die sich nach Amüsement und Zerstreuung sehnt. „Scher dich rein, du bist ja überhaupt nicht mehr zu Hause“, heischt eine weibliche Stimme aus dem Off und verdeutlicht gleich in jener Sequenz, in der Mizzi eingeführt wird, deren geografische und soziale Verortung: Mizzis Ort ist das Draußen. Noch ist das der trübe Hinterhof – ersehnt wird die Stadt und mit ihr eine Atmosphäre, „wo man mal aufatmen kann, wo wir sind was wir sind, jung und so und lustig und so“, wie sie ihrem Freund Walter erklärt. „Da kommen wir nie hin“, entgegnet dieser verbittert. Resignation bestimmt die Grundhaltung der jungen Generation. Dabei bleibt es einzig der jungen Frau vorbehalten, ihre (hedonistischen) Ansprüche offen zu formulieren und schließlich auch zu leben. Der Wunsch, ‚raus zu kommen‘, wird untermauert durch die familiäre Enge, in der sich Mizzi unterordnen muss. In Großaufnahme präsentiert die Kamera ihr Gesicht, zeigt ihre trotz der nächtlichen Dunkelheit geöffneten Augen, in denen sich Sehnsucht spiegelt: Die Welt, nach der sie sich sehnt, ist eine, in der Äußerlichkeiten dominieren.



Abb. 12: L. Koch/H. Scharf, 16. Minute



Abb. 13: H. Albers, 17. Minute

Selbstverliebt betrachtet sich Mizzi im Spiegel, kokettiert mit ihrem neuen Kleid, das Nachbarin Edith näht: Hier werden die beiden unterschiedlichen Frauenfiguren visuell zusammengeführt: Edith, in Kittelschürze vor der jungen Nachbarin kniend, um deren Kleid fertig zu nähen; Mizzi, in amerikanischer Einstellung, ihr Konterfeit betrachtend. Ein

57 „Heute passt vieles zusammen, was früher keine Garnitur gegeben hätte“, erklärt Hans, ehemals Kranführer, der Studienratswitwe Edith. Ihre gemeinsame Zukunft ist auch Beweis einer Abnahme einstiger sozialer Schranken, die gesellschaftliche Schichten voneinander trennten. Vgl. ENDEWALD/SETTNER 1995, S. 218.

kurzer Schwenk entlarvt Hans als Voyeur, der die beiden Frauen durch das geöffnete Fenster beobachtet: Der kontrollierende männliche Blick weist das bedrohliche Potenzial, das ‚Mutter‘ und vermeintliche ‚Lolita‘ gleichermaßen verkörpern, in seine Grenzen – unterstützt durch den ‚symbolischen Phallus Zigarre‘, der gleichsam Macht suggeriert. Der Blick von Außen markiert darüber hinaus die unterschiedlichen Räume, die den Geschlechtern vorbehalten bleiben. Auch deshalb ist Mizzis Scheitern vorauszusehen, weil sie den für sie vorgesehenen, weiblich semantisierten Raum verlässt.

„Mizze, Mizze, Mizze“, ruft Hans, „na du hast dich ja schön gemausert!“ Der ohnehin sexuell aufgeladene weibliche Kosenamen erfährt durch die dreifache Wiederholung eine noch stärkere Wirkung: Die heranwachsende Mizzi sehnt sich nach Bestätigung, die männliche Wahrnehmung erkennt sie zur Frau. Den von ihr als erotisch empfundene Objektstatus, den die männliche Blickmacht hervorruft, lehnt Edith, die diesen Flirt missbilligt, ab. Ernst und tugendhaft bekennt sie: „Sie richten ja was Schönes an“ und brandmarkt Hans als Verführer. Es gelingt ihr jedoch nicht, die eigene Eifersucht völlig zu verdecken. Stattdessen stellt sie, auch um das Fehlen der eigenen sexuellen Anziehungskraft zu kompensieren, ihre Intellektualität unter Beweis, die Hans jedoch nicht verlegen macht, sondern der er mit saloppen Sprüchen begegnet. Die aufkeimende Liebe zwischen Hans und Edith bleibt unausgesprochen, wird deutlich nur im Blickwechsel, in kurzen Gesprächspausen und im Symbol einer Blume, eines schlichten Gänseblümchens – der Nachkriegsthematik respektive dem ‚Wiederaufblühen‘ entsprechend. Eine Liebeserklärung kann aus seinem Munde nicht erwartet werden: „Leidenschaft ist ihm [dem Draufgänger, Anm.] fremd. Mit sorgender, fast väterlicher Stimme nähert sich der Draufgänger den von ihm als Mädchen behandelten Frauen und bestimmt, was sie zu tun haben.“⁵⁸ Wie oben erwähnt, lässt sich Edith auf diese Rollenverteilung ein.

Auf Mizzi ruht das Licht, es verdoppelt die Leuchtkraft des weißen Kleides. Und doch ist es ein trügerisches Licht, keines, das Reinheit suggeriert, sondern in seiner Schärfe auf den Kontrast verweist: Das Dunkel wird es sein, dem Mizzi entgegensteuert. Noch sonnt sie sich vor der Trümmerkulisse des Hinterhofs. Sie wird von der Kamera in extremer Aufsicht, die ihren tiefen Fall optisch vorwegnimmt, eingefangen. Die kurzen Hosen lenken den Zuschauerblick auf ihre nackten Beine, auch sie konnotieren Mizzis Wunsch nach Freizeit und Freiheit. Sie ist das Gegenbild der tatkräftigen Trümmerfrau, ihre Gedanken kreisen nicht um Alltagssorgen, sondern um Vergnügungswünsche. „Mein neues Kleid ist bald fertig, gehen wir dann tanzen?“, fragt sie den in Trümmern grabenden Walter. Nicht nur Edith, auch der junge Mann wird ihr als Kontrastfigur gegenübergestellt.

Walter ist der verbitterte Kriegsheimkehrer, gebrochen und gedemütigt, was kameraperspektivisch untermauert wird: Er sitzt zu Mizzis Füßen, die sich einer Diva gleich im Liegestuhl räkelte, und blickt zu ihr, der auch ‚optisch Überlegen‘, auf: „Was kann ich denn: Richtung halten, Stellung halten, Schnauze halten, das hab ich gelernt und sonst? Nichts.“ Walter ist traumatisiert, fühlt noch immer eine Todesangst in sich: „Zurückgekommen bin ich, aber ich habe das blödsinnige Gefühl, eine Kugel saust noch hinter her... und eines Tages, da hat sie mich.“ Doch nicht die Kugel des Krieges, sondern die des Nachkriegsalltags, dem er nicht gewachsen ist, soll ihn (tödlich) verwunden.

58 KRÜTZEN 1995, S. 226.



Abb. 14: H. Scharf, 26. Minute



Abb. 15: H. Scharf/H. Staskiewicz, 27. Minute

Während Walter erzählt, ist Mizzis Gesicht im Spiegel präsent. Sie hat die Blickmacht. Sie hört zu und sieht doch nur sich selbst: „Ich versteh' schon was du meinst“, versichert sie. Dass sie nichts versteht, seine Ängste nicht nachvollziehen kann, wird in ihren weiteren Äußerungen deutlich: „Aber was ich meine, mal tanzen, Musik hören, an einem gedeckten Tisch sitzen, mal alles vergessen – das musst du doch auch verstehen.“ Da Walter ihr diese Wünsche nicht erfüllen kann, sieht sie in Hans Richter ihre Chance, dem tristen Hinterhof-Trümmeralltag zu entkommen. Sie sucht ihn in seiner Wohnung auf, bringt sich erwartungsvoll auf dessen Küchentisch in Positur, inszeniert ihre (noch) kindliche Sexualität.

„Und nun erfüllen sie mal endlich ihr Soll, junge Frau, sonst gibts Backpfeifen“. Hans Äußerung, die die Szene eröffnet, sich auf ein Huhn bezieht, kann auch als sexuelle Anspielung auf das Verhältnis zu Mizzi verstanden werden. Schon im Liegestuhl bot sie Walter in der vorangegangenen Sequenz ihren Körper als Objekt der Schaulust dar, doch blieb dies dem psychisch destruierten Mann verborgen, Begehren kann nicht mehr aktiviert werden. Mizzis genau arrangierte Pose dient nun erneut den gleichen Zwecken. Die Kamera schwenkt auf ihre baumelnden Beine, die sie anschließend übereinander schlägt. Sie ist hell ausgeleuchtet und kontrastiert mit dem dunklen Zimmer. Ihre verführerische Körperhaltung – das Haar geöffnet, den Oberkörper zurückgelegt – scheint zunächst fehl zu schlagen. Väterlich gebietet sich Hans, ermahnt Mizzi, die die von ihm erhaltenen Lebensmittel nicht mit der Familie teilen will, in ihrem Egoismus. Doch männliches Verlangen überwiegt, Hans handelt, wie es sein Image als Draufgänger verlangt: „Willst du was Süßes?“, fragt er Mizzi, lockt mit Schokolade, reißt sie an sich und fordert ihr einen Kuss ab.

Den Abenteuerer reizt die Jungfräulichkeit nicht in sexueller Hinsicht; er setzt Unberührtheit voraus. Sexualität scheint bei seiner Entscheidung für das Mädels auch kaum eine Rolle zu spielen, seine (wenigen) Küsse sind zupackend aber nicht leidenschaftlich. Der Draufgänger reißt zwar schon einmal das Mädels seiner Wahl in seine Arme, doch Erregung zeigt sein Gesicht nie.⁵⁹

Das darauf folgende Klopfen ihres Hinterteils und der Ruf „nun aber raus“ degradieren Mizzi in der schon sicher geglaubten Stellung als Frau, verkehren das erotische Verhältnis und unterstreichen die männliche Machtposition, die zusätzlich durch einen Hammer,

59 Ebd., S. 229.

den Hans in den Händen hält, attribuiert wird⁶⁰: „Der Draufgänger wählt keine Lolita, der er ausgeliefert wäre, sondern ein Mädels, das unerfahren und auf ihn fixiert ist.“⁶¹

Erschrocken folgt Mizzi dem Befehl, hin und her gerissen zwischen wirklichem und Lebenshunger. Die Süßigkeit wird zum Lockmittel, der Mizzi nicht widerstehen kann, sie wird zum Symbol auch für sexuelle Versuchung. Die zweite ist der Alkohol, dem Mizzi in der Bar, die sie nun aufsucht und in der sie sich (nur) anfänglich noch unsicher bewegt, erliegt. Erneut operiert Hans pädagogisch, mahnt mit erhobenen Zeigefinger, dass die Bar kein zu Hause für sie sei – obgleich er selbst immer häufiger in Schieberkreisen und in eben dieser Lokalität in weiblicher Begleitung verkehrt. Hans, der Mizzi im Handlungsverlauf nun mehr als Frau denn als Mädchen betrachtet, schiebt ihr ein Glas Likör zu. Die Kamera fängt ihre sich im Tressen spiegelnden Gesichter ein, ein zweites Glas schiebt sich ins Bild. Die Reflexion untermauert sinnbildlich den ‚verkehrten Weg‘, den beide eingeschlagen haben, symbolisiert eine ‚verdrehte‘ Identität.⁶² Das Bild bleibt stehen, wird überblendet vom heimkehrenden Sohn. Auch auf der Tonebene findet ein Wechsel statt: Die leichte Barmusik geht in ein tragendes Streichkonzert über; Realitätsflucht und Wirklichkeit kontrastieren.

Es ist Edith, mit Wäscheaufhängen beschäftigt, die Hans' heimgekehrten Sohn Werner empfangen und mit ihm auf den Vater warten wird.⁶³ Parallel montiert ist das zügellose Leben, das Hans und Mizzi in der Bar frönen. Das ‚Warten‘ ist den Frauen vorbehalten – oder aber den psychisch destruierten Männern wie Werner⁶⁴ oder Walter. Letzterer wartet vor der Bar auf Mizzi. „Den Mädels, denen muss man heute etwas bieten“, erklärt ihm der alkoholisierte Hans. Walter vervollständigt: „Oder man muss sich alles bieten lassen“. Damit ist das zentrale Thema der Verunsicherung der Geschlechtsidentitäten benannt. Walter ist sich seiner nicht mehr sicher. Lange steht die Totale; hier, im nächtlichen Draußen, bleibt er verlassen zurück, der joviale Gesang des alkoholisierten Hans, des ‚ewigen Siegers‘, fährt ins Off und klingt noch lange nach. Die Rollen sind klar verteilt: Walter wird der Verlierer sein. Mizzi, der er nichts bieten konnte, hat er verloren; sie wird ihn verleugnen.

Ihre Familie sucht Mizzi kaum noch auf, wenn, dann um diese an ihrem durch Schiebergeschäfte erworbenen Reichtum teilhaben zu lassen. Das Haar trägt sie jetzt offen, Schmuck ziert Hals und Hände, das neue Kleid zeigt sie tief dekolletiert. Aus dem naiven Mädchen ist eine junge Dame geworden. „Du hast eben keine Ideale“, wirft sie der Mutter vor, ohne die Fragwürdigkeit der eigenen zu erkennen. Die ‚Moralpredigten‘ die Walter ihr hält, weist sie von sich. „Durchkommen muss man. Kaufen und verkaufen“ nennt sie ihr neues Motto. Wieder einmal prüft sie ihr Spiegelbild inmitten der Trümmer, noch stärker steht ihr neues, mondänes Äußeres im Kontrast zur tristen Umgebung. Die Wandlung des äußeren Erscheinungsbilds, die Zunahme der sexuellen Symbolik des Körpers durch die

60 Im Unterschied zu Edith Schröder, die Hans die gesamte Handlung über siezt, wird Mizzi kontinuierlich geduzt und eben nicht als ‚Frau‘ wahrgenommen.

61 KRÜTZEN 1995, S. 229.

62 Die geglückte Läuterung scheint in dieser Einstellung bereits vorweggenommen: Gleich wie sich ein Bild wieder gerade rücken lässt, so auch die Identität.

63 Auch die Tatsache, dass die Figur des heimgekehrten Sohnes erst nach einem Drittel des Films eingeführt wird, untermauert, dass sich die Handlung, insbesondere in der im Vergleich eher marginalen Darstellung der männlichen Nebenfiguren, vorrangig auf seinen Protagonisten konzentriert.

64 Werners psychische Genesung geht mit der physischen einher: Ist er zu Beginn mit Attributen der Schwäche ausgestattet – er weint beim Wiedersehen seines Vaters – so gewinnt er im Handlungsverlauf (wieder) an männlicher Stärke und Aggressivität.

Kleidung, antizipiert ihren moralischen Verfall. Mizzis Scheitern – sie wird im Gefängnis landen – ist Resultat der verweigten Annahme geschlechtsspezifischer Rollen. Es ist aber nicht mit einer Endgültigkeit behaftet, wie dasjenige ihres männlichen Gegenspielers; sie wird geläutert⁶⁵: Heimkehrer Walter, wegen traumatischer Kriegserfahrungen und bürokratischer Hindernisse arbeits- und dadurch handlungsunfähig⁶⁶, begeht Selbstmord – aufgrund unerfüllter Liebe (im Changieren von Lolita zur *Femme fatale* kann auch Mizzis Sinnlichkeit, ihr Verführungspotenzial als ‚tödlich‘ interpretiert werden), aufgrund des eigenen moralischen Versagens, das er Mizzi einst vorhielt, vor allem aber aufgrund der gesellschaftlichen Verweigerung, ihn ‚Mensch‘, ihn ‚Mann‘ werden zu lassen. Ausgeschlossen aus dem symbolischen System kann er nicht überlebensfähig bleiben.

Dem Haupthandlungsträger wird die kurzzeitige moralische Verfehlung hingegen verziehen, Sohn Walter und Edith operieren belehrend, ihr „normativer Appell“⁶⁷ weist Hans den rechten Weg,⁶⁸ „Damals gefielen sie mir besser“, gesteht Edith emotional distanziert und meint damit den hemdsärmeligen Hans Richter. Hans prüft seine Identität im Spiegel, betrachtet das neue Äußere, den dunklen Anzug, den er gegen die zerschlissene Jacke eingetauscht hat. Doch der Blick in den Spiegel ist keiner, der Bestätigung erzeugt.⁶⁹ Um das Selbstbild wieder zurechtzurücken, muss er sich ein Bild von ‚ehrlicher Arbeit‘, vom Wiederaufbau, vom Trümmeralltag machen – alles spielt sich draußen ab – seine Schiebergeschäfte hingegen in dunkeln Hinterzimmern, in verrauchten Bars.



Abb. 16: Trümmerfrauen, 72. Minute



Abb. 17: H. Albers, 73. Minute

In jener ‚Läuterungssequenz‘ wird das veränderte Geschlechterverhältnis mittels film-spezifischer Mittel der Montage verdeutlicht: Jeder Einstellung einer mühsam arbeitenden Trümmerfrau antwortet die Kamera mit einem Genschuss, der den beobachtenden

65 Hier wird ein Bild entworfen, das Männer als von existentieller Verunsicherung stärker betroffen zeigt. Vgl. ENDEWALD/SETTNER 1995, S. 221.

66 Arbeit (skraft) erhält sinnstiftenden Charakter. Da arbeitslos, ist er auch seines männlichen Selbstbewusstseins beraubt.

67 BURGHARDT, Kirsten: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: SCHAUDIG, Michael: Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996, S. 241-276, hier S. 257.

68 Dem fünfstufigen aristotelischen Drama gemäß funktioniert der Bruch als retardierendes Moment bzw. als Wende. Vgl. ENDEWALD/SETTNER 1995, S. 211.

69 Vgl. GOTTGETREU 1992, S. 19.

Protagonisten zeigt.⁷⁰ Dem Bild der Solidarität und Stärke wird das des Individualisten gegenübergestellt – es wird zur Allegorie der männlichen Schwäche. Der derart visualisierte, das patriarchale Selbstverständnis in Frage stellende Geschlechterrollentausch zwingt zur Reflexion. Hans betrachtet sich erneut im Spiegel: „Damals war ich so – heute bin ich so. Ich kann nichts dafür. Alles andere stimmt eben nicht mehr. Ja was stimmt nicht eigentlich nicht mehr, du lieber Himmel?“ Hans Richter macht die äußeren Umstände, den Trümmeralltag für seine Veränderung, für seinen Opportunismus verantwortlich. Er wird, indem er die Schieberbande auffliegen lässt und sich zu ehrlicher Wiederaufbauarbeit bekennt, Edith und Sohn Werner beweisen, dass er den eingeschlagenen moralischen Irrweg verlässt und seine Integrität wiedererlangt. Das kann gelingen, weil Hans (im Gegensatz zu Walter) ‚erwartet‘ wird. Diese Funktion ist den Strukturen des klassischen Kinos gemäß der Frau vorbehalten, die dadurch innerhalb der Narration fest verfügt wird:

Auch die weibliche Figur hält sich im Handlungsraum auf. Sie hat dort einen festen Platz auf dem sie wartet. Sie gibt den Ort an, den der Held durchschreitet bzw. auf den er hin schreiten wird.⁷¹

Indem Edith die „Erfüllung des Erzählversprechens garantiert, ordnet [sie sich] dem männlichen Blick unter [und] festigt den Rang des mythischen Subjekts.“⁷² Sie verspricht Beruhigung, den glücklichen Ausgang der kurzzeitigen Identitätsverunsicherung, die Hans durchlebte. Die Verkörperung des ‚ganzen Kerls‘, in früheren Albers-Filmen auch Kompensation für das Nichtfunktionieren einer Liebesbeziehung, wird nun wieder mit erfüllter Liebe belohnt. Das Männlichkeitsideal wird, wie schon in *Große Freiheit Nr. 7*, durch melodramatische Elemente unterwandert, die männliche Souveränität drohte an den Moralvorstellungen der Nachfolgegeneration zu scheitern und fährt dennoch den Sieg davon. Doch paart sie sich nun mit der Aussicht auf kleinfamiliares Glück. Die trotzig besungene Freiheit verwandelt sich in eine eskapistische Sehnsucht nach Beständigkeit, Hoffnung und Sicherheit. Mit der neuen Rolle als Vater ist der Verlust des alten Männlichkeitsideals, des *unabhängigen* Draufgängers, einhergegangen.

Für Wehmut, Enttäuschung und Sentiment, die atmosphärisch die emotionale deutsche Landschaft im Anschluss an die Kapitulation und auch Albers Rolle als Seemann kennzeichneten, bot der Nachkriegsoptimismus schon früh keinen Raum mehr. Lediglich die Nebenfiguren zeigen Spuren psychischer Labilität. Dem entgegen steht die von Hans verkündete Losung „Irgendwie geht’s immer weiter“. Hans Albers, der ‚Draufgänger‘ und ‚ewige Sieger‘⁷³, kurzzeitig in *Große Freiheit Nr. 7* „zum Helden der Resignation“⁷⁴ stilisiert, wird hier zu einem des Optimismus erklärt. Das letzte Bild koppelt den in Großaufnahme gezeigten Protagonisten, dessen Blick gen Himmel gerichtet ist, an die Aufnahme eines Baukrans: Hier kulminieren die zentralen Schlaglichter der unmittelbaren Nachkriegszeit: Schicksalsergebenheit und männliche Tatkraft. Wiederaufbau ist doch nicht weiblich.

70 Vgl. SHANDLEY 2001, S. 165.

71 GOTTGETREU 1992, S. 44f.

72 Ebd.

73 Die Filmtitel seiner frühen Filme (vgl. Hinrich/Martin *Der Sieger*, 1931/32) sollten zu bleibenden Attributen des künftigen Stars werden.

74 WITTE, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: JACOBSEN u. a. 1993, S. 115-178, hier S. 168.

1.3 ‚Fahndungserfolg auf Geschlechterebene‘ – *Razzia* (DEFA 1947)

Eine klassische ‚Gut-Böse-Konstellation‘ ist Kennzeichen des in einer Kriminalhandlung⁷⁵ verpackten, um Authentizität bemühten filmischen Nachkriegsportraits, das unter Regisseur Werner Klingler 1947 zur Uraufführung kam. In der DEFA-Produktion *Razzia* bedient er sich nahezu allen gängigen Stereotypisierungen und schlägt dabei, ähnlich wie in *Straßenbekanntschaft* zu beobachten sein wird, einen aufklärerischen respektive pädagogischen Grundton an, der während der gesamten Filmhandlung über beibehalten bleibt.⁷⁶ Zur thematischen Schnittstelle wird der Schwarzmarkthandel: Die konfligierenden Interessen jener, die von ihm leben, werden denen, die ihn bekämpfen, gegenübergestellt. Themen wie Moralität sowie der Schere zwischen gesellschaftlicher Verpflichtung und privatem Glück werden dabei sowohl auf sozialer als auch auf Geschlechterebene verhandelt; sie unterlaufen die Konventionen des klassischen Detektivfilms.

Der junge Kriminalassistent Karl Lorenz (Claus Holm) versucht, den Mord an seinem Vorgesetzten, dem im Schwarzmarkt-Milieu ermittelnden Kommissar Naumann (Paul Bildt) aufzuklären – zusätzlich motiviert durch die Tatsache, dass er mit dessen Tochter Anna (Agathe Poschmann) liiert ist. Erschwert wird die Ermittlung durch das intrigante Spiel seines Kollegen Becker, der seine Geliebte, die im kriminellen Milieu verkehrende Barsängerin Yvonne (Nina Konsta), zu schützen sucht. Zwangsweise muss sich Becker deshalb mit dem Mörder, dem Barbesitzer Goll, verbünden. Dieser kann zum Schluss überführt werden – auch dank der Hilfe Paul Naumanns (Friedhelm von Petersson), dem Sohn des Ermordeten. Der junge Kriegsheimkehrer war in die Schwarzmarktgeschäfte verwickelt, ohne zu wissen, dass er den Mördern seines Vaters zuarbeitete. Mit der Festnahme des Verbrechers kann er sich rehabilitieren; die Schwarzmarktgeschäfte werden zusätzlich entlarvt.

Dass die politische Botschaft dieses Films auf Wiederherstellung von Recht und Gesetz und folglich von patriarchaler Autorität zielt, kommt unmissverständlich in seiner Exposition zum Ausdruck: Die erste Einstellung präsentiert das Berliner Reichstagsgebäude, das neben einer Ortsbestimmung vor allem als Symbol nationaler Größe, aber auch ihres Scheiterns dient und deshalb nach Neubestimmung verlangt. Letztere wird auch dramaturgisch, im anschließenden Schnitt auf den in halbnaher Einstellung gezeigten Kriminalrat Lembke, realisiert.⁷⁷ Die Dominanz hierarchischer Strukturen, personifiziert in der Figur des Kriminalrates, dessen raumgreifende, dynamische Bewegungen in halbnahen Kameraeinstellungen erfasst werden, ist kausale Klammer zwischen Einführungs- und Ab-

75 Die Nähe zum Kriminalfilm besteht einzig im Motiv des Mordes bzw. dessen Aufklärung, wird aber durch den aufklärerischen Anspruch marginalisiert, dem auch die Ikonografie mitunter zum Opfer fällt. SHANDLEY verweist darauf, dass die typischen Genre-Konventionen des Detektiv-Films hier nicht funktionieren, da sich das Publikum aufgrund der eigenen erfahrenen Mangelsituation auch mit dem vermeintlich Bösen identifizieren kann. Zur Durchsetzung der politischen Botschaft wird deshalb der Schwarzmarkt mit Mörder Goll personifiziert. Vgl. SHANDLEY 2001, S. 130.

76 Pleyer verweist auf die programmatische Absicht des Films, das Vorgehen der Polizei gegen Schwarzmarktgeschäfte zu rechtfertigen bzw. zu verdeutlichen, dass diese die allgemeine Versorgungslage verschlechtern. Vgl. PLEYER 1965, S. 99. Auch Mückenberger recurriert auf die erzieherische Absicht jenes Gegenwartsfilms, der die unterhaltenden Momente zurückdrängt. Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 157f.

77 Vgl. SHANDLEY 2001, S. 131f.

schlusssequenz.⁷⁸ Symbolische Vaterfigur ist bis zu seinem gewaltsamen Tod Kommissar Naumann, der nicht nur als Familienoberhaupt, sondern als pädagogisch operierende Figur inszeniert wird, wie sowohl die häufig in leichter Unterperspektive aufgenommenen Einstellungen als auch der direkte Blick in die Kamera illustrieren. Das von ihm repräsentierte Männlichkeitsideal wird zum maßgeblichen. Seine Eliminierung dient nicht der Übernahme eines neuen (geschlechtsspezifischen) Diskurses, sondern, im Gegenteil, der Wiederinstandsetzung patriarchaler Muster, die durch eben diese kurzzeitige Erodierung eine umso stärkere Affirmation erfahren und gleichsam die Assoziation mit dem auf real-historischer gesellschaftlicher Ebene zu beobachtenden ‚Roll-Back-Charakter‘ zulassen.

Den Kriminalassistenten Lorenz und Becker, die ihm an die Seite gestellt werden, ist Naumann „väterlich zugetan“⁷⁹. Visuell realisiert wird dieses Verhältnis in der ersten Sequenz durch eine Kamerararfahrt auf den Protagonisten in der Bildmitte sowie qua Kadrierung seiner Person durch die beiden jungen Männer, die dadurch gleichsam als Antagonisten eingeführt werden – eine Kontrastierung, die sich im Handlungsverlauf auch in den ihnen zugewiesenen Weiblichkeitskonstrukten äußert: Dem charakterschwachen, intriganten Becker wird die Figur der *Femme fatale*, deren Reizen er erliegt, zugeordnet. Lorenz dagegen lockt das Versprechen auf Heirat mit der integren Tochter des Kommissars und auch das des beruflichen Erfolgs.

Auch auf räumlicher Ebene finden die standardisierten Charakterisierungen der Figuren ihre Entsprechung: Der kleinbürgerlichen Wohnung der Familie Naumann, deren Interieur keinerlei Hinweise auf die materielle Notlage der Nachkriegsgesellschaft gibt, wird die ‚Scheinwelt‘ des amoralischen Etablissemment der Bar ‚Alibaba‘⁸⁰ gegenübergestellt. Mit Blick auf die hier zirkulierenden Geschlechterkonstruktionen findet das Milieu auch zur Positionierung des weiblichen Rollenbilds der *Femme fatale* Verwendung. Mit ihr werden Schiebertum und Kriminalität verknüpft. Dieses von Sängerin Yvonne dargebotene Rollenbild erweist sich jedoch im Handlungsverlauf aufgrund seiner Aufspaltung und Labilität als dysfunktional: Sie fungiert weniger als Ausdruck subversiver Weiblichkeit, die die Fundamente des patriarchalen Systems sowie der klassischen Diegese zu unterminieren vermag, als vielmehr in der Rolle einer in ihre Grenzen gewiesenen Frau. Dies wird sowohl auf verbaler Ebene als auch kraft Montage und *Mise-en-scène* geleistet: Von Barbesitzer Goll, dem klischeehaft inszenierten Gangsterboss, der sie nur leidenschaftslos küsst, als „kleines Schäfchen“ stigmatisiert, beschränkt sich ihr Radius einzig auf Bühne und Garderobe.

Yvonne ist die künstliche Frau, lediglich mit einem Vornamen ausgestattet, die in der ‚realen‘ Welt vermutlich nicht überlebensfähig wäre. Ihre sexuelle Attraktivität und Macht, die durch den fremdländischen Dialekt ihres Gesanges um die Komponente des Exotischen erweitert wird, kann sie einzig im Bühnenauftritt ausleben. Hier, auf der Bühne, dominiert sie auch optisch den Bildraum: Das Spotlicht isoliert sie von der räumlichen Umgebung, verleiht ihrem Körper gleichzeitig Plastizität. Sie bewegt sich auf die sie observierende Ka-

78 So sind in dieser ersten Sequenz, in die der Vorspann mündet, ausschließlich männliche Figuren zu sehen, die die Exekutive der Staatsmacht repräsentieren.

79 MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 158.

80 Der Name der Bar ist metaphorischer Natur, lässt in Anlehnung an das Märchen auf Themen wie Raub und Mord schließen. Auch hier gibt es eine ‚verborgene Tür‘, die zu den ‚Schätzen des Schwarzmarktes‘ führt. Darüber hinaus wird die Scheinwelt des Etablissemments mit dem Trümmeralltag kontrastiert, wie Schuttberge vor der Tür suggerieren – hier scheint die Flucht aus der Wirklichkeit erlaubt.

mera zu, deren voyeuristischen Charakter sich in den Bildvordergrund schiebende Balken unterstreichen. Das Ausbreiten und Schließen der Arme wird zur sexuell konnotierten Geste, lenkt den (männlichen) Blick auf den weiblichen Körper. Dieser wird durch den Wechsel von Nähe und Distanz, von Halbtotalen, halbnaher und naher Kameraeinstellung, zum fragmentierten wird. Die Kopplung an ein männliches Gegenüber kommt in sechs Zwischenschnitten auf Barbesitzer Goll zum Ausdruck. Im Gegensatz zum Publikum, das in einer „lustbringenden Struktur des Schauens“⁸¹ eingebunden ist, ist Yvonne für Goll jedoch nicht als Schauobjekt von Interesse: Die Inszenierung von Weiblichkeit dient einem Ablenkungsmanöver, das die kriminellen Handlungen des Barbesitzers kaschieren soll, ist also den Regeln einer doppelten Maskerade unterworfen, die nicht nur individuell eingesetzt, sondern auch fremdbestimmt manipuliert wird. In kurzer Schnittfolge werden die Einstellungen der Sängerin mit dem Eintreffen der Polizei verknüpft: Das Weibliche erscheint in der Gegenüberstellung mit der Exekutive der Staatsmacht respektive einer männlich konnotierten Ordnung als Gefährdung eben dieser bzw. als Verkörperung des Amoralischen per se. Yvannes Auftritt endet abrupt: Mit einer knappen Handbewegung bedeutet ihr Goll, aufzuhören – mit geneigtem Kopf verlässt sie die Bühne. Auffällig ist, dass Gesang und Unterhaltungsmusik mit dem Eintreffen der Polizei, die hier als ‚lustfeindlich‘ dargestellt wird, unterbrochen werden bzw. erst nach ihrem Verschwinden wieder einsetzen: Der Raum wird durch den Einsatz der Musik zusätzlich semantisch aufgeladen.

Yvannes ambivalente Persönlichkeitsstruktur wird erst im Kontext mit den übrigen Männerfiguren ablesbar. Ihr sich im öffentlichen Auftritt manifestierendes sexuelles Machtpotenzial und somit die durch das Rollenmuster der *Femme fatale* initiierte Ikonografie endet dort, wo sie liebt⁸²: Die im Verhältnis zu Goll beobachtete Handlungsunfähigkeit, Passivität und Abhängigkeit korrelieren mit dem verführerischen, manipulativen Spiel mit Kriminalassistent Becker, den sie selbst als „den Jungen“ bezeichnet. Das laszive Auspusten des Zigarettenrauches⁸³ in dessen Gesicht sowie das provozierend lange Anblicken lassen eine Unterwanderung seines männlichen Selbstbewusstseins ahnen, das Becker zunächst durch den autoritären Charakter seines Berufs aufrecht zu halten versucht. Im Vergleich mit der vorangegangenen Gesangsszene findet dieser auch filmtechnisch motivierte ‚Partnerwechsel‘ adäquaten Ausdruck: War Yvannes erster Auftritt durch Zwischenschnitte auf Goll unterbrochen, so ist es der folgende durch – wenn auch weniger zahlreiche – Schnitte auf Becker. Kraft ihres hier wirksam eingesetzten verführerischen Potentials vermag sie ihre Komplizenschaft mit der Schieberbande zu kaschieren. Sie benutzt Becker lediglich, um die von ihm geäußerten Informationen an Goll weiterzugeben in der Hoffnung, sich



Abb. 18: N. Konsta, 11. Minute

81 Vgl. MULVEY 1980, S. 35.

82 So wird auch der in Großaufnahme visualisierte Kuss mit Becker bezeichnenderweise durch das Eintreffen Golls unterbrochen.

83 Auch die Zigarette dient als Attribut der *Femme fatale*.

durch diesen Dienst dessen Aufmerksamkeit zu sichern und gleichzeitig Eifersucht zu provozieren. Ihre physische Attraktivität, attribuiert durch Hut, Ohrringe und Puderquaste, fungiert als Maske, die das ‚wahre Ich‘ verbirgt.⁸⁴ Yvonne konstruiert die ihr zugewiesene Rolle der *Femme fatale* und die damit assoziierten Zuschreibungen, wie Untreue und Verlogenheit, aktiv mit. So entgegnet sie Beckers Frage, ob sie ihn wirklich liebe, ausweichend: „Das soll man eine Frau nicht fragen, weil sie nie die Wahrheit sagen wird.“

Das Undurchsichtige ihrer Persönlichkeit wird im Spiegelmotiv aufgegriffen. Es fungiert als bevorzugtes Darstellungsmittel sowohl narzisstischer Selbstbespiegelung als auch des metaphorischen Sichtbarmachens einer gebrochenen psychischen Disposition, des Mangels an Geschlossenheit, wie die Reflexionen verdeutlichen. Yvones dreifache Spiegelung steigert das nur durch einfache Reflexion hervorgerufene Motiv der dualen Natur in eine multiple, facettenreiche Aufspaltung ihrer Identität, lässt darüber hinaus auch die Lesart einer Mehrdeutigkeit ihrer Sexualität für die männlichen Protagonisten zu.⁸⁵ Dieser entspricht auch das häufige Wechseln der Kleidung, es „signalisiert ihre moralische Transformation“⁸⁶ und verweist auf die Möglichkeit, ihr Selbstbild zu manipulieren. Metaphorisiert erscheint auch das Thema der Selbstverliebtheit beziehungsweise das der extremen Subjektivität als Strafe für das Abweisen des begehrenden Anderen.⁸⁷ Yvonne selbst wird es jedoch sein, die manipuliert und abgewiesen wird, da sie ihre Liebhaber gegeneinander ausspielt – ein Spiel, das mit dem Verlust eben beider gegen Ende sanktioniert wird. Als Mitwisserin über den Mord an Kommissar Naumann wird sie zur stummen Komplizin, als *Femme fatale* verspricht sie Promiskuität bzw. sexuelles Abenteuer und kündigt tödliches Unheil an, wie die Großaufnahme, in der sie ihr Wissen um das Verbrechen indirekt äußert, demonstriert.

Beinahe wäre auch dem Kriminalassistenten Becker die hinter der Maske der physischen Attraktivität versteckte ‚tödliche Bedrohung‘ zum Verhängnis geworden, was allerdings aufgrund der nur eingeschränkten Wirkungsmacht der *Femme fatale*, die sich der Narration einer konservativen Geschlechterhierarchie unterordnen muss, verhindert werden konnte. Über die Liebe darf sie singen: „Die Liebe ist wie ein Chanson“ – leben darf sie sie allerdings nicht. Wortlos verlässt sie Golls Büro, nachdem dieser sie abweist und indirekt ausspricht, sie lediglich instrumentalisiert zu haben. Derart gedemütigt ist Yvonne dennoch außer Stande, das Abhängigkeitsverhältnis zu beenden: „Von Goll kann man sich nicht freimachen, wenn er dich nicht will“, bekennt sie freimütig.⁸⁸ Sie und mit ihr die

84 Wie im *Film noir* beruht auch hier die filmische Struktur „wesentlich auf einer Ambivalenz von Verhüllen und Verbergen [...], werden Protagonisten präsentiert, die eben dadurch bedrohlich wirken, daß sie durch eine bewußte Handhabung der Diskrepanz von Sein und Schein, durch eine bewußte Manipulation ihres Erscheinungsbildes das männliche Abbildungssystem zu gefährden scheinen.“ In: ELLWANGER, Karen/WARTH, Eva-Maria: Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade. Eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. In: Frauen und Film. Heft 38, 1985. S. 58-71, hier S. 63.

85 Vgl. RÖWEKAMP, Burkhard: Vom Film noir zur méthode noir. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei. Marburg 2003, S. 129.

86 Ebd.

87 Das Motiv der Selbstverliebtheit entstammt der Welt des Mythos, der Narkissosage. Todessymbolik und Identitätsverlust finden ihre Wiederaufnahme in der ‚schwarzen Romantik‘ zu Beginn des 19. Jh. Auch im deutschen Stummfilm findet das Thema der extremen Subjektivität Ausdruck im Spiegelmotiv. Vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH 1997, S. 72.

88 Darauf, dass dieses Abhängigkeitsverhältnis auch sexueller Natur ist, lässt das Bett schließen, auf dem Yvonne in dieser Szene präsentiert wird. In einer Szene zuvor bat sie Goll, ihr Kleid zu schließen.

unterschiedlichen Weiblichkeitskonstrukte fallen der Razzia und somit den reaktionären Geschlechterkonstellationen zum Opfer.

Das Übermaß an weiblicher Sexualität, das Yvonne in der Figur der *Femme fatale* vermittelt, korreliert mit dem Aufrechterhalten patriarchaler, familiärer Strukturen, insbesondere deshalb, da diese während der Nachkriegszeit eine Zerstörung erfuhren. Dennoch bleibt in *Razzia* die Familie als ‚sozialer Ort des Weiblichen‘ existent. Die Barsängerin ist ein Gegenmodell zu integren Weiblichkeitsmodellen, die Tochter und Mutter formulieren. Dieser Dualismus kommt bereits in jener Einstellung, die Anna Naumann einführt, in der Metapher des ‚Licht-Machens‘ zum Ausdruck: Auf Yvonne wurde das arbiträre Scheinwerferlicht gerichtet, Anna selbst lässt es Licht werden – und untermauert so das ‚moralisch Reine‘ ihres Charakters. Dabei wird sie weniger als Frau, denn als naives Mädchen gezeichnet, was die Diminutive ‚Vati‘ und ‚Annchen‘ im Gespräch mit dem Vater unterstreichen. Im Handlungsverlauf wird Anna die Funktion der Vermittlerin zuteil, die verzweifelt versucht, dem familiären Zerfall entgegen zu wirken, die als ‚Trümmernädchen‘ den heimgekehrten Bruder aufrichten und sein Abrutschen in moralisch zwielichtige Geschäfte mit aller Kraft vermeiden will. Auch Karl Lorenz, ihrem künftigen Ehemann, der infolge des Krieges besitzlos, räumlich und seelisch entwurzelt ist, gilt es Zuversicht zu spenden:

K: „Anna, es kann noch lange dauern, bis ich soweit bin.“

A: „Ja.“

K: „Sehr lange.“

A: „Das macht doch nichts, Karl.“

K: „Ich habe gar nichts mehr, Anna. Das, was ich an habe und die paar Sachen aus unserem Haus.“

A: „Aber darauf kommt es doch nicht an.“

K: „Ja, aber ich möchte, dass du alles ganz genau weißt. Als wir uns kennen gelernt haben, da lebten meine Eltern noch, und da war das Geschäft noch da, und dann kam die eine Nacht und dann war nichts mehr da und ich – allein.“

A: „Ja Karl, ich weiß. Aber jetzt bist du doch nicht mehr allein.“

K: „Nein, jetzt nicht mehr.“

Der an den im Schuss-Gegenschuss-Verfahren präsentierten Dialog anschließende Kuss ist weniger Garantie einer sexuellen Wunscherfüllung, als vielmehr das Versprechen einer familiären und somit patriarchalen (Neu-)Verortung. Die im Off zu hörende Violinenmusik, im Handlungsverlauf als antiquiert abgelehnt, unterstreicht das reaktionäre Moment des Geschlechterverhältnisses akustisch. Nach dem gewaltsamen Tod ihres Vaters⁸⁹ erhält Karl Lorenz Verlangen nach Verkörperung der neuen Autorität umso größere Nahrung. Er hält ein Foto der Familie Naumann in den Händen, wähnt sich selbst nicht allein in der Rolle des künftigen Ehemannes, sondern auch in der des neuen Familienoberhauptes – eine Vermutung, der auch die anschließende Einstellung Rechnung trägt: Das Namensschild des Kommissars wird von Karls Schatten überdeckt. In Vorbereitung dieser Rolle gilt es zunächst, die Kontroverse mit Annas Bruder Paul auszutragen. In beiden Handlungssträngen findet, wie oben erwähnt, das je spezifische Weiblichkeitsmodell funktionale Verwendung:

89 Weder Mord noch Mörder werden visualisiert, jedoch mit filmischen Mitteln indirekt zitiert: Der rasche Wechsel von der Großaufnahme Golls zur in Halbtotalen eingefangenen Rückenfigur Naumanns, vor allem aber das lange stehende Dunkel, das die Sequenz ausblendet, suggerieren die Tat.



Abb. 19: C. Holm, 40. Minute

jener Szene erkennen, in der dieser die Kriminellen beobachtet – das Gitterfenster markiert den Kontrast zwischen Innen und Außen, nimmt symbolisch jene Gitter vorweg, hinter die der junge Kriminalassistent die Schieber bringen wird. Als Repräsentant des stereotypen Heimkehrertypus⁹¹ negiert Paul die maskulinen Standards: Seine ‚weichen‘ Gesichtszüge, das emotionale Violinenspiel als auch die innige Beziehung zur Mutter⁹², von Paul zärtlich-infantil „Mutti“ genannt, unterstützen diesen Eindruck. Er durchläuft zunächst den häufig zitierten Weg des moralischen Abstiegs – auch sinnbildlich durch Schwarzmarktmassen und Trümmerlandschaft.⁹³



Abb. 20: Trümmer, 43. Minute



Abb. 21: Straßenschlucht, 44. Minute

Die Kamera verlässt dann ihre objektive Position, das eindringlich surrende, extradiegetische Geräusch auf der Tonebene wird der in dieser Szene vorherrschenden Qualität der Kamera angepasst: Der innere Monolog wird laut. Er endet mit der kurzen Einstellung einer Straßenschlucht; die suggerierte Tiefenwirkung kündigt Pauls Fall an und korreliert mit der anschließenden Einstellung einer Engelsfigur. Versucht er zunächst, auf,her-

90 In der sonst hell ausgeleuchteten Wohnung der Familie Naumann dominieren in der Auseinandersetzung Schattenflächen. Einmal mehr wird Paul mit dem Attribut der Schwäche chiffriert, in dem er den künftigen Schwager als (körperlich) stärker bezeichnet.

91 Der Heimkehrer wird zum „fast unentbehrlichen Indiz für einen Gegenwartsfilm“. In: MÜCKENBERGER/JORDAN 1994 S. 159.

92 Auffällig häufig küsst er diese in der ‚Geburtstagsszene‘.

93 Der genaue Handlungsort bleibt spekulativ – der Schwarzmarkt vor dem Berliner Reichstag ist einziger Anhaltspunkt. In welchem Sektor das Geschehen spielt, bleibt unbekannt. Vgl. ebd., S. 160.

kömmliche‘ Weise Geld zu verdienen, verringert das Scheitern dieses Versuchs die anfängliche Ablehnung kriminellen Handelns. Auch dramaturgisch wird dieser Wechsel durch Verwendung einer Parallelmontage inszeniert: Analog zum Violinenspiel in einer schmierigen, von zweifelhaften Gästen besuchten Kneipe wird der Dialog zweier Schieber präsentiert, die beabsichtigen, Paul in ihre Geschäfte einzubinden. Noch bedarf es jedoch weiterer Anfechtungen, um die Geschwindigkeit der Abwärtsspirale zu beschleunigen: Pauls eingeschränktes musikalisches Repertoire, von jugendlichen Halbkriminellen als „blödsinnige Duderei“ abgelehnt, widerspricht dem Lebensgefühl der neuen Zeit. Resigniert muss er feststellen, dass die eigene Schwester mehr zum Bestreiten des Lebensunterhalts der Familie beiträgt, als er selbst. Das männliche Selbstbewusstsein ist unterminiert, droht in hilfloser Passivität zu erstarren und muss deshalb durch augenscheinliche Skrupel- und Furchtlosigkeit als spezifisch männliche Eigenschaften wieder gewonnen werden. Erst dann nämlich kann die ‚Rolle des Vaters‘ eingenommen werden – hatte dieser doch, bevor er ermordet wurde, in der sentimentalischen Wiedersehenszene Pauls Gefühlsäußerungen ins Lächerliche gezogen.

Auch räumlich wird Pauls ‚krimineller Werdegang‘ illustriert: Der Schieberkreis, in dem er nun verkehrt, ist dem amoralischen Etablissement der Bar angeschlossen, das durch den Auftritt einer nur spärlich bekleideten Tänzerin zusätzlich sexuell aufgeladen wird. Die Kamera schwenkt über das männliche Publikum, dessen Blicken sie ausgeliefert ist. Das Abrutschen in das kriminelle Milieu zieht die Lüge nach sich: Paul lässt die Mutter im Glauben, die mitgebrachten Lebensmittel auf ehrliche Weise verdient zu haben. „Vater wäre stolz auf dich“ – so die Reaktion der Mutter⁹⁴, die eben diesen als moralische Instanz ins Feld führt: Die Vaterfigur hat in der Dominanz der patriarchalen Struktur überlebt. Zur Wiedereingliederung in eben diese hierarchische Struktur bedarf es der erfolgreichen Läuterung. Auch hier, im Durchlaufen dieser „underdeveloped Oedipal-esque situation“⁹⁵, werden Emotion und psychische Disposition visuell konnotiert: Pauls Einsamkeit, sein



Abb. 22: F. v. Pettersson, 75. Minute



Abb. 23: ‚See‘, 76. Minute

94 Vor dem Hintergrund des von Chansonette Yvonne repräsentierten Bilds der *Femme fatale* versuchen Mutter wie Tochter die zweckgebundene familiäre Rollenverteilung aufrecht zu halten. Wird Anna als aktive, für den Lebensunterhalt der Familie mit Sorge tragende Person gezeichnet, so unterliegt die Figur der Mutter, die in jeder Einstellung nahezu ausschließlich in sitzender, wartender, duldender Position gezeigt wird, einer extremen Immobilität und Lethargie. Sie muss nicht nur den Schmerz um die im Krieg gefallenen Söhne, sondern zusätzlich auch den um den Verlust ihres Mannes aushalten. Die Großaufnahmen ihrer Hände, die Tochter Anna im rezitierten Tucholsky-Gedicht zum Thema macht, lassen auf mühevollen Arbeit vergangener Tage schließen. Sie ist auch visueller (Familien-)Mittelpunkt.

95 SHANDLEY 2001, S. 128.

selbstverschuldeter, aber auch auf die seelischen Folgen des Krieges zurückzuführender Ausschluss aus dem sozialen Gefüge wird mit der Einstellung blattloser, in Mondlicht getauchter Bäume dargestellt. Der Blick auf die Wasseroberfläche gibt, wie die Reflexionen des in Großaufnahme präsentierten Gesichtes vermuten lassen, das Bild des ungeliebten Alter Ego preis, das den Verlust von Einheit und Orientierung symbolisiert.

Paul hat sich unwissend zum Handlanger der Mörder seines Vaters gemacht. Das Spiegelmotiv, vermeintliches Moment der Selbsterkenntnis, wird überblendet vom Bild der Mutter, dem auf auditiver Ebene ein surrender Ton zugeordnet wird. Die Kameraführung wird schließlich an die explosive, spannungsgeladene Qualität der nun einsetzenden Musik angepasst, welche den laufenden Paul vorwärts zu treiben scheint.⁹⁶ Besessen vom Gedanken der Rache droht der Verlust der totalen Kontrolle, der jedoch durch das souveräne Eingreifen von Kriminalrat Lembke und dessen Assistenten Karl Lorenz verhindert werden kann.⁹⁷ Beide übernehmen – und nicht etwa Paul – die Rolle des künftigen Vaters: Karl, indem er Anna heiraten wird, Lembke, der der Kommissarswitwe Naumann den Hof macht, ist neue ‚moralische Instanz‘. Die bürgerliche Wohlanständigkeit, die Paul wieder aufnehmen wird, war nur kurzweilig außer Kraft gesetzt.

Auch die Figur des zwielichtigen, skrupellosen Barbesitzers verdient nähere Betrachtung: Der häufig in leichter Unterperspektive dargestellte Goll wird zur Personifizierung des Schwarzmarktes bzw. dem damit verbundenen Milieu. Die Kontrastierung mit Kriminalrat Lembke, der einen Vortrag über Moralität hält, wird im assoziativen Schnitt realisiert. Goll wird in Großaufnahme gezeigt. Diese bricht die geschlossene Subjektidentität, die die ‚internen Protagonisten‘ kennzeichnet, auf: Die Physiognomie des Kriminellen wird zum Spiegel seines Images, seiner ambivalenten Persönlichkeitsstruktur. Hier dient das Close-up eben nicht zur Identifikation, sondern zur Ablehnung jener Person, die sich den moralischen und sozialen Normen der Nachkriegsgesellschaft widersetzt. Diese Charakterisierung ist der ‚Ikonografie des Aufklärungsfilms‘ verpflichtet, die auch das trügerische Interieur seines Büros widerspiegelt: Marienstatuen und Ikonen, die in einem langsamen horizontalen Schwenk aus Perspektive des zu diesem Zeitpunkt noch lebenden Kriminalkommissars wahrgenommen werden, suggerieren vordergründig Golls an christlichen Wertmaßstäben orientiertes Handeln, assoziieren aber gerade in der extremen Anhäufung das Gegenteil: Sie funktionieren als ‚Täuschungsmanöver‘ und dienen darüber hinaus auch zur Schuldabwehr. So steht eine der Marienstatuen am Abschluss jener Szene, die die in einer Fülle von kurzen Nahaufnahmen aufgenommenen kriminellen Schieber rahmt, mit denen Goll verhandelt. Das hier zitierte Moment des Religiösen wird als Motiv der ‚Scheinheiligkeit‘ zweckentfremdet, wie der anschließende Schnitt auf den Kriminalrat verdeutlicht. Hier konkurrieren göttliche Schicksalsmacht und Exekutive der Staatsmacht um die Legitimation der gesellschaftlichen Hierarchie.

Das Kellergewölbe, ausgestattet mit einer Vielzahl von Türen und schmalen Gängen, wird zusätzlich durch den Einsatz des Low-key-Stils und der Verwendung ausgedehnter Schattenflächen zur labyrinthartigen Unterwelt metaphorisiert: Sie ‚verschluckt‘ Kriminalkommissar Naumann sinnbildlich, der im Dunkel des Ganges verschwinden wird. Obwohl visuell ausgespart, lässt die metonymische Verwendung des Dunkels die Idee des Mordes lebendig werden, die Großaufnahme Golls, sein bedrohlicher Schatten – symbo-

96 Diese Szene weist in der visuellen Gestaltung große Parallelen zur ‚Läuterungsszene‘ in *Straßenbekanntschaft* auf.

97 Auch Paul hat, wie die Figur des Mertens in *Die Mörder sind unter uns*, eben nicht ‚das Recht zu richten‘.



Abb. 24: H. Frank, 35. Minute



Abb. 25: P. Bildt, 40. Minute

lischer Vorbote des Todes – und auch die ungewöhnlich lange Abblende dieser Sequenz vertiefen jene Ahnung, die im Handlungsverlauf Gewissheit werden soll. Der Logik des Sieges von Moralität und Gesetz entsprechend findet die Figur des Verbrechers keinerlei Nachsicht. Das laute Geräusch der fallenden Pistole in der ‚Verfolgungssequenz‘ untermauert den Verlust seiner Macht. Diese ist den loyalen und integren Personen vorbehalten, also jenen, die die traditionellen restituierten Ordnungsvorstellungen verkörpern. Die von den Filmfiguren durch Brüche gekennzeichneten Geschlechterrollen werden, wie im Falle der Schieber bzw. der *Femme fatale*, eliminiert, oder aber, wie in der Figur des Kriegsheimkehrers verdeutlicht, gegen Ende harmonisiert.

1.4 ‚Hungrige Mägen – hungrige Körper‘ in *Straßenbekanntschaft* (DEFA 1948)

Was wollen wir denn – ein bisschen Wärme, satt werden, ein buntes Kleid, ein Kopftuch, ein bisschen Freude, damit wir endlich das Lachen lernen.⁹⁸

Thematisch verpflichtet sich der von der Zentralverwaltung für Gesundheitswesen in Auftrag gegebene, von der DEFA 1948 produzierte Film *Straßenbekanntschaft* der Nachkriegspromiskuität und dem damit verbundenen Gefährdungspotenzial, das von den in den unmittelbaren Nachkriegsjahren statistisch massiv angestiegenen Geschlechtskrankheiten ausging. Die didaktische Intention des Films und das konstruierte Drehbuch kollidierten zwangsläufig mit dem künstlerischen Anspruch des Regisseurs Peter Pewas, der im Bewusstsein, einen vom Zeitkolorit gefärbten Film zu schaffen, weniger an Inszenierungsmustern und schauspielerischen Leistungen, denn an der Bildgestaltung interessiert war⁹⁹:

Die Stärke seines DEFA-Films liegt nicht in der schlüssigen Darstellung der Geschichte, die ohne sein Verschulden zum Teil konstruiert wirkt, sondern in der genauen Beobachtung des sozialen Milieus, einer zeittypischen Atmosphäre.¹⁰⁰

98 Erika (Gisela Trowe) in *Straßenbekanntschaft*.

99 Der Kameramann Georg Bruckbauer wurde bereits durch Käutners *Romanze in Moll* bekannt. Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 162.

100 Ebd., S. 163.

In Anlehnung an die besondere Annäherung an die Wirklichkeit, wie sie den Neorealismus charakterisiert, inspiriert durch Rossellinis sich in *Paisà* und *Rom – offene Stadt* verifizierenden neuen, authentischen Filmstil¹⁰¹, war auch Pewas bemüht, „immer die umgebende Welt einzufangen [...], die Nebenwelt sollte immer präsent werden.“¹⁰² Vor dem Hintergrund zerfallener Ruinen, notdürftig ausgestatteter Wohnungen, dunkler Treppenhäuser, überfüllter Straßenbahnen und Wartesälen gelingt ein zumindest ansatzweise realistisches Wirklichkeits- und auch Weiblichkeitsbild – auch wenn Pewas, anders als es die italienischen Neorealisten forderten, im Studio und nicht auf der Straße drehte.¹⁰³ Nichtsdestotrotz offenbart sich in der *Mise-en-scène* beider Regisseure eine stilistische Nähe, die ihrerseits Einflüsse des französischen Realismus aufweist und an Filmemacher wie Jean Renoir oder Marcel Carné erinnert, die im Falle Pewas jedoch mit einer gesellschaftspolitischen Erzählaussage korreliert: „While the look and feel of Pewa’s film transport one into the cinematic world of prewar France, the narrative and its outcome are very firmly grounded in the sociopolitical signification of postwar Germany.“¹⁰⁴

Straßenbekanntschaft verbindet zwei Handlungsstränge: Ersterer kreist um die junge Erika Engelhard (Gisela Trowe), die, in ihrem Wunsch, dem Nachkriegsalltag zu entfliehen, in moralisch zwielichtige Kreise und somit in die Gesellschaft der Prostituierten Annemie (Alice Treff) gerät. Dort trifft sie auf Kriegsheimkehrer Herbert Petzold (Harry Hindemith), der, wie der zweite Handlungsstrang zeigt, sich von seiner Ehefrau Marion entfremdet hat. Marion (Ursula Voss) hatte während des Krieges eine Affäre und ist seither an Syphilis erkrankt. Erika, in deren Armen Herbert Trost sucht, wird ebenfalls mit dieser Geschlechtskrankheit infiziert. Angesichts der Krankheit ist eine Wiederannäherung zwischen Herbert und Marion möglich geworden. Auch Erika wird, dank des Einsatzes des Reporters Walter (Siegmar Schneider), dessen Zuneigung sie anfangs noch ablehnte, rehabilitiert. Lediglich Annemie bleibt das private Glück verwehrt.

Zum zentralen Motiv des Films wird neben dem der Geschlechtskrankheiten, das die beiden Handlungsstränge verknüpft, der Hunger: Nicht nur der nach Nahrungsmitteln, die in der Zeit der Not und Entbehrung rar waren, sondern vor allem auch der nach Leben, Liebe und Zerstreuung inmitten einer vom Krieg gezeichneten, äußerlich wie innerlich destruierten Gesellschaft. Diese Kompilation von nacktem Hunger und Lebenshunger verdichtet sich in der Protagonistin Erika. In der trüben elterlichen Wohnung kann beides nicht gestillt werden. Dort gibt es nur Suppe, trockenes Brot, eine verbitterte Mutter, die die sich beklagende Tochter auffordert, dem Vater die größeren Essenportionen zu gönnen. Doch vom Gönnen werde sie nicht satt, entgegnet Erika trotzig. Erstes Indiz einer Selbstentfremdung ist der Blick in den stumpfen, beschlagenen Spiegel, der – unterstützt durch das trübe Licht – das äußere Erscheinungsbild, implizit aber auch den Blick auf die eigene Identität verschleiert: Die sichtbaren ‚Trübungen‘ antizipieren jene psychischen und moralischen, die im Handlungsverlauf manifest werden sollen.

101 Die Filmvorführung veranlasste Pewas zu folgender Äußerung: „Sie haben verstanden, auf eine ganz neue Art und Weise die Wahrheit zu zeigen.“ In: KUROWSKI, Ulrich/MEYER, Andreas: Der Filmregisseur Peter Pewas. Materialien und Dokumente. Berlin 1988, S. 49.

102 Ebd., S. 34.

103 Vgl. SHANDLEY 2001, S. 135.

104 Ebd., S. 136.

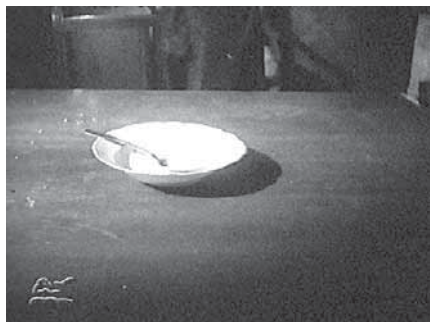


Abb. 26: ‚Suppenteller‘, 7. Minute



Abb. 27: G. Trowe, 8. Minute

Im Kontrast zur dunklen, kargen Wohnung der Eltern steht jene der Bekannten Annemie, wie der Schnitt vom leeren Suppenteller auf einen überfüllten Partytisch visualisiert. Heringssalat, Kotelett – gierig stopft Erika, was sie zu Hause entbehrt. Hier pulsiert das gesellschaftliche Leben eines Schieberkreises: Alkohol, Fleisch, Zigaretten und Schokolade im Überfluss, Tanzmusik und Lachen füllen den Raum, dem zugleich eine zwielichtige Atmosphäre eigen ist, wie das dunkle Hinterzimmer suggeriert. Untermauert wird dieser Eindruck durch die negativ attribuierten Figuren: Lüsterne Alte, aufreizend gekleidete, trinkende und rauchende Frauen, deren Portraittierung an die in Otto Dix' sozialkritischen Bildern grotesk überzeichneten Charaktere erinnert¹⁰⁵, signalisieren ein moralisch zweifelhaftes Milieu, dessen Gefährdungspotenzial Erika zu ignorieren scheint. „Sie nascht gern – aber sie weiß noch nicht, dass alle Dinge ihren Preis haben“, stellt Gastgeberin Annemie fest. In ihrer Welt wird Liebe zum Warenverhältnis, Sexualität zum Zahlungsmittel.¹⁰⁶

Die Verlockungen durch Kotelett, Konfekt und Nylonstrümpfe sind größer als Erikas sittliches Empfinden. Das anständige Leben, das sie zu führen habe, so lange sie im Hause des Vaters lebe, entbehrt jeglichen Reizes: „Soll ich etwa zu Hause sitzen und auf einen Mann warten, der doch nicht kommt?“ – eine Diktion, die zwar weibliche Passivität als typische, dem Patriarchat verpflichtete Eigenschaft negiert, zugleich jedoch die Verortung über das Männliche impliziert. Der Mangel an Schamgefühl und Stolz, den der zornige, in Untersicht aufgenommene Vater ihr im nächtlichen Disput vorwirft, ist Resultat der Zeitumstände: „Worauf denn – dass wir nichts zu essen haben, dass ich in Fetzen herumlaufe? Du hebst ja jeden Stummel auf.“ Einer solchen Erniedrigung durch die Tochter, einer Untergrabung der autoritären Position, weiß der Vater nur hilflos in Form einer Ohrfeige zu antworten, eine Geste, mit der der Bruch mit den Eltern vollzogen ist: Auch im Verhältnis der Kinder zu den Eltern waren infolge der Kriegs- und Nachkriegserfahrungen erhebliche Einstellungsveränderungen eingetreten.¹⁰⁷ Die nächtliche Szenerie, die verschatteten Gesichter, das harte Geräusch der zufallenden Tür lassen jene Entzweiung umso deutlicher hervortreten.

¹⁰⁵Vgl. ebd., S. 137.

¹⁰⁶Vgl. PERINELLI 1999, S. 137.

¹⁰⁷Vgl. WILLENBACHER 1989, S. 615. Die tief greifenden Veränderungen zeichneten sich durch ein gestiegenes Maß an Selbständigkeit aus. Vormalig eingebunden in Strukturen der HJ und des BDM folgte eine Emanzipation vom elterlichen Milieu.

Deregulierung, Orientierungslosigkeit und Amoralität charakterisieren das amorphe gesellschaftliche Gefüge. Hier wird die pädagogische Perspektive zum sinnstiftenden Prinzip erhoben. Der sittlich gefährdeten Erika wird der moralisch intakte Reporter Walter gegenübergestellt, der die zur gesellschaftlichen Normalität verkommene Losung ‚Speck statt Sentiment‘ ins Gegenteil zu wenden versucht. Die nächtliche, in Weiteinstellung aufgenommene Begegnung mit Erika auf einer Eisenbahnbrücke stilisiert den in helles Licht getauchten Walter – die auf ihn zukommende Erika bleibt im Dunkeln – zum Fixpunkt des Reinen und Unversehrten. Seine männliche Fürsorge untergräbt ihre Emanzipationsbestrebungen nach dem Verlassen der elterlichen Wohnung. Das nahezu desexualisierte Verhältnis¹⁰⁸, das ihr künftiges Zusammenleben kennzeichnet, und auch durch das verführerisch-laszive Räkeln Erikas nicht gefährdet (wird auch der erste Kuss scheint völlig entsinnlicht, bekommt einen freundschaftlichen Anstrich) korreliert mit der Hemmungslosigkeit eines auf das Momentane fixierten Lebenshungers, den Erika innerhalb des Schieberkreises stillen will. Im Lichte eines gesellschaftlich-moralischen Chaos, angesichts einer veränderten Stellung des Mannes, scheint die eheliche Gemeinschaft in Walters Augen antiquiert: Für die Ehe habe man augenblicklich

zu wenig Gepäck. Wie leben wir denn? Wir treiben uns auf den Straßen herum. Unsere Wohnungen sind nur Löcher [...]. Wir leben darin und denken nicht mehr ans Morgen. Und genauso halten wir es heute mit der Liebe.

Walter hält am obsolet gewordenen Bild der ‚wahren Liebe‘, die er für Erika verspürt, fest, er will sicher sein, „dass nicht nur die Not sie zu mir treibt“. Eine sterile, phrasenhafte Diktion, deren pädagogischer Impetus unüberhörbar ist und sich darüber hinaus insbesondere in der Anrede Erikas als ‚Kind‘ manifestiert. Unübersehbar wird dieser durch die häufig verwendete Untersicht, in der Walter abgebildet wird. Von Anbeginn ist er von Erikas Integrität überzeugt: „Sie machen sich schlechter als sie sind, sie tun nur so verdorben [...], in Wirklichkeit sind sie ganz anders“. Dieser unterstellte, grundsätzlich gute Charakter, den das weibliche äußere Erscheinungsbild nicht so recht glauben machen will – dem mädchenhaften Körper widerspricht ein unterkühlt anmutendes Gesicht, ein umtriebiger, gieriger, durch schräge Augenbrauen akzentuierter Blick – birgt die Chance zur Katharsis. Eine überdimensionale Waschmittelwerbung, die im Hintergrund der ersten Begegnung zu Filmbeginn sichtbar wird, konnotiert bereits den Prozess der Selbstreinigung, der jedoch zunächst eine Spanne anomischen Verhaltens vorausgeht: Im alkoholisierten Zustand gibt Erika sich dem Kriegsheimkehrer Herbert hin. Der Weg des Abgleitens in die Prostitution scheint vorbereitet. Für die sexuelle Aufladung jener ‚Verführungssequenz‘, für die Aktivierung des Begehrens, trägt Erika die Verantwortung: Das verführerische Überstreifen der Nylonstrümpfe, das Heben des Rockes, die Inszenierung ihrer Weiblichkeit durch das Besteigen des Stuhls gleich einem Bühnenauftritt, einem evozierten ‚Zur-Schau-Stellen‘, generieren eine Erotik, der der Mann förmlich unterliegen muss. Dramaturgisch kulminiert die Anspannung in der Großaufnahme, die Erikas weich gezeichnetes, ebenmäßig ausgeleuchtetes Gesicht in seiner ganzen Sinnlichkeit und Verführung offen legt. Zugleich reduziert sie sich auf einen dem männlichen Blick ausgelieferten Objektstatus.

108 Vgl. GREFFRATH 1995, S. 232.

Draußen ist der Lärm, die Gäste, Musik. Das Mädchen kommt näher. Ich wollte die ganze Spannung von zwei Verliebten auch dadurch ausdrücken, daß ich ihrem Atem eine besondere Bedeutung gab. Beide werden in Großaufnahme zusammengeführt; die Erregung von Mann und Frau, die sich in diesem stillen Raum anstarren, geht hörbar zum Publikum über.¹⁰⁹



Abb. 28: G. Trowe/H. Hindemith, 44. Minute



Abb. 29: G. Trowe, 45. Minute

Der Versuch Atmosphäre zu schaffen, scheitert jedoch: Zu spüren ist weniger die von Pe-was beschworene Spannung zweier Verliebter, sondern vielmehr eine entsinnlichte, natürlich-kreatürliche, libidinöse Atmosphäre: Der Moment größter Anspannung, der sich in einem grotesk anmutenden Anpusten Herberts entlädt, suggeriert vielmehr weibliche Naivität, Unbeholfenheit und Hilflosigkeit denn Verführung, die dem eben noch in Großaufnahme eingefangenen Gesicht unterstellt werden konnte. Der unabwendbare, bildlich ausgesparte sexuelle Akt dient auch der Reparatur des destruierten männlichen Phallus angesichts einer durch die Erfahrungen des Krieges veränderten Geschlechterbeziehung, wie der zweite Handlungsstrang belegen wird.

Walters Bemühen, Erika, unterstützt durch unerträglich moralisierendes, mit pädagogischer ‚Sauce‘ übergossenes Pathos, den eigenen Spiegel (sowohl sichtbar als auch metaphorisch) vorzuhalten, um das hinter der äußeren Erscheinung Verborgene zu entlarven, scheitert:

Aber eins ist wichtig, bei allem was man tut: Dass man sich selbst ins Gesicht sehen kann, dass man sauber bleibt, sich selber treu. Ich weiß nur, dass du dich nicht mehr wohl fühlst in deiner Haut, du spürst genau, du bist auf keinem guten Wege, du willst es dir nur nicht eingestehen, das sieht man dir an.

Doch Erikas Hunger ist noch nicht gestillt, von der Liebe Walters werde sie nicht satt, behauptet sie trotzig und versucht erneut, ihre Bedürfnisse im Kreise der Schieber und Schwarzmarkthändler zu stillen. Hier wird das im Detail präsentierte, lockende Konfekt in der männlichen, zitternden Hand, das sich bedrohlich in den Bildvordergrund schiebt, zum Sinnbild der Verführung, zum Preis für körperliche Hingabe. Auch wenn es Erika gelingt, sich dieser Versuchung zu entziehen, so wird ihr bereits vollzogenes moralisches Scheitern mit einer Geschlechtskrankheit sanktioniert. Darüber hinaus wird der Fehltritt

¹⁰⁹PEWAS in KUROWSKI/MEYER 1988, S. 48.



Abb. 30: G. Trowe/S. Schneider, 53. Minute



Abb. 31: G. Trowe, 60. Minute



Abb. 32: G. Trowe, 83. Minute

öffentlich geahndet – während einer Razzia werden die weiblichen Besucherrinnen eines Lokals, zu denen auch Erika zählt, zusammen getrieben „wie ein Stück Vieh“ – so die Protagonistin – und als Ansteckungsherde gebrandmarkt.

Der aus Erikas Augen indirekt wahrnehmbare Anblick des von Syphilis zerrissenen Rückens Annemies wird, auch dramaturgisch – sowohl verifiziert durch Großaufnahme, die Erikas erschrockenes Gesicht zeigt, als auch durch den unerwarteten Einsatz von emotional aufgeladener

Musik – zum entscheidenden Moment der inneren Umkehr. Diese vollzieht sich aktiv im Lauf durch die Nacht: Das hell ausgeleuchtete Gesicht akzentuiert den dramatischen seelischen Vorgang, der durch pulsierendes, an Herzklopfen erinnerndes Musikgeräusch untermauert wird. Als wolle sie sich ihrer alten Hülle entledigen, rennt sie gehetzt, sowohl durch die Erinnerungen an die Ereignisse der letzten Zeit, die in einer collageartigen Doppelbelichtung an den Frauenkopf gebunden werden, als auch durch die inneren Stimmen, die in Wettstreit miteinander geraten. Der Bewegungsvorgang, der Wunsch, ans Ziel zu kommen, wird unterstützt durch ein kraftvolles, sich steigerndes Zugeräusch im Off. Der hell erleuchtete Eingang des Krankenhauses wird schließlich zum Zielpunkt: Noch ist Erika verschattet, mit der Flucht in die Arme der Krankenschwester¹¹⁰, der Personifizierung der guten, mütterlich-schützenden Frau, die ihr optisch und sinnbildlich gegenübergestellt wird, läuft sie ins Licht: Physische und psychische Reinigung können folgen. Am Ende des Purgatoriums lockt die Belohnung durch den ‚antiseptisch reinen‘, integren Walter.¹¹¹

¹¹⁰Als „Inbegriff der Vermeidung aller erotisch/bedrohlichen Weiblichkeit [...] garantiert sie den Bestand des Schwester-Inzesttabus und die Verbindung zu einer übersinnlich/pflegenden Muttergestalt.“ Die hier mit der Lichtquelle in Beziehung gesetzte Krankenschwester entspricht Theweleits „Lady with the light“. Vgl. THEWELEIT 1979, S. 161.

¹¹¹Robert Shandley interpretiert das öffentliche Gesundheitssystem, in jener Szene in der Krankenschwester personifiziert, als Allegorie des Staates und seines politischen Programms. Vgl. SHANDLEY 2001, S. 141.

Auch im zweiten Handlungsstrang begünstigt die großmütige männliche Disposition die Reparatur des alten Ordnungsgefüges nach patriarchalem Muster, das noch zu Beginn ausgehebelt schien: Marion Petzold verkörpert das Bild der selbständigen Nachkriegsfrau, die als Straßenbahnschaffnerin für ihren und, nach der Rückkehr ihres Mannes, für den gemeinsamen Lebensunterhalt sorgt – eine Situation, die den heimgekehrten, vom Krieg physisch, wie der ausgemergelte Körper beweist, und seelisch gezeichneten Herbert befremdet: „Verkehrte Welt – die Frau verdient Geld und ich wisch schon die ganze Woche den Fußboden auf“.

Die weiblich attribuierte Kleidung, visualisiert in der Küchenschürze als Sinnbild des Geschlechterrollentausches, gibt ihn einer Lächerlichkeit preis, die die Selbstentfremdung seiner Person, den Verlust der patriarchalen Stellung umso deutlicher hervortreten lässt. Die durch die veränderte Stellung der Frau, die die männliche Autorität untergrub, ohnehin bedrohte Identität, bzw. das Selbstwertgefühl des Mannes geraten zusätzlich ins Wanken, als dieser von der Untreue seiner Ehefrau erfährt. Sukzessive wird in der Kombination mehrerer Szenen Herberts Identitätsverlust visuell übersetzt. In einer nahezu unerträglich langen, gleichwohl



Abb. 33: H. Hindemith, 25. Minute

dramaturgisch auffälligen Szene wird er des Briefinhaltes gewahr, der den Seitensprung seiner Frau offenbart. Auf auditiver Ebene wird die Entdeckung von aufdringlicher Musik und einem aus dem Off dringenden hämmernden Klopfgeräusch – ein Appell an den Wiederaufbau, an dem Herbert nicht teilhat – begleitet.

Der in Detailaufnahme eingefangene tickende Wecker im Bildvordergrund gemahnt nicht nur an die nahende Verabredung mit dem Liebhaber, sondern versinnbildlicht das Motiv der Zeit schlechthin als ursächlichen Faktor für die Entzweiung des Ehepaares. Die Zeit der Trennung hat den Heimkehrer zu einem Schatten seiner selbst werden lassen, gleich dem, den er an die Wand projiziert. Die Austauschbarkeit während seiner Abwesenheit, die Besetzung seines Platzes durch einen anderen Mann, hat ihn seiner Macht beraubt, ihn seiner patriarchalen Identität entledigt. Im Bild des einsamen, in der dunklen Wohnung wartenden Mannes wird die emotionale Erschütterung, der Verlust an sexueller Kontrolle allegorisch visualisiert.

Auch in den Einstellungen der folgenden Szene wird der psychischen Verfassung kameratechnisch in auffälliger Weise Ausdruck verliehen: Der Einsatz des Weitwinkels erzeugt eine extreme Tiefenschärfe¹¹², die, kombiniert mit den beiden Lichtquellen, die Antagonisten auf Distanz hält. In der verschlingenden Enge des sich im Halbdunkel befindenden Billardzimmers, in dem Herbert seinen Widersacher zur Rede stellt, kulminieren innere Zerrissenheit und erfahrende Demütigung in der Kreisbewegung der Lampe, im schwankenden, grellen Lichtkegel. Herbert selbst ist bloße Silhouette, die Kamera begleitet ihn auf seinem Weg durch die nächtliche Straße entlang einer Mauer. Am „leidenden Gemüt“,

112Vgl. KUROWSKI/MEYER 1988, S. 48.

das ihm Annemie attestiert, erkrankt, und das er mit Alkohol innerhalb jenes Schieberkreises, in dem auch Erika verkehrt, zu betäuben versucht, wirft er etwaige moralische Zweifel über Bord und sühnt den moralischen Fehltritt seiner Frau Marion ebenfalls mit einem Seitensprung. Motiviert erscheint dieser sowohl aus Enttäuschung als auch aus rein sexueller Begierde sowie der Suche nach männlicher Bestätigung. Während Herberts Untreue derart legitimiert wird, erscheint die seiner Frau als ein auf die Zeitumstände und den damit verbundenen Entbehrungen verweisendes Narkotikum:

Wie wir Frauen hier zu Hause gelebt haben, das weiß doch kaum einer von euch – jeden Morgen in die Fabrik, spät abends nach Hause, hungrig, das kalte Zimmer, Alarm und dazu immer die Angst und die Hilflosigkeit – ist es da so unverständlich, dass man sich mal betäuben wollte?

Erika Carter verweist auf den unterschiedlichen Umgang von Männern und Frauen mit Vergangenheitsbewältigung: „Marion touches on an issue that is central to the handling of gender crisis in the films under discussion here: the different relation of woman and man to memory and recent history.“¹¹³



Abb. 34: U. Voss, 73. Minute

Es scheint, als ob die veränderten Moralvorstellungen, vor allem aber auch die aus der Zeit des Alleinseins resultierende Entfremdung einer Isolation innerhalb des Ehelebens Vorschub leisten. „Ich kann ihn gar nicht mehr verstehen“, beklagt sich Marion bei ihrer Freundin Olly. Auch die enge Freundschaft der Frauen wird zum Beweis veränderter Geschlechterrollen aufgrund der Abwesenheit der Männer: „Jetzt ist er da und jetzt bin ich erst recht allein“. Zusätzlich mahnen die ersten körperlichen Anzeichen einer Krankheit an den zurückliegenden moralischen Fehltritt. Das zu

Beginn suggerierte Bild der vitalen, lebensstüchtigen Frau verkehrt sich zum Ende ins Gegenteil: Geschwächt und von Krankheit gezeichnet, schuldbeladen, da sie ihren Mann infizierte, wird Marion auf die Opferrolle festgelegt. Vorbereitet wurde diese Rolle bereits in jener Szene, die, parallel montiert zum Seitensprung des Mannes, die wartende Ehefrau im nächtlichen Dunkel der Küche zeigt. Durch das geöffnete Fenster dringen die lockenden Geräusche einer Jahrmarktatmosphäre: Das drehende Karussell als Metapher für Lebensfreude, eines jedoch auf das Momentane, Flüchtige fixierten Glücks, wird zum Mahnmal ihres Zerstreungswunsches, eines ‚sündigen Vergnügens‘, das sie bitter bezahlen muss.

Die wartende Marion hat ihre Opferrolle internalisiert: „Ich will rasch Frühstück machen“, bietet sie dem in den frühen Morgenstunden heimgekehrten Herbert an statt zu fragen, wo er die Nacht verbrachte. Mütterlich mahnt sie, die regendurchnässte Jacke aus-zuziehen. Thematisiert wird nun lediglich ihr moralischer Fehltritt, der seine bleibt, ob-

113 CARTER, Erica: Sweeping up the past: Gender and History in the Post-war German ‚Rubble Film‘. In: SIEGLOHR, Ulrike: Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema 1945-51. London 2000, S. 91-110, hier S. 96.

wohl noch frisch, unerwähnt und dadurch indirekt gerechtfertigt. Unwidersprochen bleibt Marions Verdacht, auch während des Krieges sexuelle Ablenkung gesucht zu haben:

Wart ihr denn immer bei klarer Vernunft? [...] Am Tage seid ihr herumspaziert, ihr Herren [...] und abends – am liebsten jede Nacht eine andere [...]. Und warum haben sich die Frauen mit euch eingelassen? Für ein Brot, für ihre Kinder, weil sie Hunger hatten – ihr aber, ihr seid doch nur hinter eurem Vergnügen her gerannt.

Ein Vorwurf, den Herbert folgendermaßen vage kommentiert: „Jeder sieht die Welt mit seinen Augen – ich auch“. Seine Bereitschaft, sich mit der Vergangenheit auseinander zu setzen, ist gering. Trotz Verletzung der ehelichen Norm hat Marions Orientierung an Ehe und Treue weiterhin Bestand.¹¹⁴ Nie habe sie aufgehört an ihn zu denken, „für mich hat es immer nur einen Mann gegeben“. Die Erinnerung an den männlichen Seitensprung wird, auch mit Rücksicht auf die kranke Marion, nicht verbalisiert, so dass die leidende Frau zur Projektionsfläche der eigenen Unzulänglichkeit, des eigenen moralischen Scheiterns wird. Trotz Schuldzuweisungen: „Du weißt gar nicht, was du angerichtet hast, du wolltest doch gerne ein Kind haben“¹¹⁵, entscheidet sich Herbert in einem Akt von Großmütigkeit für die Fortdauer der Ehe – vermutlich deshalb, da nun alte Rollenmuster wieder Raum greifen können: „Du wirst sicher Hunger haben. Die Kartoffeln sind schon geschält“, ruft die von Krankheit gezeichnete Marion dem mit der Reparatur eines Fahrrads beschäftigten Herbert zu. Mit dem körperlichen Zerfall der zu Beginn vor Kraft, Vitalität und Lebensfreude sprühenden Marion korrespondiert ihre Rückführung auf ein traditionellen Parametern verpflichtetes weibliches Rollenmuster mit der Orientierung an Fürsorge und Mütterlichkeit. Die traditionelle geschlechtsspezifische Rollenaufteilung wird restituiert, das männliche Selbstwertgefühl kann angesichts der geschwächten Frau aufgewertet werden, die altruistische weibliche Liebe erweist sich einmal mehr als Heilmittel für die identitäre Verortung des Mannes. „Für die Frauen bietet dieser Film eher einen Ausblick auf eine demütige Zukunft, auf Prüderie und Rollenzuschreibung, die schon ab 1949 im deutschen Film wieder deutlich die Oberhand gewinnt.“¹¹⁶ Dem Diktum Heinzmeiers, *Straßenbekanntschaft* behandle Männer und Frauen gleichberechtigt¹¹⁷, muss widersprochen werden. Vielmehr wird das Männliche zum positiven Gegenmodell des schuldhaften Weiblichen stilisiert. Wenngleich die spezifisch weiblichen Probleme der Nachkriegszeit in ihrer Pluralität zur Sprache kommen, so fallen sie doch letztlich einer männlichen Regressionshaltung, die sich den Parametern des Moralismus, der Orientierung an Ordnung und Sauberkeit eines traditionellen Tugendkanons verpflichtet, zum Opfer. Das Ausleben einer weiblichen sexuellen Aktivität gilt es zu bändigen und in traditionelle, in eheliche Bahnen zu lenken.

Die Identitätsbedrohung für den Mann ist jedoch, wie der Schluss des Films beweist, nicht völlig gebannt, sie personifiziert sich in Annemie, der „alternden Hure: Sie lebt nicht

114 Vgl. GREFFRATH 1995, S. 233.

115 Der Wunsch nach Mutterschaft impliziert die Aufhebung des Ödipuskomplexes. Der Mann kann sie nun anstelle seiner Mutter besitzen. Vgl. BIEM 1989, S. 17.

116 GREFFRATH 1995, S. 234.

117 Vgl. HEINZELMEIER, Adolf: Vom Nazifilm zum Nachkriegsfilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema. Frankfurt/Main 1988, S. 36f.

nur vom Schwarzmarkt, sie ist das Symbol für Schwarzmarkt überhaupt.¹¹⁸ Annemie und Anomie – in der Äquivalenz der nahezu homophon klingenden Wörter versteckt sich auch ein metaphorischer Dualismus, die Verkörperung des Zustandes der Regellosigkeit schlechthin. Es ist die perfekte Maskerade, die das Abgründige zu verbergen sucht. Der stete narzisstische Blick in den Spiegel zur Selbstvergewisserung, das Zurechtrücken der mondänen, eleganten Kleidung, die Suche nach männlicher Bestätigung sind Indizien einer indifferenten Persönlichkeit; es ist die Angst vor dem Verlust ihrer Weiblichkeit, die sie paradoxerweise umso mehr zu verkörpern sucht.¹¹⁹



Abb. 35: A. Treff/H. Klering, 8. Minute

wie mich? Ich kann noch nicht einmal in den Spiegel schauen ohne Ekel vor mir selber“, erklärt sie Erika verzweifelt. Analog zur Krankheit folgt die Isolation, die Absage sowohl körperlicher als auch wahrer Liebe: „Für mich gibts keine Liebe mehr – aus“.

Im Kontrast zur positiven Wendung, die die Frauenfiguren Erika und Marion erfahren, ist mit Annemie, auch weil sie der Partnerschaft entsagt, das gefährliche, dämonische Weibliche weiterhin virulent: Mit versteinertem Gesicht treibt sie in der Abschlussequenz durch die Anonymität der Straße, jenem Ort, an dem die moralische Gefährdung ihren Ausgang nimmt. Die Straße, bereits beliebtes Motiv einiger Filme der zwanziger Jahre, wird zum Gegenort häuslicher, bürgerlicher Ordnung: Sie „ist rätselvoller Anreiz, wollüstige Verführung“¹²¹, ein „Dschungel unberechenbarer Triebe“¹²².

Zum Straßenthema gehören eine Anzahl ästhetisch wertvoller Filme die, trotz aller substantiellen Unterschiede, ein Motiv gemeinsam haben: in allen bricht die Hauptperson mit den sozialen Konventionen, um ein Stück Leben zu ergattern, aber die Konventionen erweisen sich stärker als der Rebell und zwingen ihn entweder zur Unterwerfung oder zum Selbstmord.¹²³

118 BONGARTZ, Barbara: Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Münster 1992, S. 124.

119 Das Lacan'sche Ich, das sie aus dem Spiegel anschaut, findet keine Identifikationsmöglichkeit (vgl. I. Kapitel 5.3.1.1).

120 In der Tat wird sie aufgrund ihrer Syphilis-Erkrankung zur tödlichen Falle für ihre Liebhaber.

121 EISNER, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Frankfurt/Main 1975, S. 253.

122 KRACAUER 1999, S. 130.

123 Ebd., S. 133f.

Kracauers Beobachtung kann hier auf die weiblichen Protagonistinnen übertragen werden: Ihr Thema ist ‚Leben‘, das den traditionellen gesellschaftlichen Konventionen zum Opfer fällt: Während Marion und Erika sich der Inferiorität beugen, bleibt für Annemie aufgrund eines Charakters von „Unverantwortlichkeit, Selbstsucht, ein[es] betrügerische[n] Lebenswandel[s] und [der] Neigung zu zweifelhafte[m] Luxus [...]“¹²⁴ keine Chance zur Heilung und somit möglicherweise nur die Alternative des Selbstmords. Das metaphorische Schlussbild zeigt die vereinsamte Annemie mit versteinertem Gesicht hinter dem Schleier ihres Hutes, mit dem sie dem ‚Angesehen-Werden‘ auszuweichen versucht. Es markiert den gesellschaftlichen Ausschluss jener Frau, für die es kein Ziel, keinen festen Platz in der phallischen Ordnung zu geben scheint: Sie wird verschluckt vom Dunkel, von der Anonymität der Masse: Die Straße wird zur ‚freudlosen Gasse‘¹²⁵. Und doch ist Anemies Gang nur auf den ersten Blick ziellos: Sie schlägt, wie das im Bildhintergrund zu erkennende Westberliner Kaufhaus ‚KaDeWe‘ symbolisiert, den konsumorientierten Weg in den kapitalistischen Westen ein. Die Rhetorik des Kalten Krieges, die schon so früh ablesbar wird, ist geschlechtsspezifisch und formuliert sich hier im Bild der unmoralischen Frau.

1.5 Sehnsucht, Maskerade und Moral – *Hafenmelodie* (1949)

Als „Trümmerfilm in verwandelter Form“¹²⁶ bezeichnet Brandlmeier den 1949 uraufgeführten, unter der Regie von Hans Müller entstandenen, zwischen Melodram und Kriminalfilm changierenden Film *Hafenmelodie*: Nicht die reale Trümmerlandschaft wird zum bildbeherrschenden Motiv, sondern jene Trümmer, die quasi als semiotisches Verweissystem die seelischen Zustände der vom Schrecken des Krieges stigmatisierten Generation bloßlegen. Hinter dem scheinbar anachronistischen Thema vom ‚verlorenen Sohn‘ entfalten sich die für den Trümmerfilm so charakteristischen Motive der Heimkehr, der entzweiten Familie, der Auseinandersetzung mit Schuld und Vergebung, mit Identitätsverlust und Selbstentfremdung. Der Speicherverwalter Janssen (Paul Henckels) ersehnt die Rückkehr seines Sohnes Klaas (Wolfgang Lukschy), den er einst selbst verstieß. Als dieser nach Jahren der Abwesenheit schließlich nach Hause zurückkehrt, sieht er sich einem Doppelgänger gegenüber: Heinrich Osthaus (Heinz Engelmann) firmiert im Auftrag einer ihn erpresenden Verbrecherbande unter fremdem Namen: Er gibt sich als Sohn des alten Janssen aus, um dessen Speicher einbruchssicher zu machen. Dabei verliebt er sich in die Tochter Inge (Catja Görna) und verlässt seine Geliebte Marietta (Kirsten Heiberg), Sängerin und Besitzerin des Varietés ‚Baltimore‘. Gegen Ende können die Verwicklungen geklärt werden, der wahre und der vermeintliche Sohn die Verbrecherbande überführen. Letzterem ist nun eine gemeinsame Zukunft mit Inge möglich; auch Vater und Sohn sind versöhnt. Chansonette Marietta, die ein bürgerliches Leben ersehnte, bleibt nur der Platz im Vergnügungs-Etablissement.

124 BONGARTZ 1992, S. 124.

125 So lautet der Titel des 1925 aufgeführten Films von Georg Wilhelm Pabst, der sich thematisch dem ökonomischen Verfall und des Moralismus verpflichtet: Motive, die in *Straßenbekanntheit* wieder aufgenommen werden. Das Schlussbild widerspricht der Einschätzung Shandleys, Pewas bewahre das positive Image der Straße. Vgl. SHANDLEY 2001, S. 137.

126 BRANDLMEIER 1993, S. 157.

Ach viele von uns sind verlorene Kinder – aber niemand in der Welt hat Kummer um uns/aber niemand in der Welt wartet auf uns/wie vielen blicken wir ins Gesicht/und erkennen sie nicht.¹²⁷

Die Sehnsucht, die in den Textzeilen der von Sängerin Marietta vorgetragenen Moritat mitschwingt, fängt die Kamera in den Gesichtern des Publikums in einer langsamen Schwenkbewegung ein: Die ins Leere schweifenden Blicke, der auf die Hand gestützte Kopf lassen von der Traurigkeit und Einsamkeit ahnen, die die anwesenden Gäste, trotz ihrer augenscheinlichen gesellschaftlichen Integration, in ihrem Inneren tragen. Es ist der Wunsch nach Liebe und Geborgenheit, der sie alle vereint, der sich jedoch im zweifelhaften Milieu der Hafenkneipe ‚Baltimore‘ einer Oberflächlichkeit, einer nur kurz währenden Ablenkung, gleich dem Rausch des Alkohols, gegenüber sieht. Der im Eröffnungsschwenk zu Filmbeginn präsentierten nasskalten, düsteren Atmosphäre des Hafens suchen die Männer und Frauen verschiedener Nationalitäten in der Scheinwelt des ‚Baltimore‘ zu entfliehen. Die ‚abfahrenden Schiffe‘ mahnen jedoch an die Kurzweiligkeit des Glücks, an das Verlassenwerden – eine Furcht, die der selbstbewusst auftretenden Barbesitzerin Marietta erst bei genauerem Hinsehen unterstellt werden kann. Und doch verrät bereits die erste Sequenz, in der sie auftritt, den Dualismus einer exponierten und zugleich isolierten Position. In einer weit ausholenden Kamerafahrt wird der Raum erschlossen, zugleich die anvisierte Frau zum Ziel- und Bildmittelpunkt, an dem die Kamera verharnt und mittels der amerikanischen Einstellung, die unterhalb der Hüfte ansetzt, das weibliche Geschlecht akzentuiert. Die ausgebreiteten Arme werden zur einladenden Geste, den weiblichen Körper zu signifizieren, zu besetzen. Von der Bühne, der ‚Welt des Oben‘, des Lichts, die den weiblichen Körper schon rein optisch ‚erhebt‘, steigt sie herab in die Menge, taucht ein in das Meer der Blicke, die die inszenierte Weiblichkeit verschlingen.



Abb. 36: K. Heiberg, 12. Minute



Abb. 37: K. Heiberg, 22. Minute

Die Bühne selbst wird zur doppelten, sie kombiniert die innerdiegetische des Varietés mit der Filmleinwand per se. Marietta ist sowohl den Blicken des männlichen Publikums als auch des männlichen Zuschauers ausgeliefert: „Traditionsgemäß war die Zurschaustellung der Frau auf zwei Ebenen von Bedeutung: sie war erotisches Objekt für die Charaktere im

¹²⁷ „Die Moritat von dem verlorenen Sohn“. Melodie: Franz Grothe.

Film und erotisches Objekt für den Betrachter im Zuschauerraum.¹²⁸ Als Objekt männlicher Schaulust wird die Frau „eher in Nahaufnahmen von Gesicht und Körper abgebildet, die eine flächige und ausschnittshafte Wirkung haben. Auch durch Gesangs- und Tanznummern der weiblichen Stars steht die Handlung für diesen Moment still.“¹²⁹ Das Moment der „erotischen Kontemplation“¹³⁰ wird unterstützt durch die starre Körperhaltung, insbesondere durch die kontrolliert wirkende Geste der in die Hüfte gestemmt Hand: Der Körper gerinnt zur Form.¹³¹ Eine solche Entlebendigung spiegeln auch die Requisiten des Raums wider: Weibliche, Torsi-ähnliche Skulpturen vermitteln nicht nur eine sexuelle Aufladung des Etablissements, sondern reduzieren Marietta auf Körper und Geschlecht; der fragmentierte Körper, den die Kamera durch Halbnahe- und Nahaufnahmen einfängt, mündet in dieser expliziten Verdinglichung. Dabei verweist das ‚verschließende‘ Einschlingen der Beine der weiblichen Skulptur nur umso deutlicher auf die Möglichkeit des Öffnens.¹³²

Der erhöhte Kamerastandpunkt ermöglicht eine Aufsicht auf das gesamte Geschehen, das Marietta trotz der Transformation mit dem Publikum noch als Fixpunkt – nicht zuletzt auch aufgrund ihrer auffälligen Maskerade – festhält. Ein tief dekolletiertes Spitzenoberteil, ein kurzer Tüllrock, der die Strumpfbänder erst gar nicht zu verdecken sucht, chiffrieren eine (sexuelle) Offenheit, die die tiefer liegenden psychischen Dispositionen verschleiern. Die suggerierte weibliche Autonomie erinnert an Protagonistinnen des faschistischen Films, an Zarah Leander etwa, die „im Zusammenspiel von Sadismus und Fetischisierung zur Affirmation unsichtbarer Männlichkeit“¹³³ werden. Der Handlungsfluss gerät während der Gesangseinlagen ins Stocken; die Musik wird zum femininen, emotionalisierenden Element aufgrund der Konnotation von Weiblichkeit und sexueller Leidenschaft. Die Sinnlichkeit, die das ‚reife‘ Antlitz der Heiberg nicht immer glaubhaft transportieren kann, wird hier über das Akustische vermittelt.¹³⁴ Inhaltlich wird ‚das Lied von den abfahrenden Schiffen‘¹³⁵ zum Surrogat „für eine ganze Generation von Kriegsbräuten und Trümmerfrauen“¹³⁶:

Als der Dampfer auslief Charley/wurde das Herz mir so schwer,/und ich winkte dir zum Abschied,/und ich sah Dich nicht mehr/[...]/Du musst entschuldigen Charley,/ich nahm es nicht so genau,/es gab eine ganze Menge, die sagten,/ich wär' eine prima Frau!/
Wenn der Dampfer anlegt, Charley,/ aus Batavia und Schanghai, dann hast Du mich längst vergessen/und du bist niemals dabei.¹³⁷

128 MULVEY 1980, S. 37.

129 BIEM 1989, S. 14.

130 MULVEY 1980, S. 37.

131 Vgl. BRAUERHOCH 1985, S. 49.

132 Vgl. ebd.

133 SCHLÜPMANN, Heide: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: Frauen und Film, Heft 44/45. Frankfurt/Main 1988, S. 45-66, hier S. 53.

134 Vgl. DOHTER, Daniel (Ulrich Kurowski): Der Sieg der Ehrpusseligkeit. Deutscher Film nach 1945. In: Film-Korrespondenz 1/ 20. Januar 1975, S. 15-17, hier S. 16.

135 Die Texte der von Kirsten Heiberg vorgetragene Lieder stammen aus der Feder Günter Eichs.

136 BRANDLMEIER 1989, S. 48.

137 Brandlmeier verweist auf die auch beim Trümmerfilm existierenden Schwierigkeiten mit integralen Fassungen.

Das ‚Lied von den abfahrenden Schiffen‘ fehlt meist in den Kopien von *Hafenmelodie*, da das prekäre Thema der Nachkriegspromiskuität sich nicht mit den in den Folgejahren manifestierenden Moralvorstellungen vertrug. Vgl. ebd., S. 59.

Der Liedtext wird zum Angebot an das weibliche Publikum, auch an das vor der Leinwand: Die Thematisierung jener authentischen Erfahrung bedeutet ein Abweichen vom traditionellen Erzählmodus, die hier angedeutete sexuelle Autonomie dient auch der narzisstischen Befriedigung der Zuschauerin.¹³⁸ Die Motive der Nachkriegspromiskuität, der ehelichen Untreue bzw. der Amoralität kommen hierin zum Ausdruck, die zwielichtige Atmosphäre des Varietés, in der tätowierte, alkoholisierte Männer, tief dekolletierte rauchende Frauen unterschiedlichen Alters und verschiedener Herkunft aufeinander treffen, suggeriert jedoch ein Bild, das das veränderte Moralverständnis allerdings ausschließlich in eben jene Kreise verortet.¹³⁹

Die sowohl durch den Kleidungsstil angestrebte als auch in der Koketterie mit verschiedenen Männern offenbar werdende Anrühigkeit durchkreuzt die positive, optimistische, nahezu heiter-sympathische Ausstrahlung Mariettas. Sie ist nicht nur fetischisiertes, sexuelles Objekt, sondern auch, unterstützt durch selbstsicheres, nahezu würdevolles und verbindliches Auftreten, eine Art Mutterfigur. Obwohl im Kontakt mit zwielichtigen, kriminellen Gestalten, hat sie sich ‚ein gutes Herz‘ bewahrt: Fürsorglich nimmt sie sich des verzweifelten alten Janssen an, um die Suche nach dessen verlorenem Sohn voranzutreiben. Marietta ist keine ‚Femme fatale‘ im klassischen Sinne. Ihre Ausstrahlung entbehrt des dämonisch Faszinativen, des Verruchten im Stile der Lola in *Der blaue Engel* (Sternberg, 1930). Es ist nicht Lust, was sie verspricht. Sie wird jedoch zur ‚Femme fatale‘ in der Negation der Strukturen patriarchaler Domestizierung, denen sie sich zunächst entzieht und somit zwangsläufig einem negativen Ausgang entgegenläuft.¹⁴⁰ Weniger das erotische Gefährdungspotenzial als vielmehr die amoralische Vergangenheit versagen ihr jedoch eine positive Wendung. Einmal mehr rekurriert die von Kirsten Heiberg gespielte Figur der Marietta auf die von Zarah Leander verkörperten Frauengestalten: „Zwar war Zarah in ihren Filmen immer stärker als die Männer, aber diese Stärke wurde stets durch das Liebesglück, dem sie entsagen mußte, gebrochen.“¹⁴¹

So muss auch Marietta am Ende des Films ihrer Liebe entsagen. Im ‚Beleuchter‘ Heinrich Osthaus glaubt sie, einen Mann gefunden zu haben, der sie kraft seiner Aufgabe ‚ins rechte Licht setzt‘. Es ist jedoch ein künstliches Licht, das das Weibliche einmal mehr auf Körperlichkeit reduziert. „So was sucht doch ‚nen stilles Glück – so ein sauberer Junge, wie das war.“ Heinrich wird zu Mariettas Projektionsfläche der Bedürfnisse nach Integrität, Bodenständigkeit und Solidität – ein Wunsch, der auch im Wechsel ihres Parfums zum Ausdruck kommt: „Veilchen, wie kommst du denn auf Veilchen, du hast doch sonst immer Chypre gehabt“, wundert sich der Anführer des kriminellen Quartetts, mit dem sie verkehrt. Eine sexuelle Beziehung mit ihm verharret in Andeutungen, im anzüglichen Blick, im Berühren der weiblichen Schulter, im Ausschnitt des weiblichen Beins, das sich in den Bildhintergrund schiebt. Aus dem ‚amoralischen Schatten‘ versucht Marietta zu entkommen: „Mal hat man eben von allem die Nase voll“. Der Veilchenduft vermag jedoch nicht das Anrühige zu korrigieren, das Bild der ‚blauen Blume‘ wird zur Metapher

138 Vgl. RIECKE 1998, S. 63.

139 Dieser Eindruck ließ sich bereits in *Straßenbekanntschaft* feststellen: Der Zuschauer wiegt sich in dem sicheren Gefühl, einer ‚sittlichen Gefährdung‘ nur im zweifelhaften Milieu zu begegnen.

140 Vgl. HELLER, Heinz-B.: *Femme fatale und Hure. Von Lulu zum Mädchen Rosemarie*. In: KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Idole des deutschen Films*. München 1997, S. 144-150, hier S. 144.

141 SEILER, Paul: *Zarah Diva. Das Portrait eines Stars*. Berlin 1985, zitiert nach SCHLÜPMANN 1988, S. 54.

einer ins Unendliche gerichteten Sehnsucht, die keine Erfüllung findet.¹⁴² Mariettas Liebe wird zum Werkzeug krimineller Machenschaften funktionalisiert: „Die Frau liebt“, stellt der Gangsterboss fest. So wird Heinrich im Auftrag der kriminellen Bande in die Rolle des verlorenen Sohnes Klaas Janssen schlüpfen. Ohne um die wahren Hintergründe zu wissen nimmt er jene Rolle an, um sich eine neue Identität zu verschaffen – ein Topos, der auf die Kalamitäten der Suche nach Papieren zum Existenz-Beweis im Nachkriegschaos anspielt.

In der Hoffnung auf eine gemeinsame ungetrübte Zukunft ermuntert Marietta Heinrich zu dieser Maskerade, ohne zu ahnen, dass sie ihn in die Arme einer neuen Frau treiben wird: Die mädchenhafte Inge, Tochter des alten Janssen, opponiert mit der moralisch zwielichtigen Variétébesitzerin: Blond, brav und bieder, als Personifikation von Tugend und Reinheit – sowohl ausgedrückt in der hochgeschlossenen Kleidung als auch in Mimik und Gestik, wie das Niederschlagen der Augenlider, eine Tabuisierung des aktiven weiblichen Blicks, sowie das züchtige Ringen der Hände vor dem weiblichen Schoß beweisen – wird sie zum krassen schablonenhaften Gegenbild Mariettas, zur stereotypen femininen Beigabe.

Bereits die erste Sequenz, in der sich Inge der körperlichen Zudringlichkeit ihres Freundes Jan, dessen wahre kriminelle Identität ihr bislang verborgen blieb, zur Wehr setzt, legt sie auf das unschuldig-naive weibliche Moment fest: „Was haste denn Kindchen, bange? Ach du süßes kleines Mädchen.“ Das enge Umschließen der von der Kamera in Nahaufnahme gezeigten Schlüssel verhindert nicht nur den Zutritt in das Haus des Vaters, sondern konnotiert darüber hinaus eine sexuelle Verweigerung, ein sich nicht ‚Öffnen-Lassen-Wollen‘: „Komm ich schließ auf“ – der Aufforderung des Liebhabers folgt die Flucht in das beleuchtete Haus, das sowohl Schutz vor der gefährlichen Außenwelt der Straße und des Hafens als auch Schutz vor der drohenden Deflorierung bietet. Das auf der Tonebene einsetzende, von Kinderstimmen vorgetragene, Laternenlied akzentuiert einstellungsübergreifend nicht nur die Lichtmetaphorik als das den Film durchziehende Leitmotiv, sondern auch eine mädchenhafte Unschuld, die sich im Handlungsverlauf im infantilen Spiel mit dem vermeintlichen Bruder fortsetzt. Dieses birgt eine erotisierende Aufladung und erhält insbesondere durch das schuldhafte Senken des weiblichen Blicks, durch die extreme körperliche Nähe einen inzestuösen Charakter. Das vorgespielte Bruder-Schwester-Verhältnis ermöglicht Heinrich – Klaas Janssens Doppelgänger und Mariettas Liebhaber – einen ungestellten Blick auf den mädchenhaften, weiblichen Körper. Da Inge glaubt, dass Klaas ihr Bruder sei, verhält sie sich weit aus natürlicher und weniger distanziert, als es in einer Paarbeziehung der Fall sein würde. Auf ihr Geschlecht wird Inge nach dem Geständnis, der Demaskierung des Doppelgängers, zurückgeworfen und somit das natürliche Moment zu Gunsten eines distanzierten, konstruierten Verhaltens zurückgenommen. Allein die männliche Hand auf der Schulter wird nun zur libidinös chiffrierten Geste. Sie konnotiert



Abb. 38: C. Görna, 50. Minute

¹⁴²Als Sinnbild für Unendlichkeitsstreben und dem Wunsch nach Vereinigung findet die ‚blaue Blume‘ in der Epoche der Romantik, explizit in Novalis’ Roman *Heinrich von Ofterdingen*, ihren Platz.

eine Zudringlichkeit, der sich Inge erneut durch Weglaufen entzieht. Aus Furcht vor dem Verlassenwerden, aus Verzweiflung über die bedrohte familiäre Situation, sucht sie jedoch andererseits die männliche, beschützende Nähe. Die Tatsache der Instrumentalisierung durch die Verbrecherbande, der sie beide – wenngleich sich Heinrich dieser bewusst war – zum Opfer fielen, bindet sie aneinander. Die weibliche Naivität und Tugendhaftigkeit wird zum Anreiz und Ausgangspunkt der männlichen Läuterung; die egoistische Motivation, die die Basis der Maskerade, des Doppelgängerspiels, war, weicht dem männlichen Verantwortungsgefühl:

Herrgott Mädchen, was soll ich denn tun, ich kann nicht mehr lügen, und hier weg kann ich auch nicht – ich hab dich doch lieb, ja dich. Ich bin kein Lump und lass euch nicht sitzen.

Verweisen die Worte eher auf ein noch virulentes geschwisterliches Verhältnis, so offenbart das Heranziehen des weiblichen Körpers, der Kopf an der männlichen Brust, ein auch auf sexuelles Verlangen ausgerichtetes Begehren, das jenes zu Marietta konterkariert: In der Beziehung zu der älteren Frau war Heinrich der Unterlegene, wie ihre Anrede ‚Junge‘ zusätzlich untermauert. Mit dem Verlassen des Varietés ging der Abschied von Marietta einher, hinter dem vormals fetischisierten Objekt wird die schuldhaftige Frau entlarvt (Heinrich glaubt, Marietta habe vom kriminellen Vorhaben der Bande gewusst), die bestraft und durch die jungfräuliche Inge ersetzt wird: Die (bedrohliche) weibliche Sexualität wird besiegt.

Die Türschwelle des Hauses Janssen wird zur unsichtbaren Grenze zwischen den verschiedenen Milieus: Marietta, die Heinrich aufsucht, bleibt im bedrohlich-unwirtlichen Draußen, die nächtliche Hafenszenerie im Rücken, Heinrichs kräftige Körperstatur verhindert den Zugang in die häusliche Atmosphäre: „Hast du denn vergessen, dass wir ein neues Leben anfangen wollten?“, fragt Marietta vorsichtig. Wäre er der Verlockung der Schönheit, des verkörperten erotischen Versprechens erlegen, wäre nicht nur männliche Selbstaufgabe die Folge gewesen, sondern auch die bürgerliche Saturiertheit, die Inge garantiert, verwehrt geblieben.¹⁴³ Seine abweisende Reaktion, der versteinerte Gesichtsausdruck der ohnehin so nuancenarmen, holzschnittartigen Mimik reduzieren die bisher so selbstbewusst in Erscheinung getretene Marietta zum liebesentleerten, vereinsamten Objekt.

Die in den Hintergrund getretene Inge markiert die unterschiedlichen Räume, die den beiden Frauen vorbehalten sind. Die Unerfüllbarkeit des weiblichen Begehrens wird durch die einsetzende Melodie des ‚Liedes der verlorenen Kinder‘ akustisch akzentuiert, visualisiert wird sie durch Mariettas tief in den Manteltaschen vergrabene Hände und das traurige Gesicht, das sich hinter dem Schleier des Hutes zu verbergen trachtet. Die Maskerade, das Kostüm als Chiffre ihrer Verortung innerhalb des Varietés, wird auch außerhalb des Etablissements aufrecht gehalten: Der getigerte Mantel, die auffällige Hutfeder sowie die funkelnden Ohrringe legen Marietta auf die fiktionale weibliche Figur fest und verhindern eine authentische Identifikationsmöglichkeit. Was innerhalb des Varietés als emanzipatorisches Moment der Selbstinszenierung funktionierte, das subversive Potenzial, das durch

¹⁴³ Vgl. HILMES, Carola: *Die Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. XIII.

die Anhäufung weiblicher Stereotype zur Verwirrung des männlichen Blicks beitrug¹⁴⁴, schlägt in der Außenwelt fehl: Es markiert ihr Ausgeschlossensein, eine Isolation, die qua Überblendung von der nasskalten Atmosphäre des Hafens auf das in warmes Licht getauchte familiäre Beieinander im Hause Janssen umso stärker hervortritt. Der erzwungene Spaziergang mit Heinrich, wird zum letzten Hoffnungsschimmer. Die männliche Ablehnung wird jedoch schmerzlich erfahren, sie generiert Verbitterung und Egoismus, die die zu Beginn festgestellten fürsorglichen, nahezu altruistischen Dispositionen Mariettas ins Gegenteil verkehren:

Sollen wir denn ewig im Dreck stecken bleiben wegen einem alten Mann und einem kleinen Mädchen? Was gehen sie uns denn an? [...] Weißt du was du bist, ein Jammerlappen bist du, wenn du alles aufgibst wegen dem Alten und dem Mädchen da.

„Dreck“ wird zum entscheidenden, infolge wiederholt zitierten Diktum, das nicht nur die zwielichtigen Kreise, in denen sich die Varietébesitzerin bewegt, konnotiert: „Ich will nicht wieder in euren Dreck gezogen werden [...]. Er kann mir ja nicht glauben, er muss mich ja verachten wegen euch, euch Dreck, der ihr seid“, sondern auch den weiblichen Charakter und das inhärente amoralische Moment umfasst: „Du bist schon abserviert von ihm selber wie ein Stück Dreck“.

Die Wucht, mit der der wahre Klaas Janssen Marietta die Augen zu öffnen sucht, scheint sie nicht zu treffen, vielmehr ‚verklebt‘ der alkoholisierte Zustand den Blick für das Reale, noch immer hofft sie, den Mann, den sie liebt, zurück zu gewinnen. Im äußeren Erscheinungsbild wird jedoch der unaufhaltsame Abstieg, die Unmöglichkeit, das lasterhafte Leben zu überwinden, signifikant: Bekleidet im Morgenmantel, mit zerzaustem Haar, betrunken, die Zigarette im Mundwinkel, die sie auch beim Sprechen nicht entfernt, wirkt sie wie ein müder Abglanz der vormals so schimmernden Chansonette. In einer nahezu devoten Geste wirft sich Marietta an die Brust des vermeintlichen Heilbringers: „Du bringst ihn mir wieder, du machst alles gut.“ Eine Hoffnung, die durch die Schärfe der folgenden Sentenzen erstickt wird, denn Klaas ist nicht der erhoffte Deus ex machina; er macht unmissverständlich klar, dass einer Frau mit einer Vergangenheit wie der ihren das Glück



Abb. 39: K. Heiberg, 81. Minute



Abb. 40: K. Heiberg, 85. Minute

¹⁴⁴Um eine positive Auslegung der weiblichen Maskerade bemüht sich Mary Ann Doane, wie in I., Kapitel 5.3.1.1 kurz skizziert wurde. Die Verdopplung der Repräsentation des Weiblichen soll das männliche Blicksystem stören. Vgl. GOTTGRETU 1992, S. 32f.



Abb. 41: C. Görna/H. Engelmann, 94. Minute

versagt bleibt: „Da hilft dir kein Gott mehr, Marietta, das ist 'ne verlorene Liebe [...]. Große Liebe, stilles Glück, Mann und Frau – ausgerechnet du – da hättest du früher anfangen müssen.“ Das zitierte „stille Glück im Winkel“ antizipiert jenen Wunsch nach häuslichem Habitus, nach Rückzug ins Private, wie er für die Gesellschaft der fünfziger Jahre zum Charakteristikum werden wird. Mit der Figur des Klaas Janssen kommt, neben den larmoyanten Äußerungen von Vergessen und Vergessen, von Neuanfang und Schuldabwehr, eine zynisch-defätistische Sicht der Dinge ins Spiel.

Doch auch für den wahrhaft ‚verlorenen Sohn‘ findet sich am Ende ein Platz in der Gesellschaft, der einzig Marietta versagt bleibt. Als einzige Figur des Films kann sie nicht innerhalb des stereotypen Gut-Böse-Schemas eingeordnet werden, sie unterläuft die starre Typisierung, indem sie zwischen verschiedenen Weiblichkeitsentwürfen der ‚*Femme fatale*‘, der fürsorglichen Mutter und der liebenden Frau changiert. Sie ist die emanzipierte, mächtige Frau, die sich patriarchaler Domestizierung scheinbar entzieht und sich paradoxerweise doch nach männlicher Verortung sehnt. Am Ende ist sie, nicht zuletzt auch aufgrund ihrer Rollenpluralität, eine gebrochene Figur, der das ‚bessere Leben‘ an der Seite des Mannes versagt bleibt – es wird der moralisch integren Frau vorbehalten.

Was Marietta bleibt, ist die Welt des Irrealis, des Glitters, der Maskerade, des Chansons – letztlich die „alte Leier“, wie sie selbst resigniert feststellen muss, das ‚Lied von den abfahrenden Schiffen‘. Im Gegensatz zu Inge erkennt Marietta die gesellschaftlichen Mechanismen, denen sie unterliegt. Der Blick in den Spiegel wirft das Bild der betrunkenen, depressiven, alternden Frau zurück. Resignativ kreuzt sie ihr Spiegelbild durch: Der „Schminkstrich, der im Spiegel ein Gesicht wie ein Leben durchstreicht“¹⁴⁵, löscht ihre Identität, die sich nicht mehr einstellen kann, da ihr ohne patriarchale Signifizierung die Gesellschaft, die der ihren entgegensteht, verschlossen bleibt. „Daß die *Femme fatale* zu Gunsten des blonden Bürgermädchens verlassen wird, deutet schon auf Restauration hin.“¹⁴⁶ Analog dazu proklamiert die letzte Einstellung das zukunftsweisende Bild des wahren Glücks des geläuterten Mannes und der integren, tugendhaften Frau.

Die Schauspielerinnen erscheinen auch als Schablonen der Wohlgefälligkeit und Wohlstandigkeit gefertigt. Die völlige Infantilisierung und Entlebendigung des Weiblichen ist im zwanghaften Versuch der Wiederherstellung des männlichen Selbstbewusstseins begründet [...].¹⁴⁷

145 KIRST, Hans Hellmut: Zwei Filme mit Knalleffekt. In: Münchner Merkur, 5.10.1949.

146 KUROWSKI, Ulrich: Und finden dereinst wir uns wieder. Deutsche Filme 1947 bis 1950. In: epd Kirche und Film, Nr. 7. 1973, S. 2.

147 SCHLÜPMANN, Heide: „Wir Wunderkinder“. Tradition und Regression im bundesdeutschen Film der Fünfziger Jahre. In: Frauen und Film, Heft 35. Frankfurt/Main 1985, S. 5-11, hier S. 9.

1.6 Zwischenresümee: Verunsicherte Identitäten, subversive Geschlechterentwürfe

Trotz der zonalen Spaltung kann der deutsche Nachkriegsfilm in den ersten Jahren nach Kriegsende (etwa bis zur Gründung der Bundesrepublik Deutschland und der Gründung der DDR 1949) noch als Einheit begriffen werden.¹⁴⁸

Pleyers Feststellung ist auch in Bezug auf das in den Filmen verhandelte Geschlechterverhältnis zu beobachten – auch diesbezüglich lassen sich offensichtlich keine ‚zonalen Unterschiede‘ feststellen, im Gegenteil: Auffällig ist, dass sich in den ersten Filmproduktionen nach Kriegsende bereits die Tendenz zur Erneuerung konservativer patriarchaler Ordnungsmuster herausfiltern lässt. Moralität und Sittlichkeit sind zentrale Themen aller hier besprochenen Filme, die familialen Strukturen werden verfestigt, das private Glück ersehnt. In den westlichen Filmproduktionen, wie in *Und über uns der Himmel* und *Hafenmelodie* gezeigt, äußert sich die (Re-)Orientierung am autoritären Muster in der Darstellung der Vaterfigur bzw. in der Legitimation traditioneller Familienstrukturen. Stärker noch setzt – und insofern werden *doch* erste feine Unterschiede zu den westdeutschen Produktionen offenbar – der DEFA-Film auf didaktische Vermittlung und öffentliche Erziehung: Antizipiert wird bereits jener ‚Lehrstückcharakter‘, der die Filme des ‚Sozialistischen Realismus‘ kennzeichnen wird. Hier werden die moralisch integren, unerotisch gezeichneten männlichen Charaktere, wie Walter in *Straßenbekanntschaft* oder Karl Lorenz in *Razzia*, zu Sprachrohren öffentlicher Institutionen wie Polizei und Presse stilisiert, die dadurch – und somit der Staatsapparat generell¹⁴⁹ – eine positive Aufwertung erfahren. Sie sind Korrektiv des abweichenden, individualistischen Verhaltens. Der öffentliche Diskurs ist, im Westen wie im Osten, männlich.

Dem reaktionären Moment zum Trotz lassen sich Gegenentwürfe, Brüche und Infragestellungen aufzeigen, die die Filmfiguren unabhängig von ihrem Geschlecht vorführen. Hier bietet sich zu allererst die **Figur des Heimkehrers**¹⁵⁰ an, die in allen besprochenen Filmen aufgegriffen wird: Hans Richter in *Und über uns der Himmel* negiert als einziger die diesem Typus zugeschriebenen weiblich konnotierten Charaktereigenschaften, wie Lethargie, Passivität und Fremdbestimmung, zu Gunsten eines nie wirklich gefährdeten Männlichkeitsideals, das ungeachtet aller Kriegserfahrungen überdauerte. Anders als in den meisten Trümmerfilmen zeichnet er sich nicht durch eine die Vaterfigur charakterisierende moralische Integrität aus. Hans Richter durchläuft, wie Paul Naumann in *Razzia*, Herbert Petzold in *Straßenbekanntschaft* und Klaas Janssen in *Hafenmelodie*, den Prozess der Läuterung. Dieser dient – insbesondere mit Blick auf die letzt genannten Figuren – nicht allein der Überwindung der Traumatisierung, sondern vielmehr der Wiedereingliederung in das patriarchale System, die in aller Regel über den ‚Umweg‘ der Kontrastierung mit einem weiblichen Ge-

148 PLEYER 1965, S. 158.

149 Vgl. SHANDLEY 2001, S. 149.

150 Bettina Greffrath zeigt, dass die Figur des Heimkehrers in über einem Viertel aller in den ersten beiden Produktionsjahren hergestellten Filme eine zentrale Stelle einnimmt, z. B. in *Die Mörder sind unter uns*, *Irgendwo in Berlin*, *Zwischen gestern und morgen*, sowie in Erfuths *Finale* (1948) und Klinglers *Arche Nora* (1948). Als Nebenfigur ist sie bis 1948 gar in einem Drittel aller Filme existent. Vgl. GREFFRATH 1995, S. 197.

genüber möglich wird: „Stets muss ein zweiter Schock den Heimkehrer aus seiner Lethargie reißen, damit er wieder an das Wunder des Wiederaufbaus glaubt.“¹⁵¹

Hier sind die **Trümmerfrauen** und die mit ihnen assoziierten Dispositionen, wie Fürsorglichkeit, Verständnis und Altruismus, auf den Plan gerufen: Edith in *Und über uns der Himmel*, Marion in *Straßenbekanntschaft*, aber auch die unbescholtenen, tugendhaften ‚Trümmernädchen‘, wie sie Anna in *Razzia* und Inge in *Hafenmelodie* verkörpern, formulieren jene Weiblichkeitsentwürfe, die zur Reparatur des ‚kaputten Phallus‘ unabdingbar werden. Die ‚vernünftige Frau‘ ist Korrektiv einer in die Krise geratenen Männlichkeit. Den Konventionen des klassischen Kinos gemäß ist ihre Rolle die der domestizierten, vor allem aber die der ‚wartenden Frau‘: „Sie stellt den Abschluss der Erzählung [narrative closure] dar.“¹⁵² Keiner der Kriegsheimkehrer bleibt als ‚gebrochene Figur‘ zurück, allen gelingt nach kurzzeitigem Infragestellen der eigenen Identität, erneut am gesellschaftlichen Gefüge und der Wiederinstandsetzung patriarchaler Strukturen teilzuhaben – dem, der daran scheitert, bleibt nur der Tod, wie an der Person des jungen Walter in *Und über und der Himmel* exemplifiziert wird.

Der Läuterungsprozess ist kein geschlechtsspezifischer, wengleich bezüglich der weiblichen Filmfiguren weniger häufig. Rehabilitiert werden können Mizzi in *Und über uns der Himmel* sowie Erika und Marion in *Straßenbekanntschaft*. Als einzige formulieren sie ihre Bedürfnisse nach Unterhaltung und Ablenkung von der Tristesse des Nachkriegsalltags. Sie rebellieren gegen klassische Imaginationen des Weiblichen, brechen das klassische Bild-Blick-Verhältnis (vgl. I., Kapitel 5.3.1.1), werden dabei jedoch mit negativen Eigenschaften wie Lasterhaftigkeit und Amoralität ausgestattet. Ihre anfänglich unter Beweis gestellte ökonomische und/oder sexuelle Unabhängigkeit wird transformiert, ja stigmatisiert: Eine sich nicht auf den privaten Raum bzw. auf eine legitimierte Partnerschaft beschränkende Sexualität wird mit Prostitution gleichgesetzt. Nach erfolgreich durchlaufenem Prozess der Katharsis ist den weiblichen Charakteren dieser Filme – ähnlich wie den männlichen Protagonisten – die soziale Reintegration gewiss. Versagt bleibt diese den die Rolle der **Femme fatale** repräsentierenden Protagonistinnen: Die von Yvonne (*Razzia*), Annemie (*Straßenbekanntschaft*) und Marietta (*Hafenmelodie*) verkörperte Sexualität, ihre (finanzielle) Unabhängigkeit, ihr Machtpotenzial, vor allem aber ihre Wandlungsfähigkeit unterminieren die Fundamente der männlich konnotierten Ordnung, mitunter auch die der klassischen Diegese: „Die *Femme fatale* spiegelt das Prekäre der männlichen Situation. In Zeiten entsprechender Verunsicherung hat dieses Bild Konjunktur.“¹⁵³

Ihr (mitunter fremdbestimmter) Handlungsraum beschränkt sich auf das moralisch zweifelhafte Etablissement der Bar oder aber auf das kriminelle Milieu; ihre physische Attraktivität wird sowohl im Bühnenauftritt als auch in der Transformation der Kleidung inszeniert: Funktionieren kann ihre Macht einzig unter der Herrschaft des männlichen Blicks.¹⁵⁴ Diese Abhängigkeit ist *dann* eine wechselseitige, wenn es der Frau gelingt, den von Mulvey beschriebenen voyeuristischen Blick zu manipulieren und das Begehren (mit) zu steuern¹⁵⁵: Hier wird die subversive Kraft, die die ‚*Femme fatale*‘ von den anderen Prot-

151 BRANDLMEIER 1989, S. 46.

152 DE LAURETIS, Teresa: Ödipus interruptus. In: Frauen und Film, Heft 48, 1990, S. 5-29, hier S. 9.

153 HILMES 1990, S. 14.

154 Vgl. ebd.

155 Vgl. BRONFEN, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin 1999, S. 97f.

agonistinnen unterscheidet, manifest. Ihre visuelle Darstellung hat bisweilen eine eigene Ikonografie hervorgebracht, die der ambivalenten Persönlichkeitsstruktur Rechnung trägt: Maskerade und Spiegel sind auffällige visuelle, dem deutschen Kino der zwanziger Jahre entlehnte Darstellungsmittel. Das reproduzierte Ich im Spiegel, das Marietta und Annemie anblickt, widerspricht der gewünschten (Geschlechts-)Identität. An dieser Selbstverdopplung, hervorgerufen sowohl durch den Dualismus der Position des Betrachters als auch der Betrachterin, tragen sie jedoch aktiv mit. Sie sind, auch im topografischen Sinne, heimatlos, weil ihnen ein ‚In-sich-beheimatet-Sein‘ unmöglich ist: Sich dem auf ihr ruhenden männlichen Blick bewusst, kann das Selbstbild nur ein inszeniertes sein. Mariettas und Yvones Bühnenauftritt sowie Annemies Rolle der Gastgeberin werden von deren äußerer Erscheinung, nicht von ihrem Sein diktiert.¹⁵⁶ Mit anderen Worten: Ihre geschlechtliche Identität ist Effekt der öffentlichen Darbietung, ist künstlich durch Verhaltensweisen und Maskierungen angelegt. Diese Identität vollzieht sich erst im Prozess, im – um mit Judith Butler zu argumentieren – performativen Akt, dessen Produkt sie gleichzeitig ist.

Der Heimkehrer ist angekommen, die ‚*Femme fatale*‘ vagabundiert – dies scheint das Schlusstableau in *Straßenbekanntschaft* zu suggerieren. Als Projektionsfläche männlicher Emotionen, als Ausdruck der Gefährdung des männlichen Selbstbewusstseins, als Personifizierung des Krisenhaften kann ihre Existenz nur eine kurzweilige sein. Die Figur der ‚*Femme fatale*‘ legt in Opposition zur ‚weiblichen Unschuld‘ die Assoziation mit schuldhafter Vergangenheit nahe: Folgt die männliche Rehabilitierung nicht allein auf Kosten der Unterdrückung weiblicher Subjektivität, sondern darüber hinaus auch auf Leugnung weiblicher Komplizenschaft im Nationalsozialismus, so fungiert die ‚*Femme fatale*‘ als ‚Sündenbock‘ schlechthin.¹⁵⁷ Ihre Eliminierung, die Verweigerung einer positiven Wendung und somit die der Identifikationsmöglichkeit für die Zuschauerin, ist auch Ausdruck kollektiver deutscher Schuldabwehr, einer über die Jahre verweigerter Auseinandersetzung mit Trauer. Und doch muss diese Figur überdauern – ist doch die von ihr repräsentierte Verführung, ihre Doppelbödigkeit, Angst- und Wunschbild zugleich.¹⁵⁸ Anders als im *Film noir* führt die ‚*Femme fatale*‘ hier jedoch nicht die Fragwürdigkeit patriarchaler Familienmodelle vor, die angesichts erfahrener Deregulierung sowie des Verlusts von Heimat umso stärker ersehnt wurden, sondern sie wird selbst zur Karikatur des Abnormalen. Dennoch widersprechen diese Gegenentwürfe dem Beharren auf alten Kontinuitätsmustern: Ihr (sexuelles) Potenzial und somit das der weiblichen Macht bleibt mitunter über das filmische Ende hinaus virulent und wird zum Sinnbild der unbewältigten Vergangenheit¹⁵⁹:

Obwohl *Femme fatales* am Ende der Erzählungen [...] zumeist eliminiert oder domestiziert werden, bewahrt die Inszenierung ein Erinnerungsbild ihrer ebenso vitalen wie tödlichen erotischen Anziehungskraft über das Filmende hinaus.¹⁶⁰

¹⁵⁶Vgl. ebd., S. 98.

¹⁵⁷Im französischen Nachkriegsfilm ist die ‚*Femme fatale*‘ Sündenbock für die Kollaboration mit den Deutschen. Vgl. FEHRENBACH, Heide: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill, London 1995, S. 8.

¹⁵⁸Vgl. HILMES 1990, S. 14.

¹⁵⁹Diese Feststellung belegt die Darstellung der Figur der Annemie in *Straßenbekanntschaft*, insbesondere die letzte Einstellung des Films. Vgl. II., Kapitel 2.3.

¹⁶⁰RÖWEKAMP 2003, S. 129.

Ob und inwiefern andere, abweichende Repräsentationen des Weiblichen die des frühen Trümmerfilms substituieren, indem sie – wenn auch nur kurzzeitig – die traditionellen geschlechtlich fixierten Herrschaftsverhältnisse kritisieren und verkehren, wird noch zu zeigen sein.

Nicht allein auf thematischer Ebene, im narrativen Diskurs, reflektieren sowohl frühe DEFA-Produktionen¹⁶¹ als auch die in den westlichen Zonen produzierten Filme die auf realhistorischer Ebene festzustellende emotionale Verunsicherung. Diese kommt auch in der visuellen Darstellungsweise zum Ausdruck: Insbesondere in *Razzia* und *Und über uns der Himmel* fällt das Oszillieren zwischen emotionsgeladenen, mitunter expressiven Bildern und „der verbalen Rationalität des Dialogs“¹⁶² auf. Die Sprache der Bilder unterläuft mitunter die der verkündeten Moral. Nicht der Dramaturgie, sondern der Reflexion des Individuums sind die ersten Trümmerfilme verpflichtet, sie sind „unabhängig von ihrer zonalen Herkunft [...] Darstellungen subjektiver Identitätskrisen. Das heißt, der dramaturgische Schwerpunkt liegt nicht auf der Handlung, sondern auf den Figuren und ihren Konflikten.“¹⁶³ Die Verunsicherung der Identität(en) ist Kennzeichen beider Geschlechter; belegen doch die eben nicht mehr als eindeutig weiblich bzw. männlich zugeordneten Dispositionen ihre historische Wandelbarkeit, den von de Lauretis beschriebenen (soziokulturellen) Konstruktionscharakter der Repräsentation des Geschlechts.¹⁶⁴

161 Auffälliger als in West-Produktionen wird in den DEFA-Filmen der ersten Nachkriegsjahre ein ästhetisches Programm sichtbar, das dem Realismus europäischer Filmproduktionen der frühen Nachkriegszeit entspricht: „What emerges is an non-dogmatic form of realism that is at once informed by the material order of the streets and the myth-building atmosphere of the studios.“ SHANDLEY 2001, S. 149.

162 BONGARTZ 1992, S. 122.

163 Ebd.

164 Vgl. DE LAURETIS 1996, S. 60.

2. ‚Gender und Genre‘: Geschlechterverhältnisse im satirischen und melodramatischen Film

Gerade nach einer Zeit, in der die Frau das alltägliche Leben während und nach dem Krieg mehr oder weniger allein bewältigen mußte, erschien der neu entflammte Geschlechterkampf, die rückwärtsgewandte einseitige Rollenzuweisung für die Frau als Mutter und Dienende, unterworfen dem Patriarchen, der, aus Krieg und Gefangenschaft zurückgekehrt, im Haus und Beruf wieder das Sagen übernehmen wollte, absurder denn je.¹

Angesichts der auf realhistorischer Ebene zu beobachtenden veränderten Geschlechterverhältnisse, im ‚Interregnum der Gender-Politik‘², schien die Zeit günstig nicht allein für die filmische Adaption gegenwartsnaher Stoffe, sondern darüber hinaus auch für den experimentellen Umgang mit der dramaturgischen Form, wie er sich in den zuvor besprochenen Beispielen bereits zaghaft ankündigte. Diese Beobachtung gilt zu diesem Zeitpunkt auch für den ostdeutschen Film: Noch ermöglichte die in I., Kapitel 4.2.1 skizzierte, die antifaschistisch-demokratische Phase kennzeichnende, parteipolitische Toleranz gegenüber dem Filmwesen die Entwicklung unterschiedlicher Genres. Dennoch zielten die Anforderungen beispielsweise an den unterhaltenden Film nicht allein auf Ablenkung. Bereits 1947 wurden Stimmen laut, die den gesellschaftspolitischen Anspruch der DEFA-Komödie zum Ziel erklärten:

Eine Komödie schreiben, heißt Gericht abhalten, sei es über den Menschen oder die gesellschaftlichen Zustände [...], die Aufgabe der Komödie [besteht] nicht darin [...], Heiterkeit hervorzurufen, um von täglichen Sorgen abzulenken, sondern vielmehr uns von den falschen Erkenntnissen zu befreien, die die nächste Falle bilden.³

Zum Zeitpunkt ihrer Formulierung sollten Slatan Dudows Anforderungen an das Profil des Unterhaltungsfilms noch ohne Resonanz bleiben. Wie innerhalb dieses experimentellen Klimas die Darstellung der Geschlechter im kabarettistischen Film erfolgte bzw. welche Möglichkeiten er nutzte, soll im Folgenden herausgearbeitet werden. Im Anschluss daran sollen Geschlechterrepräsentationen im melodramatischen Film der unmittelbaren Nachkriegszeit untersucht werden. Deutlich wird hier das für den frühen DEFA-Film festzustellende Oszillieren zwischen der Darstellung des Privaten und des Transportierens dieses Moments in soziale Zusammenhänge. Aufgezeigt werden soll, welche visuellen Stilmittel die frühen deutschen Nachkriegsmelodramen nutzen, um der Repräsentation ihrer Figuren und auch des Themas generell Ausdruck zu verleihen. Es gilt herauszufinden, in-

1 BECHER, Uta: „Packen wir es an“ – die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen. In: ZIMMERMANN/MOLDENHAUER 2000, S. 381-398, hier S. 383.

2 Vgl. SIEGLOHR 1995, S. 5.

3 DUDOW, Slatan: Einleitung zur Komödie „Das Narrenparadies“ von Stefan Brodwin (Pseudonym für S. Dudow), Berlin 1947, S. 17f., zitiert nach MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 129.

wiefern scheinbar realitätsferne Themen auch aufgrund des Einsatzes dieser ästhetischen Mittel indirektes Sprachrohr der gesellschaftlichen und geschlechtlichen Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland sein können. Auch wenn Genres sich eines spezifischen, je charakteristischen Konventionen folgenden Codes bedienen, so sind sie nicht – und hier weisen sie eine Parallele zur Definition von Gender auf – als starre, essentielle und somit ahistorische Größen zu verstehen: Ihr hybrider Charakter erlaubt, Geschlecht mit Blick auf die realhistorischen Umstände jeweils neu zu verhandeln. Auch Genres können als von der Kultur abhängig und somit als diskursiver Prozess aufgefasst werden.⁴ Genderrepräsentationen, so die Grundannahme, konstituieren Genres, werden gleichzeitig aber auch von ihnen modelliert.⁵ Und wie Geschlechterdiskurse zum Verstummen gebracht werden können, so kann letztlich gar ein ganzes Genre wie der Trümmersfilm ‚verschwinden‘.

2.1 Bürokratie und Vorschrift: *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* (DEFA 1948)

Im Gesamtwerk Wolfgang Staudtes nimmt die 1948 uraufgeführte Filmsatire eine Außenseiterrolle ein.⁶ Die filmische Adaption des für die direkte Nachkriegszeit typischen Themas der überlasteten Bürokratie⁷ fällt einem kolportageartigen Zusammenschchnitt zum Opfer: Stilistische Anleihen der Grotteske, des Lustspiels, mitunter auch des Ufa-Films sind der satirischen Überspitzung wenig zuträglich und leisten einer Unübersichtlichkeit des sowohl zeitlich wie geografisch nicht einzuordnenden⁸ Handlungsgeschehens Vorschub.⁹

In *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* muss Fridolin Biedermann (Axel von Ambesser) den Nachweis seiner behördlichen Identität erkämpfen, um die mit ihm verlobte Elvira Sauer (Ruth Lommel) ehelichen zu können. Unter seinem Namen firmiert jedoch der falsche Fridolin Biedermann (Hubert von Meyerinck), passionierter Hochstapler und Heiratsschwindler, der dem wahren einst, unter Mithilfe seiner Geliebten Hella (Ursula Kriegk), die Papiere stahl. Der zweite Handlungsstrang kreist um die Kunstmalerin Marlen Weber (Ilse Petri), die mit dem Betrüger Biedermann eine verabredete Scheinehe eingeht, um als verheiratete Frau ihren Beruf ausüben zu dürfen. Die geplante Scheidung scheidert aufgrund der Paragrafentreue der Beamten, führt sie jedoch mit dem richtigen Fridolin Biedermann zusammen. Dieser, inzwischen aufgrund der unter seinem Namen

4 Auf die strukturellen Ähnlichkeiten von Gender und Genre verweist Irmela Schneider in ihrem gleichnamigen Aufsatz. Dieser bietet einen kurzen, stichwortartigen Überblick zur Genre-Forschung und hat zum Ziel, auf das Wechselverhältnis beider Diskurse aufmerksam zu machen. Vgl. SCHNEIDER, Irmela: Genre und Gender. In: KLAUS, Elisabeth u. a.: Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden 2001, S. 92-102.

5 Vgl. LIEBRAND, Claudia/STEINER, Ines (Hrsg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg 2004, S. 7.

6 Die erste Fassung firmierte bereits 1944 unter dem Titel *Der Mann, dem man den Namen stahl*, war in der Zeit des Nationalsozialismus jedoch nicht mehr zur Aufführung gekommen. Staudte drehte 1947/48 eine Neufassung. Vgl. MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 130.

7 Dokumentiert wird hier die Kontinuitätslinie des deutschen Bürokratismus im Nationalsozialismus hin zur alliierten Verwaltung desselben in der Besatzungszeit. Vgl. BRANDLMEIER 1989, S. 52.

8 Diese Tatsache unterscheidet den bereits vor 1945 geplanten Film von den überwiegend im sozialen Milieu der Nachkriegszeit spielenden, zentrale gesellschaftliche Probleme diskutierenden DEFA-Filmen. Vgl. GREFFRATH 1995, S. 380.

9 Vgl. ORBANZ, Eva (Red.): Wolfgang Staudte. Berlin 1977, S. 19.

begangenen Straftaten verhaftet und schließlich wieder rehabilitiert, musste seine Verlobte einem sich ‚ordentlich ausweisendem Kleinbürger‘ überlassen. Die nun aufkeimende Liebe zwischen ihm und Marlen bedarf keines Trauscheins mehr – man ist bereits (miteinander!) verheiratet.

Annahme ist, dass die dem komödiantischen Genre verpflichteten filmischen Gestaltungsmittel wie die der besonderen Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen und Bildkadrierungen sowie das durch schnelle Schnittfolgen erzielte hohe Erzähltempo eine möglicherweise andersartige, innovative Darstellung der Geschlechterbeziehungen etablieren. Wenngleich dem Film zum Vorwurf gemacht wurde, ausschließlich das Motiv der Bürokratie zu verhandeln, so werden, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, indirekte Hinweise auf die realen (Geschlechter-)Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland manifest. Hyperbolismus, Ironie und Understatement manifestieren sich nicht allein im Dialog, sondern auch im Dekor und Kostüm, in Gestik und Mimik der Protagonisten. Persifliert werden in *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* zwar in erster Linie übertriebene (deutsche) Ordnungsliebe und Gesetzestreue, darüber hinaus aber auch die in den ersten Nachkriegsjahren kursierenden Vorstellungen über Moral und Sittlichkeit, kurz, das Zusammenleben der Geschlechter. Dieses, geregelt durch Paragraphen und Gesetze, ist der Sphäre des Privaten enthoben und wird öffentlich: Der Bürokratismus tritt in Funktion. Die unreflektierte Anwendung von Verordnungen führt das ordnende Prinzip allerdings ad absurdum, verweigert gar, wie der Handlungsverlauf verdeutlichen wird, die Reglementierung der privaten Wünsche:

Der Wunsch des Menschen ist nicht stärker als Gesetze und Verordnungen; er findet in diesem speziellen Fall nur Erfüllung, weil die durch den Widersinn des bürokratischen Systems geschaffene Situation zufällig der erwünschten Sachlage entspricht.¹⁰

„Zum Schutz der öffentlichen Moral ist unverehelichten Personen weiblichen Geschlechts die Ausübung des Malerberufes, insbesondere die Anfertigung gleich- oder andersgeschlechtlicher, so genannter Aktbilder, untersagt.“ Bereits zu Handlungsbeginn werden bürokratische Vorschriften und Geschlechterverhältnisse miteinander verknüpft. Stellvertretend wird das Thema der Prüderie und Moralität im Disput zwischen der Protagonistin Marlen Weber¹¹ und der Beamtin im ‚Amt für Kunst und Sitte‘¹² ausgetragen, die auch im optischen Erscheinungsbild als Antagonistinnen fungieren. Die Beamtin trägt eine Strickjacke, hat den geflochtenen Zopf streng um den Kopf gelegt, die Malerin hingegen wird mit Hut, unter dem die blonden Locken hervorquellen, attribuiert. Visuell verfälscht werden die Äußerungen der auf Paragraphen und Vorschriften verweisenden Beamtin: Die als Requisiten eingesetzten Büsten und nackten Skulpturen unterlaufen die sterile Atmosphäre des Büros.

Kunstmalerin Marlen, von der Kamera häufig in Nahaufnahme eingefangen, wird zur Identifikationsfigur, ihre Mimik kommentiert von Anbeginn das Verhalten der aus-

10 PLEYER 1965, S. 125.

11 In der französischen Schreibweise des weiblichen Vornamens und somit im ‚Abweichen von der (deutschen) Norm‘ kündigt sich bereits noch vor dem physischen Erscheinen der Protagonistin das von ihr im Handlungsverlauf verkörperte emanzipatorische, die typischen weiblichen Zuschreibungen negierende Potenzial an. Für den Beamten tritt in dieser Schreibweise „schon die ganze Unverschämtheit“ ihrer Person zu Tage.

12 Die Kameraranfahrt vom Schriftzug der Tür des Amtes auf die Beamtin stilisiert sie zur Personifizierung der ‚Sittlichkeit‘ schlechthin.



Abb. 42: I. Petri, 5. Minute

schließlich negativ gezeichneten Beamten bzw. die ihnen zugewiesene Mentalität¹³, wie die hochgezogenen Brauen, die nach oben gerollten Augen oder das süffisante Lächeln demonstrieren. Der übersteigerte Versuch, die häufig in Unterperspektive aufgenommenen Beamten als machtvolle, autoritäre Personen zu stilisieren, entlarvt zwar deren Selbstverständnis, untergräbt jedoch nicht das weibliche Selbstbewusstsein, im Gegenteil: Marlen lässt sich nicht auf das hierarchische System ein, fügt sich nur scheinbar den Bestimmungen, um sie gleichzeitig zu unterlaufen, sie taktiert mit Kalkül. So scheut sie nicht, die Stigmatisierung der geschiedenen Frau auf sich zunehmen: Ihre Heirat mit dem ihr unbekanntem (falschen) Fridolin Biedermann dient einzig dem Zweck beruflicher Selbstverwirklichung. Als Künstlerin respektive Aktzeichnerin, wird sie zur aktiv Blickenden, die als solche an der Modellierung der Geschlechtskörper Anteil hat und dadurch die Frage nach Männlichkeit und Weiblichkeit visuell verhandelt. Hier können sich weibliche Wunschvorstellungen äußern. Ihre Berufstätigkeit bleibt jedoch ausschließlich verbalisiert, sie visualisiert sich nicht im filmischen Bild.¹⁴ Ironischerweise kann – so wollen es die Vorschriften – Marlen erst als verheiratete Frau ihre berufliche Selbstständigkeit ausleben: Anders als in den zuvor besprochenen Trümmerfilmen und im Hinblick auf die den Spielfilm der fünfziger Jahre dominierenden geschlechtlichen Konventionen widerspricht dieser emanzipatorische Zug scheinbar konservativen Vorstellungen von der domestizierten Frau. Doch auch wenn Prüderie und Sittlichkeit satirisch gegeißelt werden, so wird dennoch die rechtmäßige Ehe als erstrebenswert propagiert.

Marlen changiert zwischen den Rollen der selbständigen, berufstätigen Frau, der Braut, der Kriminellen und schließlich der Ehefrau. Verstärkt wird diese Pluralität der Identitäten auch durch das häufige Wechseln der Kleidung sowie der Haarfrisur bzw. durch verschiedene Kopfbedeckungen, die die jeweilige Rolle und das damit verbundene Verhalten der weiblichen Protagonistin zusätzlich kommentieren: Der Variationsbreite der Kostümierungen entsprechend lässt sich Marlens Streben nach Emanzipation feststellen, das vor allem in der Fähigkeit festzumachen ist, das eigene Bild zu manipulieren.¹⁵ Sie ersehnt den Stand der Ehe nicht, sondern versucht verzweifelt – mitunter im lautstark ausgetragenen Disput mit dem Scheidungsbeamten – das ökonomische Zweckbündnis zu annullieren, hat dabei groteskerweise an ihrer eigenen Domestizierung, aber auch an der des wahren Fridolin Biedermann teil. Sind die Beamten gegen das vermittelte weibliche Verführungspoten-

13 Die karikierende Darstellung der Beamten ist nicht auf *ein* Geschlecht beschränkt: Sowohl männliche wie weibliche Beamte legen ‚berufstypische‘ Verhaltensweisen, wie Prinzipientreue, Ordnungsliebe und Betulichkeit, an den Tag.

14 Barbara Schrödl verweist auf die Tatsache, dass im Unterschied zum Bild des männlichen Künstlers der Entwurf der Künstlerin nur selten im Spielfilm thematisiert wird. Im Nachkriegskino trat sie, nach verstärkter Präsenz um 1940, wieder in den Hintergrund. Vgl. SCHRÖDL 2004, S. 177. In *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* konzentriert sich das Geschehen nicht auf Marlens künstlerische Arbeit.

15 Vgl. ELLWANGER/WARTH 1985, S. 58.

zial resistent, so kann sie dieses außerhalb des Amtsgebäudes effektiv einsetzen.

Die Nahaufnahme eines weiblichen Beines¹⁶, das aus der Perspektive des wahren Fridolin Biedermann wahrgenommen wird, lässt Marlen nach etwa zwei Dritteln des Films in der Rolle der ‚verführerischen Frau‘ erscheinen. Paradoxerweise muss sie sich dafür maskieren: Auffällig gekleidet ist sie, die „anständige, unbescholtene Frau“, wie sie sich selbst bezeichnet, deshalb, weil sie zuvor einen Kostümball besuchte. Fridolin glaubt, in Marlen aufgrund ihres



Abb. 43 A. v. Ambesser, 69. Minute

verruchten Äußeren eine Diebin vor sich zu haben: „Ich werde sie nicht mehr aus den Augen lassen“ – jedoch nicht aufgrund seines ausgeprägten Rechtsempfindens, sondern aufgrund der weiblichen, lockenden Reize. Marlen spielt diese Rolle mit, überdehnt sie gar, indem sie im Folgenden eine sexuelle Freizügigkeit auslebt, die Fridolin irritiert. Ihr subversives Potenzial ist dennoch ein vermeintliches. Die Rolle der ruchlosen Verführerin spielt die Protagonistin nur deshalb, weil sie keinerlei Sanktionierung befürchten muss. Sie ist bereits, was Fridolin zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnt, mit ihm verheiratet: Ihr Zusammensein ist aufgrund der mit Fridolins Doppelgänger eingegangenen Ehe rechtlich legitimiert.

In der Figur des Fridolin Biedermann spiegelt sich das die ersten Nachkriegsjahre kennzeichnende Thema der Erschütterung des ‚natürlichen‘ Selbstverständnisses wider. Auch in satirischer Form demaskiert das Motiv des Doppelgängers die verzweifelte Suche nach Identität: In der Duplizität der Existenz äußert sich gleichsam deren Fragilität. Der ‚falsche‘ Biedermann nutzt – auch metaphorisch – diesen Namen und erhält dadurch die Möglichkeit, sich eine neue Identität zuzulegen, um das ‚dunkle Gestern‘ auszulöschen. Was hier als Katalysator der daraus resultierenden bürokratischen Verwicklungen eingesetzt wird, kann im übertragenen Sinne auch als auf realhistorischer Ebene zu konstatierender Wunsch nach Flucht vor der schuldhaften Vergangenheit gelesen werden. Aus Angst vor Entdeckung täuscht der falsche Biedermann seinen eigenen Selbstmord vor. Ihm bleibt, aufgrund der Unmöglichkeit, die eigene Identität zurück zu gewinnen, nur das Changieren zwischen immer wieder neu erfundenen Rollen: „Repräsentation ist alles“, so sein simples Lebensmotto, das zu eben dieser Interpretation veranlasst.

Die Maskerade wird zum alle Protagonisten miteinander verbindenden Prinzip. Ähnlich wie bei Marlen ist auch bei Hella, Gespielin des falschen Fridolin Biedermanns, das attraktive Äußere die eigentliche Maske. Sie exerziert alle Attribute der ‚Femme fatale‘ durch, die in hyperbolischer Form jedoch keinerlei subversive, die traditionelle Geschlechterordnung durchkreuzende Kraft mehr besitzt. Eingeführt wird sie in einer durch Voice-over begleiteten Rückblende, die sie sexualisiert: Die Kamera erfasst zunächst den weiblichen

16 Mit Hilfe eben dieses Beines hält Marlen in der vorletzten Sequenz den Zylinder des falschen Biedermann fest, den ein Sturm durch die Straßen fegt. In dieser Situation trifft sie auf den ‚wahren Fridolin‘: Symbolisch hat sie folglich beide unter Kontrolle, kann, indem sie das Relikt des Doppelgängers festhält, Fridolin zur neuen alten Identität verhelfen.

Körper, zeigt Hella in der Halbtotale, in der sie ihre Beine, die der geteilte Rock freilegt, provozierend übereinander schlägt. Die nächste Einstellung zitiert das filmisch so oft verwendete Spiegelmotiv, das nicht nur ihr Profil erschließt, sondern auf allegorischer Ebene ihre ambivalente Persönlichkeitsstruktur vorweg nimmt. Die selbstbewusste Geste der in die Hüfte gestemmt Hand lenkt den männlichen Blick auf den weiblichen Unterkörper, die anschließende halbnahe Einstellung erschließt das mit einer Federboa geschmückte Dekolleté und das Gesicht. Hellas Mimik, die die Großaufnahme einfängt, imitiert die der Verführerin. Mit dem Senken der Augenlider lässt sich ein erotisch konnotiertes Blicken assoziieren. Sie zündet sich eine Zigarette an und pustet den Rauch auffordernd in Richtung jenes Mannes, dem die Inszenierung ihrer Weiblichkeit gilt: dem wahren Fridolin Biedermann.



Abb. 44: U. Kriegk, 25. Minute



Abb. 45: U. Kriegk, 26. Minute

Die Zwischenschnitte auf das männliche Gesicht verraten Lust, die Kamera erfasst in einem langsamen Schwenk aus Perspektive Fridolins Hellas Dekolleté; deutlich zeichnet sich die weibliche Brust unter dem Spitzenoberteil ab. Im Voice-over kommentiert Fridolin diese als „ausgezeichnete Form“. Die Überblendung spart die eigentliche Annäherung aus. Bereits die folgende Einstellung zeigt das Paar eng umschlungen, in ausgelassener, karnevalischer Stimmung. Das von Fridolin im Kommentar harmlos beschriebene ‚Näherkommen‘ ist zum Zwecke der eigenen Reputation in Form des Understatements gekleidet, wie auch die Bilderfolge der Rückblende insgesamt den Kommentar optisch ins Gegenteil verkehrt. Dass es sich bei dieser Verführung um ein intrigantes Arrangement handeln muss, lässt der Schnitt auf das in Großaufnahme festgehaltene Gesicht des falschen Biedermann ahnen, der die Annäherung beobachtet. Der finstere Gesichtsausdruck des Betrügers, der Hella benutzt, um sich falsche Papiere zu verschaffen, suggeriert jedoch auch ‚typisch‘ männliche Eifersucht: Möglicherweise, so lässt der Blick ahnen, sind die von Hella eingesetzten Verführungskünste nicht allein der Intrigue geschuldet, sondern dienen auch ihrer Selbstvergewisserung als Frau – hier findet sie, was ihr in ihrer Ehe verweigert wird. Der Handlungsverlauf wird deutlich machen, dass ihre erotische Anziehungskraft auf den ‚Doppelgänger Biedermann‘ keinen Eindruck (mehr) macht, die anfängliche, vermeintliche Eifersucht lediglich als Reaktion verletzten Stolzes interpretiert werden kann.

Fridolin beschreibt die in der Rückblende visualisierte Liaison nicht als „Leidenschaft oder große Liebe“, sondern schlicht als kurzzeitigen „Rausch“. Dieser soll ihm jedoch nicht allein sein Portemonnaie, sondern seine Papiere und folglich seine Identität kosten. Seine

„weiße Weste“ habe hier ihren Fleck bekommen, kommentiert er retrospektiv die Liaison – nicht nur wortgemäß, auch metaphorisch trägt die weibliche Sexualität Schuld am Verlust von Ehrbarkeit und Moral. Die erotische weibliche Verführungsmacht ist demnach eigentlicher Auslöser der folgenden Kalamitäten und Verwicklungen. Hella verhilft ihrem Mann zur neuen Identität, trägt also aktiv an der Auslöschung seiner alten mit. Ihre Komplizenschaft¹⁷ hält sie bis zum Ende aufrecht, ist sich dieser bewusst: „Immer wenn du in Schwierigkeiten bist, muss ich helfen.“ So weist sie alle verbalen Demütigungen¹⁸ ihres Mannes in einer späteren Szene von sich, gebärdet sich auch hier als Verführerin, indem sie sich in lasziver Pose über den Schreibtisch wirft. Sie wird jedoch mit Missachtung bestraft – „du kümmerst dich nicht um mich“, stellte sie bereits zuvor resigniert fest. Hella nimmt kriminelles Handeln und den Einsatz der Lüge in Kauf, weil sie ohne ihren Mann, von dem sie sexuell und ökonomisch abhängig ist, perspektivlos wäre. Dass ihr Verhalten nicht auf Liebe, sondern auf Berechnung und Egoismus basiert, markiert jene Sequenz, in der sie im wahren Fridolin Biedermann die Chance erkennt, einen neuen Vater für ihre Kinder zu finden und mit ihm Integrität zu erlangen. Erneut spielt sie ihre weiblichen Reize aus¹⁹, diesmal jedoch nicht die der Verführerin, sondern die der verlassenen, hilflosen und verzweifelten Ehefrau: In übertrieben theatralischer Gestik wirft sie sich an die Brust ihres vermeintlichen Deus ex machina und heischt doch kurze Zeit später, aus Angst, Fridolin könne dieses Spiel verweigern: „Du erfüllst deine Pflicht als Mann und Vater“. Die von ihr angebotene, vielmehr aufgezwungene Identität ist jedoch nicht die von Fridolin erwünschte: Bekleidet mit Küchenschürze spielt er eine ihm fremde (Geschlechter-)Rolle. Der symbolische Tod, den Fridolins Doppelgänger mit einem fingierten Abschiedsbrief herbeiführt, ermöglicht, sich dieser unliebsamen Rolle zu entziehen, mehr noch, er macht einen Neuanfang möglich. Hella hingegen hat nun beide Männer und somit die Aussicht auf Versorgt-Sein und einen Platz in der gesellschaftlichen Ordnung verloren.²⁰



Abb. 46: A. v. Ambesser, 10. Minute



Abb. 47: ‚Schilderwald‘, 13. Minute

17 In der Rolle der Komplizin thematisiert Hella indirekt die Frage nach weiblicher Schuld im Nationalsozialismus. Auffällig ist, dass dies in der einzigen Rückblende des ansonsten ‚geschichtslosen‘ Films geschieht, wodurch das Motiv der weiblichen Mittäterschaft im Nationalsozialismus angedeutet wird. Die Rückblende bricht das gegenüber dem Kriegserlebnis hermetisch abgeschlossene Genre an dieser Stelle auf.

18 „Steh nicht im Weg“; „Halt die Klappe“; „Immer Ärger mit den Weibern“ sind nur einige der diffamierenden Wendungen, die das Verhältnis zur Ehefrau verdeutlichen.

19 Auch hier attribuieren Kleidungsstücke weibliche Maskerade: Ohrringe und Rüschenkleid täuschen Wohlstand und somit einen höheren gesellschaftlichen Status vor.

20 Als Witwe teilt sie das Schicksal unzähliger Frauen, die im Krieg ihren Ehepartner verloren haben.

Die neue, alte Identität muss sich der wahre Fridolin Biedermann erst erwirken, um wieder Subjekt werden zu können. Der Doppelgänger ist verschwunden und mit ihm Fridolins Widerpart, die Personifizierung des ‚Unterweltlers‘ – eine Rolle, die Fridolin nun selbst annehmen wird, bevor er wieder *der* Biedermann werden kann. Zuvor jedoch zermüht ihn der bürokratische Machtapparat. Im Unterschied zur Protagonistin Marlen erscheint er dabei als unterlegenes Individuum. Schon in der ihn einführenden Sequenz wird der Protagonist in extremer Oberperspektive aufgenommen, die das Verhältnis zur Staatsmacht karikiert und in der sich der folgende Statusverlust bereits ankündigt. Überspitzt wird die Relation durch die Leibesfülle des Polizisten, die Fridolin optisch minimiert.

Das private Glück, das er mit seiner Verlobten Elvira ersehnt, kann im metaphorischen ‚Schilderwald‘ der Verbote nicht gelebt werden und ist, wie der Schwenk auf ein sich zu einem Paragrafen formierendes Wolkengebilde symbolisiert, von Vorschriften und Gesetzen abhängig: Die ‚dunklen Wolken‘, die sich über dem jungen Paar zusammen ziehen, sind die der Paragrafen. Sukzessive ‚kastriert‘ durchläuft Fridolin aufgrund unvorhersehbarer Verwicklungen und amtlicher Willkür den Weg des ehrbaren Bürgers (bezeichnenderweise wohnhaft im ‚Hospiz für unverheiratete junge Männer‘) zum Kriminellen. Wegbereiter auf dem Weg der symbolischen Kastration sind nicht nur die paragRAFentreuen Beamten, die aus ihm einen Kriminellen machen, sondern auch seine Verlobte Elvira, die sich in ihrer „Mädchenehre verletzt“ fühlt, weil ihr Fridolin „Schande“ zumutet, sowie seine Zimmerwirtin, die ihn der Amoralität bezichtigt und deshalb raus wirft.

Fridolin wird zum seelisch und geografisch Entwurzelten. Er verliert mit seiner Identität auch die geschlechtliche – allerdings nicht den Wunsch, zu begehren: Jetzt, in der amtlich legitimierten Rolle des ‚Neugeborenen‘ – Fridolin kann nach seinem Tode bzw. dem fingierten Selbstmord seines Doppelgängers nur als amtlicher ‚Neuzugang‘(!) registriert werden – ist eine Rückkehr zu den psychischen Mustern der frühesten Kindheit denkbar, ja legitimiert: „Durch Regression ist es möglich, sich vor etwas zu schützen oder einer Verantwortung zu entgehen, die nicht getragen werden kann.“²¹ Fridolins Situation ist fremd verschuldet, wo soll er Schutz suchen, wie kann er Subjekt in einer Ordnung werden, die ihn selbst verstoßen hat? „Leben will ich, geben sie mir mein Leben wieder“, fordert Fridolin und das an höchster Stelle, beim Ministerpräsidenten.²² Nicht die physische Existenz bedeutet, am Leben zu sein, sondern nur die behördlich zugewiesene Identität macht Weiterleben möglich, wie die an diese Forderung anschließende Blende in Form einer Aktenwand zusätzlich illustriert. Der Wunsch formuliert gleichsam eine Anklage, nämlich die, dass die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse Selbstbestimmung verweigern.

Fridolin kann, nachdem die bürokratischen Kreisläufe ihren Höhepunkt erreicht haben, eben diese durchbrechen, was filmtechnisch untermauert wird. Die Kameraperspektive wechselt: Nun in Unterperspektive und in Großaufnahmen eingefangen, wird seine anfängliche Unterlegenheit, sein nahezu devotes Verhältnis zu den Beamten, ins Gegenteil verkehrt. Er entledigt sich seiner Krawatte und ‚weißer‘ Weste, die zu Relikten eines überkommenen Systems werden, sucht nun den Weg in die „Unterwelt“ als „Gefal-

21 PERINELLI 1999, S. 115.

22 Hiermit formuliert Fridolin gleichsam den Wunsch nach Identität der psychisch destruierten Kriegsheimkehrer, zu deren Sprachrohr er indirekt wird.



Abb. 48: A. v. Ambesser, 65. Minute

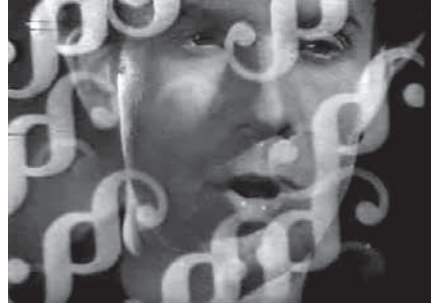


Abb. 49: Paragrafen, 66. Minute

lener auf dem Schlachtfeld eures Papierkrieges.“²³ Auch optisch wird der Abschied vom ‚Biedermann‘ illustriert.

Der Bürokratismus wankt, wird metaphorisch mit dem Zerschlagen einer engelhaften Porzellanstatue, das Fridolin initiierte, aus den Angeln gehoben. Nicht nur das im christlichen Symbol verkörperte moralische Prinzip scheint obsolet geworden, auch die aus den Regalen fallenden Blätter und Akten ‚lösen‘ das ordnende Prinzip auf und führen seine Fragwürdigkeit vor. Die nun folgende Gesangseinlage, die noch einmal in verdichteter Form die die gesamte Handlung dominierenden experimentellen Kameraperspektiven sowie Überblendungen und Mehrfachbelichtungen vorführt, relativiert nicht etwa die Bedeutung der Narration, sondern fasst das zentrale Thema, die Abhängigkeit von der behördlichen Struktur, noch einmal zusammen: „Der Mensch ist nichts, wenn er nicht im Register steht, ein loses Blatt, vom Sturm des Lebens fortgeweht und für mich nur existiert er, wenn in Akten registriert er“.

Marlen bietet sich dem entwurzelten Fridolin als symbolische Mutter an, die in dieser Funktion Kastration in Regression verwandelt. Die nächtliche Atmosphäre, die regennasse Straße, spiegelt Fridolins Heimatlosigkeit, zitiert indirekt die Situation des Kriegsheimkehrers. Beide Protagonisten spielen sie nicht mehr, die Regeln der alten Ordnung: „Ich pfeife jetzt auf alle Bestimmungen, Gesetze und Verordnungen“, erklärt er Marlen. Es ist die Frau, die dem Mann ein neues zu Hause stiften wird und somit die Wiederinstandsetzung als sozial funktionierendes Subjekt ermöglicht. Die Schlussfigur, das symbolische Mutter-Sohn-Verhältnis²⁴, bricht mit dem traditionellen gesellschaftlichen Rollenbild – ist es die ‚alte patriarchale Ordnung‘, die beide wieder aufnimmt?

Indem die letzte Einstellung des Films die erste invertiert, nämlich den zu Beginn der Anfangssequenz auf einer Leiter hinab gleitenden Beamten nun nach oben fahren lässt, drückt sich der Wunsch nach Eliminierung der Beamtenallmacht, der Dominanz von Gesetz und Bürokratie, die die privaten Verhältnisse reglementiert, aus. Die alternative Lesart des Schlussbilds wäre, die Wiederinstandsetzung des alten Diskurses symbolisch zu untermauern: Die Akte Fridolin B. kann, da nun ordnungsgemäß verehelt, geschlossen werden. Auch diese Lesart wäre allerdings den genrespezifischen Regeln gemäß eine subversive, die den als negativ empfundenen Gesellschaftszustand seiner Unzulänglichkeit preis gibt bzw.

²³ Mit der metaphorischen Verwendung des ‚Kriegsvokabulars‘ wird auf die Nachkriegsrealität Bezug genommen.

²⁴ Diese Schlussfigur kann auch Perinelli für das Filmende in *Liebe '47* feststellen. Vgl. ebd., S. 169.

den Bürokratismus behördlichen Vor-Zusammenleben ins Lächerliche, dass mit dem organisierten und kratischen Apparat wertkonservative Genen in Bezug auf Geschlechter als werden, sollte sich den nächsten Jahren



Abb. 50: Schlussbild, 82. Minute

und das nur unter schriften geregelte der Geschlechter zieht. Die Hoff-,feindlichen‘, über-irrationalen büro-auch traditionelle, Moralvorstellung- das Privatleben der überholt anerkannt jedoch schon in zerschlagen.

2.2 Sünde, Nacktheit und Versuchung: *Der Apfel ist ab*²⁵ (1948)

Die erheiternde Wirkung entsteht durch die Verbindung zwischen den biblischen Begebenheiten und Merkmalen, die die Nachkriegszeit kennzeichnen. Käutners Film ist im Grunde nur eine Komödie, nicht aber eine Satire, denn weder das biblische Geschehen, noch die einbezogenen Gegebenheiten der Nachkriegszeit werden lächerlich gemacht – erst die Kombination beider Faktoren wirkt komisch.²⁶

Ist in allen bisher untersuchten Filmen das Verhältnis der Geschlechter zueinander lediglich *ein* in die Filmhandlung eingebetteter Motivkomplex, gilt in Helmut Käutners 1948 uraufgeführten Film das Augenmerk ausschließlich diesem Thema. Dabei bilden Trümmerlandschaft und Ruinen in Anfangs- und Abschlussequenz gleichermaßen Kulisse und Rahmenhandlung, die auf die realen Geschehnisse der Nachkriegszeit verweisen.²⁷

Die typische, zeitlose Konstellation der Frau zwischen zwei Männern wird hier ins Gegenteil verkehrt: Der Apfelsaftfabrikant Adam Schmidt (Bobby Todd), der sich nicht zwischen seiner Ehefrau Lili (Joana Maria Gorvin) und der Geliebten Eva (Bettina Moissi) entscheiden kann, versucht, infolge eines gescheiterten, nur halbherzig unternommenen Suizidversuches, während eines Kuraufenthaltes der persönlichen Misere zu entkommen. Die psychische Regeneration misslingt jedoch. Adam, der die Regeln missachtete, wird des Hauses verwiesen und verbringt, da er die letzte Straßenbahn verpasste, die Nacht im Foyer der Klinik des Dr. Petri (Helmut Käutner). Das nun folgende Traumgeschehen persifliert das individuelle Dilemma, indem dieses in das biblische Thema des Sündenfalls²⁸ gekleidet wird: Hier, in der surrealen Atmosphäre des Himmelreichs, wird Adam zum Spielball zwischen Gut und Böse, zwischen Petrus (Helmut Käutner) und Luzifer (Arno Assmann), die

25 Vorlage der Verfilmung ist die 1935 nicht mehr aufgeführte ‚Nachrichter‘-Revue, die Regisseur Käutner zusammen mit Bobby Todd zu einem Drehbuch umarbeitete. Dass der Film erfolglos blieb, lag auch daran, dass sich politisches Kabarett und Trümmerfilm nicht vereinbaren ließen. Vgl. VÖLKER 1992, S. 28.

26 PLEYER 1965, S. 127.

27 Sind in der Rahmenhandlung die Zeitbezüge rein äußerlicher Natur, werden diese im Traumgeschehen scheinbar willkürlich eingeflochten: Die Anspielungen der Aufteilung der Welt in Ost und West, auf Lebensmittelkarten oder Care-Pakete sollen komische Wirkung erzielen. Vgl. ebd.

28 Eben daran entzündete sich die Kritik der katholischen Kirche, die dem Film bzw. Käutner wegen dieser Paraphrase Blasphemie vorwarf. Vgl. FEHRENBACH 1995, S. 84f.

bezeichnenderweise über die Gestaltung respektive über die Aufteilung der ‚auseinander gebrochenen‘ Erde diskutieren. Im Paradies wird dem kindlichen Adam jedoch nicht nur Eva an die Seite gestellt, sondern darüber hinaus mit Lilith eine weitere Frauenfigur, die personifizierte Schlange. Gegen Ende entsagt er jedoch beiden, verliebt sich, nun wieder in der realen Zeit, in eine Frau, die beide Weiblichkeitsentwürfe synthetisiert.

Das von Adam repräsentierte Männlichkeitskonzept ist das des schwachen, resignativen und vor allem unschuldigen Opfers: Als ODZ, als „Opfer der Zeit“²⁹ subsumiert er die dem ‚Heimkehrertypus‘ zugeschriebenen Stereotype, die hier jedoch, jenseits der realen Kulisse, als individuelles Schicksal verhandelt werden: Verantwortlich für seinen Zustand macht er die „Umstände, die Zeit, die Vorhersehung“ und leugnet somit eigene Schuld. Das persönliche Dilemma kann, so legt der Handlungsverlauf nahe, als ein vom weiblichen Geschlecht herbeigeführtes verstanden werden – auch wenn die Eingangssequenz zunächst eine andere Lesart offeriert: Für einen kurzen Moment erscheint der Protagonist in der Rolle des Chauvinisten. Ausgehend von Adam Schmidt, der mit verschränkten Armen und versteinerten Miene aus dem Fenster blickt, fährt die von Außen durch die geöffneten Fenster beobachtende Kamera in Position des auktorialen Erzählers langsam die vor Kummer gebeugten Körper der weiblichen Darstellerinnen ab. Diese werden, indem ihnen unterschiedliche



Abb. 51: B. Moissi, 3. Minute



Abb. 52: J. M. Gorvin, 3. Minute



Abb. 53: Plakat, 8. Minute

Räume zugewiesen werden, von Beginn an als Antagonistinnen eingeführt. Die die Bilder akustisch untermalende Drehorgelmusik wird vom leisen Weinen der Protagonistinnen begleitet. In einer einzigen Kamerafahrt wird die der Narration zu Grunde liegende Ausgangssituation nonverbal zusammengefasst. Auch die anschließenden schief kadrierten Einstellungen illustrieren das Geschehen, die emotionale ‚Schiefelage‘, zusätzlich.

29 Als solches bezeichnet Dr. Petri Adam im Dialog zu Beginn der zweiten Sequenz.

Die erste Sequenz ist im Folgenden wie ein Abschied inszeniert: Adam nimmt (wortwörtlich) seinen Hut, steigt die Treppe hinab, schenkt seine Brieftasche und somit sinnbildlich seine Identität einem Drehorgelspieler. Das nahezu behutsame Begleiten durch die Kamera, die extreme Aufsicht, die Adam zwischen den Trümmern der Stadt verschwinden lässt, sowie die die Drehorgelmusik ablösenden, in Moll modulierten Saxophonklänge, die im Trommelwirbel kulminieren, bereiten den geplanten Selbstmord visuell und akustisch vor, zu dessen Ausführung es jedoch nicht kommen soll. Die Kamera fährt auf ein Plakat, das die Werbebotschaft einer Kurklinik verkündet: „Warum verzweifeln, heraus aus den Ruinen, weg mit den Trümmern.“ Der Vergleich jener Trümmer, die der Krieg zeitigte, mit ‚Scherben der Ehe‘ erscheint auch im kabarettistischen Gewand auf den ersten Blick unangemessen. Satirisch gezeißelt wird jedoch der in der deutschen Bevölkerung virulente Wunsch nach dem Vergessen: Sinnbildlich wird in der nun beginnenden zweiten Sequenz vor der Trümmerkulisse ein Vorhang zugezogen, der das dahinter Liegende auch im metaphorischen Sinne vergessen machen soll – im Falle des Adam Schmidt die durch weibliche Schuld bzw. durch ‚höhere Mächte‘ evozierte zerstörte männliche Identität. Analog zur „Entgiftung“ der Zeit verläuft die des Menschen; „Wiederaufbau des Menschen aus eigenen Beständen, mit eigenen Erkenntnissen“, lautet die Heilmethode des Dr. Petri.³⁰

Adam erkennt jedoch die heruntergelassene Jalousie als Scheinbild, das eben nicht die nach wie vor vorhandenen Probleme auszublenden vermag: Auch hier, im schützenden Raum der Klinik, ist er dem Werben der um ihn buhlenden Frauen hilflos ausgeliefert. Eva wird als nachgiebige, verständnisvolle, verzichtbereite Frau stilisiert, deren Mimik – wie beispielsweise der unschuldig und verlegen wirkende, niedergeschlagene Blick – der des Protagonisten ähnelt:

Der Menschheit ganzer Jammer, eine menscheitsalte Melancholie scheint aus Bobby Todds Physiognomie zu sprechen. Seine manchmal geradezu umwerfende Komik entspringt der Unbewegtheit seines Gesichtes (wie es bei Buster Keaton der Fall war) und dem Minimum an gestischem Aufwand.³¹

In der Darstellung der Lili hingegen dominieren Materialismus und Körperlichkeit, sie repräsentiert das das Bild der fatalistischen Verführerin adaptierende Weiblichkeitskonzept. Inszeniert wird sie zu Handlungsbeginn wie eine Mörderin: Die Kamera, die von der in halbnaher Einstellung aufgenommenen Rückenfigur Adams zur Nahaufnahme seines Hinterkopfs aufzieht, nimmt ihre Position ein. Lilis Hände, die sich von hinten ihrem Mann nähern, legen sich jedoch nicht, wie die melodramatisch anschwellende Musik denken lässt, um den Hals ihres Mannes, sondern verdecken lediglich seine Augen und berauben ihn damit der männlichen Blickmacht. Angekündigt wird in der filmischen Gestaltung ihr dämonisches, auf Irritation, Täuschung und Zerstörung basierendes Wesen. Beinahe winzig wirkt Adams von beiden Händen fest in den Griff genommener Kopf, den Lili zu einem Kuss heranzieht. Verzweifelt versucht der Protagonist im Folgenden, sich den verführerisch-lockenden Annäherungsversuchen seiner Frau zu entziehen, die sich, nach

30 Im Handlungsverlauf treten authentische Bezüge zur Nachkriegszeit auf. Unklar bleibt jedoch, ob Kätner von der schuldhaften Verstrickung in das Nazi-Regime freisprechen will, oder in satirischer Form das larmoyante Verhalten zurückweist. Denkbar sind beide Lesarten. Vgl. dazu WITTE, Karsten: In Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme. In: JACOBSEN/PRINZLER 1992, S. 62-109, hier S. 92f.

31 PANOFKY, Walter in: Süddeutsche Zeitung, 4.1.1949, zitiert nach JACOBSEN/PRINZLER 1992, S. 206.

dem die Kamera das Abstreifen von Schuhen und Handschuhen beobachtete, nun in unzweifelhafter Pose auf dem Bett positioniert. Die Verführungsszene wird durch das Eintreffen eines von Eva gesendeten Pakets unterbrochen, wodurch einmal mehr der misslichen Lage, sich nicht zwischen beiden Frauen, der ‚Heiligen‘ oder der ‚Femme fatale‘ entscheiden zu können, Ausdruck verliehen wird.

Den unterschiedlichen Weiblichkeitsinszenierungen werden verschieden attribuierte Räume zugewiesen: Adam trifft Eva im ‚Café Paradies‘, dessen mit naiver Malerei verzierte Wände die Kamera in einem ausführlichen horizontalen Kreisschwenk erfasst. Die die Atmosphäre zusätzlich charakterisierende Zittermusik vermittelt das Gefühl von Urtümlichkeit und Heimat. Im Gesellschaftsspiel wird das Motiv der persönlichen Zwangslage metonymisch aufgegriffen: „Zwickmühle“ bleibt das in dieser kurzen Szene einzige gesprochene Wort. Die das Interieur des Cafés konterkarierende Darstellung jener Räumlichkeit, die Lili zugeordnet wird, symbolisiert die Hölle: In ‚Satans guter Stube‘, in der sich Adam mit seiner Ehefrau verabredet hat, karikieren Schlangenskulpturen die Charaktere der Gäste. Die in Untersicht aufgenommene Einstellung des tanzenden Paares dezimiert den ohnehin körperlich kleineren Adam zusätzlich, hier kann Lili die Macht ihrer erotischen Anziehungskraft ausleben. Ihre ambivalente Persönlichkeit wird metaphorisch im sich im Tanzboden spiegelnden Konterfeit akzentuiert.

Die beiden filmisch unterschiedlich gestalteten Lokalitäten konnotieren die Eigenschaften der Protagonistinnen. Die Großaufnahme von Kaninchen und Schlange, zwischen denen die Kamera aus den Augen Adams hin und her schwenkt, nimmt die Topoi in der folgenden Szene noch einmal auf. Der zwischen diesen Symbolen angeordnete Apfel, dem Adam nicht widerstehen kann, antizipiert den Sündefall. Er beißt in den Apfel – zwischen Ehefrau und Geliebter kann er sich nicht entscheiden: „Vor seinem Schicksal kann man eben keine Jalousie runterziehen, das dringt durch, das kommt rein – ihr System hat Ritzen“, wirft er dem Anstaltsleiter, dem Arzt Dr. Petri, vor. Einmal mehr wird die von Letzterem so bezeichnete „banale Liebesgeschichte“ mit den realen Zuständen der unmittelbaren Nachkriegsjahre und der Auseinandersetzung mit der schuldhaften Vergangenheit verglichen. Lösung kann in beiden Fällen nur sein, das Schicksal zu gestalten, den „alten Adam in sich abzutöten.“ Dieser Ratschlag impliziert nicht nur, beide Frauen zu vergessen, sondern auch, der Aufarbeitung von Geschichte bzw. der Auseinandersetzung mit persönlicher Schuld eine Absage zu erteilen. Dass das Schicksal eines von ‚höheren Mächten‘ geleitetes ist, lässt der Schatten Petris ahnen, der die authentische Figur Adams dezimiert, ihn wie eine Marionette in seinen Händen erscheinen lässt. Vorweggenommen wird jene Rolle, die er im Folgenden als Petrus, als Autorität spielen wird.

Das nun folgende, nahezu die gesamte Handlung umspannende Traumgeschehen transportiert das individuelle Schicksal auf Ebene des ‚biblischen Sündenfalls‘ und offenbart, was Adam im wachen Zustand³² verdrängt: Hier sollen der missglückte Läuterungsprozess erfolgreich durchlaufen und individuelle Verantwortung erlernt werden. Dem Übergang von Realität zum Traum wird nicht, wie so häufig, durch verschwommene Bildgestaltung Ausdruck verliehen, sondern lediglich durch die Transformation des Raumes,

32 Anders als in der Mehrzahl konventioneller Filme üblich, bildet das Traumgeschehen nicht nur *eine* punktuelle Sequenz innerhalb der klassischen Erzählstrategie, sondern *ist* das zentrale Handlungsgeschehen.

die die sich nun ereignenden Surrealisten³³ einläutet: Sukzessive verändert sich die Ausstattung der Warthalle in eine transzendente, kulissenhafte Atmosphäre, die zusätzlich durch ‚Harfenklänge‘ akustisch aufgeladen wird. Die Kamera zieht auf von der Adams Auge erfassenden Detail- zur Großaufnahme, die sein Gesicht fokussiert:

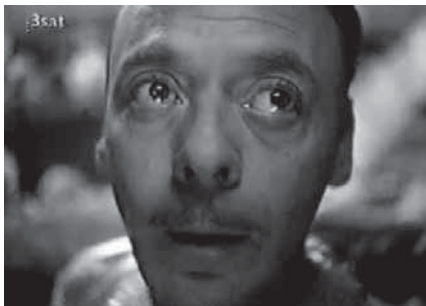


Abb. 54: B. Todd, 29. Minute



Abb. 55: B. Todd, 30. Minute

Er ist, wie die langsame Rückfahrt offenbart, Kind geworden, ohne dass eine physische Veränderung eingesetzt hat – das transparente Kleid soll Nacktheit suggerieren, ohne den nackten Körper selbst abzubilden. Adam betrachtet die ihn umgebenden Dinge mit kindlicher Neugier. Auch auf sprachlicher Ebene wird ein Wechsel deutlich; er kann den Gegenständen noch nicht die richtigen Bezeichnungen zuordnen. „Der Kleine“, wie er im Folgenden auch genannt wird, zerbricht, parallel zum Dialog zwischen dem Demiurgen Petrus und seinem Gegenspieler Luzifer, einen Globus. Das Zerstören wird zum symbolischen Akt: Es ist also, so ließe sich resümieren, *doch* der Mensch, sein physisches Vermögen und nicht etwa die viel beschworene ‚schicksalshafte Macht‘, die sich für das ‚Auseinanderbrechen der Welt‘ bzw. der kriegerischen Zerstörung verantwortlich zeigt.³⁴ Um ein solch unkontrolliertes Verhalten künftig zu vermeiden, soll Adam mit Eva ein weibliches Pendant zugeordnet werden. Pazifistische und humanistische Dispositionen werden dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben, destruktive Kräfte hingegen männlich konnotiert.

Eva erscheint zunächst als in der Halbtotalen erfasste Skulptur³⁵, der, so die Feststellung der männlichen Beobachter, „das Gewisse Etwas“ fehle. Die Anspielung auf das andere, fehlende Geschlecht stigmatisiert sie der Ideologie des Patriarchats gemäß als mangelhaftes Wesen. Die weibliche Plastik, von den übrigen männlichen Darstellern eingehend begutachtet, findet Adams Interesse jedoch nicht. Er betrachtet den nackten Körper lediglich mit kindlicher Neugier, begreift Evas Modell als männlich: „Wenn ich *ihn* streichle, wird *er* dann lebendig?“ „Als Kind weiß er noch nichts von den Unterschieden“, wird

33 WITTE bezeichnet das hier verwendete Dekor als dem Klassiker des Surrealismus, Jean Cocteau's *Le sang d' un poète*, entlehnt, der Käutner bekannt gewesen sein müsse. Vgl. WITTE 1992, S. 92.

34 „Diesmal sind wir nicht Schuld daran“, stellt Petrus in Bezug auf die ‚zerstörte Erde‘ fest und formuliert damit eine Absage an den von der deutschen Bevölkerung häufig vorgebrachten Verweis auf die so genannten ‚höheren Mächte‘.

35 Aufgegriffen wird das in Genesis 1 in Kapitel 26-29 beschriebene Bild Evas, die aus Adams Rippe ‚gebaut‘ wurde.

seine Unkenntnis entschuldigt.³⁶ Im Moment ihrer ‚Menschwerdung‘ scheint die vormalige Ignoranz am weiblichen Geschlecht widerlegt: Eva wird zunächst in der Halbtotale eingeführt, sie nähert sich der Kamera, die nun in halbnaher Einstellung die weibliche, sich unter dem transparenten Oberteil des Kleides deutlich abzeichnende Brust erfasst. Von



Abb. 56: *Skulptur*, 38. Minute



Abb. 57: *B. Moissi*, 43. Minute

hinten fährt die Kamera anschließend der Protagonistin ‚unter den Rock‘ und sexualisiert sie dadurch. Auch auf auditiver Ebene wird das Annähern der Geschlechter untermalt: Die nun einsetzende Musik scheint dem Melodram entlehnt und weckt Begehren. Das Verhältnis wirkt zunächst ausgeglichen. Abwechselnd werden Adam und Eva, deren Dialog nun nicht länger der Kindersprache entspricht, in Ober- bzw. Unterperspektive erfasst. Mit der Figur des Petrus³⁷, der, wie der die Szene beschließende Schnitt deutlich macht, diese Begegnung beobachtet, wird auch der Zuschauer als Voyeur entlarvt.

Von Beginn an scheint Eva, quer zu der von ihr vermittelten Keuschheit, optisch auf ihr Geschlecht reduziert, das durch das diaphane, eng anliegende Oberteil und durch den extrem kurzen Rock zusätzlich hervorgehoben wird. Sie ist Objekt der sie umfangenden männlichen Blickstruktur. Mit der Figur des lüsternen Luzifer, der sie körperlich bedrängt und ohne ihre Zustimmung küsst, erfährt ihre Person eine zusätzliche sexuelle Aufladung. Eva weiß sich nur in Form einer Ohrfeige zu helfen, die von Petrus als „erste menschliche Regung“ kommentiert wird: Der Mensch, so scheint die Bemerkung zu suggerieren, ist von Anbeginn auf seine Sexualität festgelegt, die es zu verteidigen gilt. Das auf auditiver Ebene wahrnehmbare Donnerrollen, zusätzlich durch An- und Ausschalten des Lichts illustriert, kann jedoch als Ausdruck der Ablehnung interpretiert werden.

Die Luzifer zugeschriebene Triebhaftigkeit weist ihn nach christlichem Verständnis einer sündigen, ungezügelter Sexualität aus. Der sexuellen Nötigung angeklagt wird er in der nun folgenden Szene, die eine Militärparade persifliert, seiner himmlischen Funktion enthoben – Stichflamme und Hörner stilisieren ihn zum dämonisierten Vertreter der

³⁶ Die Unterscheidung der Geschlechter aufgrund ihrer Anatomie ist Voraussetzung für die eigene sexuelle Identität, die Adam jedoch ablehnt – hier liegt also die Chance des Films, geschlechtsspezifische Zuschreibungen zu verweigern.

³⁷ Petrus übernimmt in der Narration quasi die göttliche Funktion des Schöpfers, wodurch die Visualisierung Gottes ausgespart bleiben kann. In der biblischen Überlieferung ist Petrus Jünger Jesu, Apostel und Missionar der Urkirche, dem Jesus die Schlüssel zum Reich Gottes anvertraute. (Matthäus 16, 17-19.)



Abb. 58: Apfel, 53. Minute

Unterwelt.³⁸ In der Vermischung anthropomorpher und tierischer Versatzstücke, wie Hörner, Schwanz und Pferdefuß³⁹, wird im Handlungsverlauf immer wieder auch auf seine animalische Natur und damit auf Triebhaftigkeit verwiesen. Das dualistische Gut-Böse-Prinzip wird auf Geschlechterebene verhandelt. Dem infantilen Charakter von Adam und Eva steht das umtriebige, dämonisch-manipulative Verhalten Luzifers und Liliths⁴⁰ sowie die von ihnen verkörperte ungezügelte Sexualität gegenüber.

Bevor jedoch mit Lilith eine weitere Frauenfigur eingeführt wird, werden die nun im Paradies weilenden Protagonisten Adam und Eva⁴¹ in der fünften Sequenz in Versuchung geführt, den ‚verbotenen Apfel‘ zu essen. Paradoxerweise werden sie erst durch das Verbot⁴² auf die Möglichkeit des Abpflückens der Frucht aufmerksam gemacht, die sich überdimensional in den Bildvordergrund schiebt. Adaptiert wird jedoch nicht der biblische Sündenfall: Eva, in Oberperspektive aufgenommen, berührt den Apfel lediglich, ohne ihn abzupflücken, was filmtechnisch bzw. lichtmetaphorisch mit einem daraus resultierenden Kurzschluss inszeniert wird. Sie kann der Versuchung widerstehen, eingeschüchtert von den Regeln der ‚Mächtigen‘. Deutlich wird jedoch, dass die weibliche Figur eine höhere Bereitschaft zeigt, Vorschriften zu missachten bzw. weniger charakterfest ist – die anfängliche Vermutung der Negation des weiblichen destruktiven Potenzials scheint widerlegt. Mit der Versuchung ist ‚dem Bösen‘ die Tür geöffnet, wie die anschließende Gesangsszene nahe legt, in der sich der ‚gefallene Erzengel Luzifer‘ Eintritt zum Paradies verschafft. Das Tor des himmlischen Gartens ist nun nicht länger verschlossen, den lockenden Geräuschen und blinkenden Lichtern der Hölle können sich beide Geschlechter nicht entziehen – zu groß ist der Reiz des Verbotenen.

Die Unterwelt ist weiblich konnotiert, worauf die Skulpturen nackter Frauenkörper, die die Wände zieren, verweisen. Der weibliche Körper wird, indem er mit den Reizen des Alkohols, des Überflusses, der Zerstreung gleichgesetzt wird, als sündig und verwerflich dargestellt. Mit den den Protagonisten als ‚Begrüßungsgeschenke‘ überreichten Gegenständen lassen sich geschlechtsspezifische Charaktereigenschaften assoziieren: Eva erhält einen Spiegel als Symbol äußerlicher Schönheit, Adam wird mit der Pistole männliche Macht

38 Zitiert wird hier der in Lukas 10,18 („Ich sah den Stern vom Himmel fallen wie einen Blitz“) beschriebene Fall Satans vom Himmel, der den Namen Luzifer erhielt.

39 Die hinkende Figur kann als Karikatur des NS-Propagandaminister Goebbels verstanden werden. Vgl. Die Opfer der Zeit. Mit allen Stilen gewaschen: ‚Der Apfel ist ab‘. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.5.1999.

40 Im jüdischen Glauben ist Lilith ein weiblicher Dämon; im Alten Testament wird die Figur in Jesaja 34,14 erwähnt und als „Nachtgespenst“ bezeichnet. In den Schriften der postbiblischen jüdischen Literatur findet Lilith als Adams erste Frau Erwähnung, die ihn infolge eines Streits verließ.

41 Hier werden sie wie ‚Tiere im Zoo‘ exponiert, die hinter einem Stacheldrahtzaun beobachtet werden können. Die Feststellung, dass es sich um „Mensch und Mensch“ handelt, verweist auf die Unzulänglichkeit der deutschen Sprache, das weibliche grammatikalische Geschlecht im Sprachgebrauch mit einzubeziehen.

42 Wie in *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* wird auch hier der die Nachkriegszeit dominierende Bürokratismus satirisch karikiert: Verbotsschilder, wie ‚Das Abpflücken ist verboten‘ illustrieren diesen.



Abb. 59: ‚Pupille‘, 71. Minute



Abb. 60: J. M. Gorvin, 71. Minute

und Potenz verliehen.⁴³ Beide wissen jedoch nicht mit den ihnen zugeteilten Attributen umzugehen – Eva erkennt ihr Spiegelbild nicht als das Ihre, Adam, zum Schießen verführt, weiß nicht um die todbringende Kraft des Revolvers. Das Ablehnen der Geschenke impliziert gleichsam das der ihnen zugewiesenen Geschlechtsidentität.

Im Zusammenschchnitt aller lasterhaften Genüsse, die, akustisch begleitet von dissonanten Klängen, im Kreisschwenk bzw. in der Überblendung kulminieren, werden Vergnügen und Sünde mit einander verflochten. Dabei werden in der Darstellung des sündigen Vergnügens immer auch Geschlechtskörper verhandelt: Ob im Tanz, im Boxkampf, in der Wagnerschen Theateraufführung, in der Inszenierung einer Militärparade oder aber in der Einstellung einer Folterszene – stets kreist die Kamera um die Repräsentation des männlichen wie weiblichen, formierten oder animalischen Körpers. Sie konzentriert sich im metaphorischen Einzelbild, das den Abschluss jeder der kurzen Szenen bildet, auf Brutalität und Sexualität.

Der akustische und visuelle Exzess kann nicht ertragen werden; in der hilflosen Geste der zugehaltenen Augen versuchen Adam und Eva der Situation zu entkommen. Die Verführung – im übertragenden Sinne der Versuch, die Deutschen durch ‚bloßes Hinschauen‘ zu therapieren⁴⁴ – misslingt, so dass sich Luzifer im Folgenden der List der Schlange bedienen muss. Diese wird zunächst als androgynes Wesen eingeführt. Die Kamera zieht zu auf Adams Gesicht, erfasst in Detailaufnahme seine Pupille, in der sich die von ihm beobachtete Schlangengestalt spiegelt. Die von ihr vollzogenen rhythmischen Körperbewegungen werden in unterschiedlichen Einstellungsgrößen abgebildet und einzelne Körperteile in Nahaufnahmen eingefangen.

Die anschließende Metamorphose gibt das in Großaufnahme präsentierte Gesicht Lilis preis, die hier, erneut als Evas Antagonistin, in der Figur der Lilith präsentiert wird. Das wiederholte Aufziehen von der in Unterperspektive aufgenommenen Großaufnahme des Gesichtes erschließt ihr verführerisches Äußeres. Dieses stellt sie effektiv durch die kreisenden Bewegungen ihres Körpers, der sich nun in ein gewagt dekolletiertes Abendkleid hüllt,

43 Die psychoanalytische Mehrdeutigkeit, der ödipale Prozess, kommt in dieser Szene zum Ausdruck: Das Spiegelbild, so kann mit Lacan argumentiert werden, bildet Eva nicht ab, sondern erschafft sie erst als Subjekt. Adam erhält mit der Pistole den symbolischen Phallus, der das primäre Liebesobjekt ersetzt.

44 Vgl. WITTE 1992, S. 94: „Die 1945 durch den Sieg der Alliierten erwirkte Beendigung des Terrors wird nun in einer Guckkastenbühne als Verkleinerungsfigur vorgeführt.“

zur Schau. Die Kamera fokussiert die Körpermitte und somit das weibliche Geschlecht, das durch funkelnde Steine des Kleides zusätzlich Begehren weckt.

Unverhohlen beobachtet Adam – Adressat der Inszenierung – die inszenierte Weiblichkeit. In der Rolle des Kindes ist ihm dieser unverstellte Blick möglich, dennoch wird mit der von Lilith formulierten Frage „Warum schauen sie mich denn so an“ der männliche voyeuristisch-begehrende Blick entlarvt. Adam ist verunsichert, charakterisiert die Protagonistin jedoch richtig als Personifizierung der Schlange. „Ich bin, was man aus mir macht, ich bin eine Frau“, erwidert Lilith und bringt, als ob sie gleichsam die der Frau zugeschriebenen Attribute ausführen will, ihren Körper auf dem Klavier in Positur. Das Geschlecht, so legt Liliths Feststellung nahe, ist kein naturgegebenes, sondern ein zugewiesenes, an das bestimmte Repräsentationsmerkmale bzw. Inszenierungsmuster gekoppelt sind. Die Produktion von Männlichkeit und Weiblichkeit ist diskursiv: Lilith ist, was der männliche Diskurs aus ihr macht. So muss sie im Folgenden die mit ihrem Geschlecht verbundenen Eigenschaften vorführen, entzieht sich aber gerade dadurch der Positionierung als Objekt: Sie stellt diesen Status in Frage, indem sie mit den Eigenschaften spielt, sich quasi auf einer Metaebene selbst thematisiert.



Abb. 61: J. M. Gorvin, 74. Minute

Eine Couch in Form eines Mundes, ein an Man Ray erinnerndes, „aus einem hyperweiblichen Schmollmund geformtes Sofa“⁴⁵, auf dem Lilith Platz nimmt, lädt die erotische Situation zusätzlich auf: „Bitte, greifen sie zu“ – die Äußerung der Protagonistin bezieht sich nicht länger auf die bereitgestellten Genussmittel, sie bietet ihren in starker Oberperspektive aufgenommenen Körper förmlich an. Der bis zu diesem Zeitpunkt als unschuldig naiv, begehrend aber hilflos charakterisierte Adam nimmt die Gestalt eines spanischen Toreros

an, wodurch die anschließende Verführung als ‚Kampf der Geschlechter‘ in Szene gesetzt wird: Ungezügelter Sexualität gilt es zu bändigen. „Glauben sie, es ist leicht für eine Frau, nein zu sagen?“ Lilith leugnet das ihr zugewiesene Potenzial der Verführerin, weist die Annäherungsversuche, die sie selbst herausgefordert hat, zunächst ab. Parallel zum bildlich ausgeklammerten sexuellen Akt wird die Handlung um Petrus montiert: Weil dieser die ‚Brille des rosaroten Optimismus‘ trägt, bleiben die Vorgänge im Paradies unbeobachtet. Das Ausleben der (triebhaften) Sexualität wird dort möglich, wo Vorschriften und Hierarchien außer Kraft gesetzt sind. Promiskuität wird zum authentischen Verweis auf die Nachkriegszeit bzw. einer diese Jahre kennzeichnenden sexuellen Deregulierung.

Die personifizierte Schlange Lilith verführt Adam, ihr den verbotenen Apfel zu bringen, der sich einmal mehr bedrohlich in den Bildvordergrund drängt. Es ist nicht die verbotene Frucht, sondern die durch die Protagonistin erfahrene verbale Demütigung, die Adam veranlasst, die Vorschrift zu missachten: „Du hast keine innere Freiheit“⁴⁶, deshalb

45 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.5.1999.

46 Wäre sich Adam eben dieser inneren Freiheit, seines freien Willens bewusst, hätte er sich seine Tugendhaftigkeit bewahren können. So jedoch wird er zum in der christlichen Religion durch Augustinus begründeten Vertreter

kommst du auch zu nichts, du Feigling.“ Trotzig reißt Adam den Apfel vom Baum, überreicht ihn wie eine Trophäe, die Lilith zunächst ablehnt. Adams wütende Aufforderung, hinein zu beißen, vermag sie nicht länger zurückzuweisen: Beide essen von der Frucht, die sich als wurmstichig erweist und dadurch den Genuss verweigert. Der Wurm mahnt metaphorisch an die begangene Sünde, an das Überschreiten des göttlichen Gesetzes. Resultat der Verfehlung ist, dass sich beide ihrer Nacktheit gewahr werden, die durch den Wechsel von Licht und Dunkelheit illustriert wird. Der hier zitierte biblische Sündenfall bleibt zwar durch die Schlange motiviert, wird jedoch nicht von Eva, sondern von Adam ausgeführt. Weiblichkeit, so ließe sich einerseits folgern, ist gleichzusetzen mit Versuchung, andererseits zeigen sich beide Geschlechter für die Sünde und die daraus folgenden Entwicklungen verantwortlich. Doch scheint das Verhalten des männlichen Protagonisten in der Rolle des ‚verführten Opfers‘ entschuldigt.

Das ‚Adamskostüm‘ ist abgelegt, die weltliche Kleidung, die beide nun tragen, antizipiert bereits den Abstieg in die materielle Welt, der sinnbildlich in Gestalt einer nach unten führenden Treppe dargestellt wird. In der nun folgenden Sequenz scheint sich die Handlung wieder auf realer Ebene zu bewegen, ist jedoch noch immer dem Traumgeschehen zugehörig. Adam hat, in seiner Funktion als Apfelsaftfabrikant (im Topos des Apfels bleibt die Erinnerung an die Sünde virulent), den Teufel als Steuerberater engagiert. Das irdische Geschehen wird noch immer von Petrus beobachtet, dem erst jetzt bewusst wird, Adam mit Lilith (auch im emblematischen Sinne) die ‚falsche Frau‘ an die Seite gegeben zu haben. Eva wird deshalb, als Personifizierung des Guten, der Tugendhaftigkeit bzw. einer sozialen Mütterlichkeit, ‚nachgeschickt‘ in der Hoffnung, sie möge einen positiven Einfluss auf den männlichen Protagonisten, der inzwischen die Attitüden eines Geschäftsmannes angenommen hat, ausüben. Da sie nicht von der Frucht vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, ist ihr folglich auch nicht die Polarität zwischen Gut und Böse bewusst.⁴⁷

Adam befindet sich nun in der eingangs skizzierten Misere, sich nicht zwischen den beiden Frauenfiguren entscheiden zu können, wie die Requisiten des Büros, die transzendente wie teuflische Attribute zitieren, zusätzlich illustrieren. Seine dichotome Persönlichkeitsstruktur, der innere Zwiespalt, wird filmtechnisch karikiert: Von seiner Gestalt lösen sich zwei äußerlich identische Figuren ab, die jedoch nicht wissen, welche Richtung sie einschlagen sollen.

In einer ‚himmlischen Konferenz‘ wird schließlich über Adams Situation verhandelt. Binahe wäre, da Petrus noch immer in Besitz der ‚rosaroten Brille‘ ist, Bigamie legitimiert worden, was jedoch dank des Hinweises eines tüchtigen Beamten verhindert werden konnte. Die tief dekolletierten und inzwischen äußerlich angenäherten Protagonistinnen



Abb. 62: ‚Abstieg‘, 82. Minute

der Erbsünde: Adams Verfehlung macht folglich alle Menschen zu Sündern.

47 Dem biblischen Sündenfall entsprechend wäre sie unsterblich und mit ihr auf der Erde ein göttliches Wesen präsent.

Eva und Lili(th) signalisieren die Bereitschaft, sich Adam zu teilen. Dieser – nun endlich im Besitz der ‚inneren Freiheit‘ und somit der Fähigkeit, eigenverantwortlich und selbstbestimmt zu Handeln – beschließt jedoch, künftig ein Junggesellen-Leben zu führen:

There [in the dream sequence, Anm.] he ultimately learns that he must, as an individual, think, decide and act for himself and that he must accept the consequences and responsibilities of those actions rather than attribute blame to rules, laws or higher authority. Thus, the political and ethical lesson for postwar Germans was manifest.⁴⁸

Um jedoch die Frage nach der Fortpflanzung zu klären, bedarf es beider Geschlechter. Das göttliche Schicksal löst das individuelle Problem, es greift ein in Gestalt einer Wolke, die beide Frauenfiguren aufnimmt und in einer Retorte, filmtechnisch durch Überblendung realisiert, eins werden lässt: Mit der nun entstandenen künstlichen Frau ist die synthetisierte Form des Dualismus von Gut und Böse entstanden, die die von Eva und Lili(th) vorgeführten antagonistischen Eigenschaften gleichsam absorbiert. Stilisiert wird sie – die Kamera fährt von der Nahaufnahme ihres Gesichtes zurück, um in der Halbtotalen ihren Körper zu enthüllen – wie eine Braut, die die ‚transzendente Hochzeit‘, beliebtes Motiv der melodramatischen Sterbeszene, persifliert. Das Glück ist irdischer Natur, Vermählung wird auf realer Ebene möglich: Denn in eben diese Frau verliebt sich Adam, inzwischen aus dem Traum erwacht, in der nun wieder im realen Geschehen spielenden Abschlusssequenz. Der sirenenhafte Lockgesang „Adam, wo bist du“ verstummt. Die Kamera erschließt das männliche und schließlich auch das weibliche Gesicht in Nahaufnahme, das gemeinsame Besteigen der nun abfahrenden Straßenbahn, das die Frau initiierte, wird zur Fahrt in das private Glück: „heraus aus Trümmern und Ruinen“, wie das in Großaufnahme visualisierte Plakats noch einmal stumm verbalisiert. Die Kamera schwenkt in den Himmel, verweist auf die ‚höheren Mächte‘, die das persönliche Schicksal leiten und das eben festgestellte selbstverantwortliche Handeln und somit männliche Entschlossenheit und Stärke fragwürdig erscheinen lassen: „Die Durchschnittsdeutschen suchen die Ursachen des letzten Krieges nicht in den Taten des letzten Krieges, sondern in den Ereignissen, die zur Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies geführt haben.“⁴⁹

2.3 Zwischenresümee: Satirischer Film und Geschlecht

Das Tabuthema der Kritik an den Alliierten ist versteckt in zwei kabarettistischen Filmen enthalten: Der DEFA-Film DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES FRIDOLIN B. (Wolfgang Staudte, 1948) und der mit britischer Lizenz entstandene Film DER APFEL IST AB (Helmut Käutner, 1948). In beiden Filmen nehmen neben anderen Zeitthemen die Verwicklungen in die Fallstricke von Fragebögen, das Labyrinth der Vorschriften und Verbote und die Irrwege im Sumpf der Bürokratie breiten Raum ein.⁵⁰

Mit dem Produktionsjahr 1948, in dem neben den zuvor besprochenen zwei weitere kabarettistische Filmkomödien, nämlich die beiden westdeutschen Produktionen *Der Herr vom*

48 FEHRENBACH 1995, S. 86.

49 ARENDT, Hannah: Besuch in Deutschland. Berlin 1950, zitiert nach: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.5.1999.

50 BRANDLMEIER 1989, S. 51.

andern Stern (H. Hilpert) und *Berliner Ballade* (R. A. Stemmler), zur Aufführung kamen, lag einerseits ein gewisser Zeitraum vor, in dem gesellschaftliche Zustände und Dispositionen als zeittypisch entlarvt werden konnten. Andererseits zeichnete sich infolge der Währungsreform eine Verbesserung der Lebensverhältnisse ab, derer es bedurfte, um einen filmischen satirischen Zugriff zu wagen.⁵¹ War in den Westzonen mit Stabilisierung der wirtschaftlichen Verhältnisse eine Abkehr von der ‚Trümmerthematik‘ hin zu entpolitisierten, wirklichkeitsfernen Filmproduktionen zu beobachten, so teilte die DEFA den Wunsch nach Verdrängung nicht in gleichem Maße: Auch der satirische Film, wie in *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* gezeigt, entzog sich hier nicht der Bearbeitung eines gegenwartsnahen Stoffes. Dass lediglich *ein* von der DEFA produzierter kabarettistischer Film auf den Markt kam, kündigt von der sich schon früh abzeichnenden, oben erwähnten Tendenz parteipolitischer Einflussnahme. Darüber hinaus wird Regisseur Wolfgang Staudte schon bald ausschließlich im Westen hergestellte Filme drehen.

Vergleicht man die beiden kabarettistischen Filme mit den zuvor besprochenen Trümmerfilmen in Bezug auf die Darstellung der Geschlechter, so fällt auf, dass die dem Genre entsprechenden filmischen Gestaltungsmittel eine **freie und progressive Inszenierung** möglich machen.⁵² Die in karikierender, hyperbolischer und surrealistischer Form inszenierten Männlichkeits- und Weiblichkeitsentwürfe scheinen paradoxerweise der ‚Wahrheit‘ näher als die im realistischen, konventionellen Film dargebotenen, sie sind Kennzeichen einer für die Nachkriegszeit spezifischen deregulierten Sexualität. Die parodistischen Körperakte unterlaufen und verschieben das binäre System der Geschlechtercodierung und erzeugen den von Judith Butler beschriebenen ‚Gender trouble‘.⁵³ Die Stoffe beider Filme reichen im Übrigen zurück in die Zeit des Nationalsozialismus, wo sie nicht zur Aufführung kommen sollten. Im Charakter des ‚Überläuferfilms‘ schwingt eine traditionell-konservative Bahnen verlassende, subversive Möglichkeiten nutzende Darstellung des Geschlechterverhältnisses mit, die in jener Zeitspanne, in der der hegemoniale Geschlechterdiskurs erschüttert schien, ihren Nährboden fand.

Die **Inszenierung der Körper** ist in beiden analysierten Filmen selbstreferenziell: Der Film kennt keine ‚natürlichen Körper‘, die satirische Filmkomödie erhellt darüber hinaus in Anwendung ihrer spezifischen Mittel deren Konstruktionscharakter. Sowohl im modellierten Körper der Eva als auch in der Schlangengestalt der Lilith in *Der Apfel ist ab* wird die Geschlechtsidentität als diskursiv enthüllt, in überspitzter Form werden die mit dem Geschlecht assoziierten Repräsentationen in Frage gestellt. Sie kulminieren in *Der Apfel ist ab* in jener Szene, in der Adam aus den anatomischen Gegebenheiten keine Rückschlüsse auf das Geschlecht zu ziehen vermag: Das kindliche Unvermögen, den nackten Körper zu identifizieren, entlarvt die sexuelle Identität als Konstrukt. Noch ist der weibliche Körper

51 Vgl. PLEYER 1965, S. 121.

52 Die Kritik der katholischen Kirche entzündete sich nicht nur an der so bezeichneten blasphemischen Darstellung des Sündenfalls, sondern auch an mangelnder Moralität, die im durchsichtigen Material der Kleidung attestiert wurde. Dabei, so Käutner, „gibt es im ganzen APFEL keinen einzigen nackten Busen zu sehen. Auch nicht in der Hölle, wo es nach moralischen Gesichtspunkten durchaus möglich gewesen wäre. Ich würde sagen, auch die Kirche schwamm mit ihren Prinzipien dem Neuen gegenüber vollkommen und stellte sich wie immer auf den Standpunkt, das Vorhandene bewahren zu müssen.“ LUFT, Edmund: Kunst ist Schmuggelware. Helmut Käutner im Gespräch mit Edmund Luft. In: JACOBSEN/PRINZLER 1992, S. 120-171, hier S. 144.

53 Vgl. BUTLER 1991, S. 203f. Insofern wird die deutsche Übersetzung ‚Das Unbehagen der Geschlechter‘ der Herausforderung, die der Originaltitel beschreibt, nicht gerecht. Vgl. BUBLITZ 2002, S. 81.

nackt und nicht vergesellschaftet, ist entlebt und somit offen für differierende Deutungsmuster, die der Rückfall in den präödipalen Zustand erlaubt, also auch den in eine nichtpatriarchale, nichtheterosexuelle Gesellschaft.⁵⁴

Der subversive Witz demaskiert: Hella in *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.*, aber auch Lilith in *Der Apfel ist ab* spielen die mit dem weiblichen Geschlecht assoziierten Modi, insbesondere eine im Thema der Verführung sichtbar werdende zerstörerische Sexualität durch, um in hyperbolischer Form ihre Fragwürdigkeit aufzuzeigen. Wie reagieren jedoch die männlichen Darsteller angesichts der ihnen gegenübergestellten emanzipatorischen, mitunter moralisch zweifelhaften Weiblichkeitsentwürfe? Sowohl Adam als auch Fridolin wählen gegen Ende jene Frau, die beides verspricht, die verführerische Sexualität, Moralität und Mütterlichkeit synthetisiert und gleichsam die männliche Regression aufzuheben vermag. In der Beziehung zur Frau, im Ehe-Verhältnis, ist in beiden Filmen, wie die Abschlussequenzen beweisen, die Verbindung zur Alltagsrealität wiederhergestellt, der Mann von den Qualen der Orientierungslosigkeit genesen.⁵⁵

Die Protagonisten der beiden kabarettistischen Filme sind als ‚Opfer‘ inszenierte, leidende Männer. Sie eint, wenn auch im Falle des Adam in *Der Apfel ist ab* erst auf den zweiten Blick sichtbar, der Wunsch nach Selbstbestimmung: Ist Fridolin diese aufgrund des überbordenden bürokratischen Machtapparates versagt, so ist auch Adam letztlich Spielball der so genannten ‚höheren Mächte‘, die er für das persönliche Schicksal verantwortlich zeigt. In beiden Fällen ist die im Handlungsverlauf unterlaufene gesellschaftliche Moralvorstellung gegen Ende wieder hergestellt: Fridolin ist verheiratet, Adam heiraten; Sexualität, als unheimliche, zerstörende Kraft, wird in den Umraum der Ehe verwiesen. Das rechtlich legitimierte Zusammenleben der Geschlechter entspricht augenscheinlich wieder reaktionären gesellschaftlichen Mustern. Dennoch: Auch wenn die männlichen Protagonisten den zunächst abgelehnten Prozess ödipaler Subjektwerdung erfolgreich durchlaufen konnten, lassen beide Filme im Entwurf alternativer Lesarten Platz für Interpretationsspielräume: Die in *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* beobachtete Beseitigung des bürokratischen Systems beinhaltet die des überkommenen patriarchalen Diskurses. Auch die Aufsplitterung von Geschlechtsidentitäten, wie sie in *Der Apfel ist ab* festgestellt wurde, verneint die traditionelle Dichotomie. Der kabarettistische Film erlaubt die ungenierte Darstellung des Rückfalls in kindliche Muster: Adam und Fridolin verweigern die Auseinandersetzung mit den Konflikten der Realität, denen ersterer zunächst im Suizid, dann im Rückgriff auf Infantilität, letzterer im Entschluss, der moralischen Ordnung zu entsagen, begegnet. Der hier sichtbar werdende Abwehrmechanismus reflektiert in symbolischer Verschlüsselung jenen, der zum Kennzeichen der Generation der Kriegsheimkehrer werden sollte.

Die kulturelle Verarbeitung realer gesellschaftlicher Probleme vollzieht sich in der satirischen Inszenierung des Surrealen, einer (doppelten) Scheinwirklichkeit (da der Film ja bereits selbst eine ist). So kann sowohl das Widersprüchliche optisch und akustisch verhandelt werden, Satire aber auch Sprachrohr des Unsichtbaren, Nichtgezeigten sein. Die Diskontinuität von Zeit und Raum, wie sie für beide Filmbeispiele typisch ist, spiegelt die allgemeine Orientierungslosigkeit der ‚Trümmergesellschaft‘ wider: Den Geschlechtern können keine spezifischen Räume zugewiesen werden, der normative Deutungsrahmen ist weg gebrochen. Indem der Handlungsraum der satirischen Filmkomödie der Realität

54 Vgl. PERINELLI 1999, S. 193.

55 Vgl. BONGARTZ 1992, S. 227.

bewusst ausweicht, schafft er Platz für allegorische Zuschreibungen. Hier konnten durchaus brüchige und ambivalente Geschlechterentwürfe Raum greifen, die – mit den kinematografischen Mitteln des kabarettistischen Films bzw. einer ihm eigenen Ästhetik, durch den Einsatz von Musik, Lichtgestaltung und Kamerapositionen – abweichenden Diskursen ‚lauter‘ Gehör verschaffen konnten, als es die zuvor analysierten Trümmerfilme vermochten. Eben weil hier nicht die Stilmittel des traditionellen Erzählkinos verwandt wurden, erfährt auch die patriarchale Struktur ihre Erodierung.

Paradoxerweise fielen beide Filme trotz (oder aufgrund?) der Offenheit gegenüber den Geschlechtsidentitäten beim Publikum durch. Robert Shandly erklärt dieses Phänomen dadurch, dass die Tendenz, Frauen als sowohl unskrupulös als auch vom Mann abhängig zu portraituren, als Affront gegen ein weibliches Publikum verstanden werden muss, das (oft ohne Partner) eben unabhängig und selbständig war.⁵⁶ Vielmehr offerieren beide kabarettistischen Filme jedoch Geschlechterstrukturen, die die Geschlechter in einer Zeit sexueller Deregulierung als von einander abhängig begreifen und die sich noch nicht dem hegemonialen Diskurs unterordnen. War die Reorientierung an diesem schon so früh wieder erwünscht? Unzweifelhaft bietet das Genre des Melodrams, das im Folgenden besprochen werden soll, Identifikationsangebote für das weibliche Publikum an – zumindest auf den ersten Blick.

2.4 Ausweichen oder Aufgreifen der Realität? *Ehe im Schatten* (DEFA 1947)

Ehe im Schatten war kein Trümmerfilm. Die tragische Liebesgeschichte spielte in der Welt des Theaters, des Films, im gepflegten Künstlermilieu, er entsprach in dieser Beziehung wirksamer Kinotraditionen, nutzte im besten Sinne die Stärken des Genrekinos.⁵⁷

Der frühe unter der Regie Kurt Maetzig's entstandene Nachkriegsfilm *Ehe im Schatten* ist nicht auf authentische Nachzeichnung der Geschehnisse zur Zeit des Nationalsozialismus, in der das Geschehen spielt, sondern auf emotionale Wirkung angelegt: Objektivierende Dokumentaraufnahmen fehlen⁵⁸, an ihre Stelle tritt subjektives, personifiziertes Gefühl; die Frage nach Schuld tritt hinter emotionsgeladenen Bildern zurück. Das 1947 in allen vier Sektoren Berlins zeitgleich zur Uraufführung gekommene Melodram wird in der Filmgeschichtsschreibung insbesondere im Hinblick auf seine antifaschistische Grundausage besprochen.

Here [in the melodrama], too, like the gangster style, it was necessary in the early GDR context to confine melodrama largely to the fascist/antifascist problematic. This is no doubt related to the connection often made in German culture of this century between women, consumer places, and fascism.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. SHANDLEY 2001, S. 172.

⁵⁷ MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 78.

⁵⁸ Regisseur Maetzig, der mit *Ehe im Schatten* sein Spielfilmdebüt gab, hatte als Dokumentarfilmer begonnen und die ostdeutsche Wochenschau *Der Augenzeuge* initiiert. Hier jedoch bleibt der Stil des Films vom Dokumentarischen unbeeinflusst.

⁵⁹ BYG 2001, S. 29.

Für die im Folgenden zu leistende Analyse findet diese Tendenz insofern Berücksichtigung, als dass sie Aufschlüsse über die Verbindung von politischer Einstellung und geschlechtsspezifischer Darstellung liefern kann. Ausgehend von der oben formulierten Annahme, dass Gender-Repräsentationen auch von Genres modelliert werden und vice versa⁶⁰, stellt sich die Frage, wie das Melodram seine genrespezifischen Möglichkeiten nutzt, um die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auf Ebene der Geschlechter zu verhandeln bzw. auf diese herunter zu brechen. Vor diesem Hintergrund verspricht der Vergleich mit den zeitgleich in den westlichen Besatzungszonen entstandenen melodramatischen Spielfilmen Erkenntnisse darüber zu geben, ob bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Konstruktion der Geschlechter im selben Genre auf unterschiedliche Weise erfolgt. „Seeing DEFA's antifascist films as melodramas may be one among many explanations for the fact that so many such films have female protagonists and are structures around a sexual love affair.“⁶¹

Das melodramatische Genre blieb auch in den Folgejahren innerhalb des DEFA-Filmschaffens, wenn auch in rudimentärer Form, präsent, kleidete sich dann jedoch in das Gewand des ‚Sozialistischen Realismus‘. *Ehe im Schatten* kann, da noch zu sehr einem bürgerlich kritischen Realismus, vor allem aber dem Sentiment verpflichtet, nur schwerlich als Folie eines sozialistischen Subgenres verstanden werden, wohl aber als Wegbereiter des auch filmisch zitierten antifaschistischen Widerstands⁶², „als Beginn einer möglichen Entwicklung [...], die sich dann aus politischen Gründen anders gestaltete, als es sich die ‚Aktivisten der ersten Stunde‘ damals vorgestellt haben.“⁶³ Innovativ sind Programm und Inhalt, die Dramaturgie hingegen knüpft, ähnlich wie für westdeutsche Produktionen konstatiert werden kann, an das publikumswirksame Konzept der Ufa-Dramaturgie an.⁶⁴

Infolge der politischen Verhältnisse, die aus Hitlers Machtantritt resultieren, ist der jüdischen Theaterschauspielerin Elisabeth Maurer (Ilse Steppat) die Ausübung ihres Berufes untersagt. Nachdem Herbert Blohm (Claus Holm), der Mann, den sie liebt, sie aufgrund seiner im Reichskulturministerium angestrebten Karriere verlässt, hält Hans Wieland (Paul Klinger), ebenfalls Theaterschauspieler, um ihre Hand an. Die mit ihm eingegangene so genannte ‚Mischehe‘ schützt Elisabeth zunächst vor der antisemitischen Hetze, ein öffentliches, gesellschaftliches Überleben wird für die Protagonistin jedoch unmöglich. Nach Jahren der Isolation begleitet sie ihren Mann auf dessen Drängen zur Premierenfeier ins Theater, wo sie auf ihren einstigen Liebhaber trifft: Blohm denunziert das Ehepaar Wieland, rät Hans zu Scheidung, die dieser verweigert. Um Elisabeths Deportation zu verhindern, begehen Hans und Elisabeth Wieland Selbstmord.

Das im Eröffnungsschwenk präsentierte Bühnengeschehen der Anfangssequenz nimmt bereits die eigentliche Filmhandlung und deren Rahmen vorweg: Sowohl die literarische

60 Auf die Wechselwirkung zwischen Genre und genderspezifizierte Zuschreibungen verweisen u. a.: LIEBRAND/STEINER 2004.

61 Ebd.

62 Detlef Kannapin stellt fest, dass die DEFA mit dem antifaschistischen Film eine inhaltlich neue Traditionslinie begründete. Vgl. KANNAPIN 2000, S. 142-164.

63 JUNG, Ferdinand: Das Thema Antisemitismus am Beispiel des DEFA-Films „Ehe im Schatten“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Nationalsozialismus und Judenverfolgung in den DDR-Medien. Bonn 1997, S. 45-52, hier S. 51.

64 Kameramann Friedl Behn-Grund hatte sich mit Filmen wie Steinhoffs *Ohm Krüger* (1941) und Liebeneiners *Ich klage an* (1941) in den Dienst nationalsozialistischer Propaganda gestellt.

Form als auch der Inhalt des ‚innerdiegetischen Schauspiels‘ weisen Bezüge zur Filmrealität auf: Wie in Schillers bürgerlichem Trauerspiel ‚Kabale und Liebe‘, dessen Schlusszene hier aufgeführt wird, nicht länger der Hof, sondern die Familie Austragungsort von Problemen ist, so wird auch in *Ehe im Schatten* das zentrale Thema im Privaten inszeniert: Der vormalig ‚ständische‘ Konflikt wird nun zu einem ‚völkischen‘. Auch das Ende des bürgerlichen Trauerspiels, die Verabreichung des tödlichen Giftes, antizipiert jenes des Melodrams. Die ikonografische Vorwegnahme wird jedoch zu Beginn durch Jubel, Applaus und Gratulationswünsche, der die Protagonistin, die Theaterschauspielerin Elisabeth Maurer, gefangen nimmt, konterkariert. Elisabeth genießt ihren Triumph, das große öffentliche Interesse an ihrer Person. Die ‚Inszenierung‘ als Star verläuft nun auf doppelter Ebene und gibt einmal mehr dem Stereotyp Nahrung, dass die Frau keine feste Identität besitze, sondern ihr Wesen in der ‚Maskerade‘ bestehe.⁶⁵ Eine Maskerade, die von den männlichen Protagonisten forciert wird: Hans Wieland und Herbert Blohm imaginieren Elisabeth in verschiedenen Rollen, als Wedekinds ‚Lulu‘ oder Schillers ‚Luise‘, in denen sie das von ihnen erwünschte Weiblichkeitsideal – das der Verführerin oder aber das der tugendhaften Frau ausspielen – kann bzw. soll und das gleichsam ihre geschlechtliche Identität festlegt. Das dramaturgische Grundmuster basiert auf einer Parallelstruktur: Nationalität, Sexualität und Geschlecht werden hier bereits je spezifisch mit einander vernäht und somit antagonistisch gegenübergestellt: „This is the awkward beginning of the cultural differentiation the film tries to portray, in which the polar opposites are modern and traditional, sexuality and virtue, Jew and German, woman and man.“⁶⁶

Das von Elisabeth zu Handlungsbeginn selbst gewählte und repräsentierte Weiblichkeitsbild ist das der selbst- und karrierebewussten Frau, welches durch einen aufrechten Gang, eine feste, laute Stimme und auffällige, mitunter mondäne Kleidung⁶⁷ betont wird. „Bleib doch mal sitzen“ bittet Hans in einer Szene der zweiten Sequenz, als wolle er die weibliche Aktivität unterbinden.⁶⁸ Das weibliche Selbstbild erhält erste Risse, wenn es Elisabeth nicht gelingt, sich dem Werben der männlichen Protagonisten zu widersetzen und den ersehnten Urlaub allein zu verbringen. Zu Handlungsbeginn ist sie ausschließlich in männlicher Begleitung präsent.

Die die folgende ‚Urlaubssequenz‘ einleitende Einstellung eines blattlosen Baumes metaphorisiert jedoch ihre noch zu erwartende Einsamkeit.⁶⁹ Hier, auf Hiddensee, zieht die Kamera auf zu Panorama und Totale⁷⁰, noch scheint Elisabeths



Abb. 63: Landschaft, 9. Minute

65 Vgl. RIVIERE, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: WEISSBERG, Liliane: Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 34–47.

66 SHANDLEY 2001, S. 85.

67 Auffällig ist insbesondere die Betonung der Schulterpartie durch Polster.

68 Die Aufweichung alter Stereotype, das Herausbilden eines neuen weiblichen Selbstbewusstseins konnte bereits in während des Nationalsozialismus entstandenen Spielfilmen, insbesondere in Revuefilmen, beobachtet werden. Das NS-Frauenbild war ein komplexes und widersprüchliches, changierte zwischen Modernisierungs- und Antimodernisierungstendenzen. Vgl. u. a. SCHLÜPMANN 1988.

69 Auf den symbolischen Gehalt der Natur und ihre Funktionalität für das melodramatische Genre verweist Seesslen: „Die Natur gilt ausschließlich als Zeichen; sie löst keine Gefühle aus, sondern sie gibt sie wieder – kein Wunder, da es unerwartete Gefühle nicht geben darf“. In: SEESLEN, Georg: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Hamburg 1980. S. 21.

70 Vgl. BONGARTZ 1992, S. 120.

Bewegungskreis fern der Urbanität uneingeschränkt, ja grenzenlos, Weiblichkeit noch nicht in Nah- und Großaufnahme parzelliert.

In der Diskussion um die realen politischen Verhältnisse werden die beiden konkurrierenden Protagonisten in ihren unterschiedlichen Ideologien gegenübergestellt: Der Schauspieler Hans Wieland gesteht dem dynamisch-agil gezeichneten Herbert Blohm, der sich für die nationalsozialistische Idee begeistert, freimütig, sich ausschließlich um seinen Beruf zu kümmern. Elisabeth hat an dieser Diskussion nicht teil, sie schläft während des Gesprächs – das Weibliche wird als unpolitisch gekennzeichnet. Ihre Äußerung „Was für ein schrecklicher Qualm ist hier“ macht deutlich, dass sie die ‚Brandgefahr‘ wahrnimmt, doch nicht einzuschätzen vermag, sie aus ihrer künstlerischen wie künstlichen Welt auszuklammern versucht.

Ahnungsvoll kündigt der Schatten Blohms, der sich über sie beugt, von den ‚dunkler‘ werdenden Verhältnissen, bedrohlich auch der stürmische Seegang, dem beide während der folgenden Segelpartie ausgesetzt sind.⁷¹ Vor dieser Kulisse wird Elisabeth erneut auf die von Blohm erwünschte kreatürlich-naturhafte weibliche Sexualität festgelegt. Deutlicher erscheint Elisabeths politische Naivität, wenn sie bei ihrer Rückkehr nach Berlin den indirekt durch ein Autofenster erlebten Reichstagsbrand folgendermaßen kommentiert: „Was ist denn hier bloß los?“ Die Distanz zum historischen Geschehen kommt sinnbildlich in der hermetischen Abgeschlossenheit von der Außenwelt zum Ausdruck: „Die Personen sind durch ihren Platz im Auto distanzierter von dem allgemeinen Geschehen, aber sie sind auch isoliert, so etwas wie eingeschlossen.“⁷²



Abb. 64: Hakenkreuz,
24. Minute



Abb. 65: I. Steppart,
27. Minute

Das Theater selbst wird, obwohl gleichsam auch künstliche Gegenwelt, von den realen Geschehnissen überrollt; auch hier eskaliert die Diskussion um „die Reinigung der deutschen Kultur“ und „rassische Ideale“. Noch immer kursiert jedoch die verschiedenen Akteuren in den Mund gelegte Phrase: „Es wird

schon nicht so schlimm.“ Erst wenn Elisabeth die Folgen ihres Jüdisch-Seins einzuschätzen vermag, verlässt die Kamera in einer der Schlüsselszenen ihre bis dato vorherrschende starre Perspektive: Der Detailaufnahme eines Hakenkreuzsymbols, das Blohm aus der Tasche fällt, folgt die Großaufnahme Elisabeths, die wie von unten in das Bild zu „schießen“ scheint. Dynamisch ihre direkte Reaktion, die dann jedoch von einer durch Aufsicht noch verstärkten resignativen Grundstimmung abgelöst wird und so Elisabeths ‚neue Rolle‘ ankündigt. Ein Portrait der Theaterschauspielerin wird in dieser Einstellung direkt über der ‚realen‘ Elisabeth Maurer hängend gezeigt – von dieser und der Rolle der emanzipierten Frau wird sie sich verabschieden (müssen), die durch die Dopplung hervorgerufene Idealisierung findet ihr Ende. Mit dem Verlust ihrer gesellschaftlichen Identität geht der ihrer geschlechtlichen, ihrer sexuellen Anziehungskraft, einher: Elisabeth ist nicht länger Symbol männlicher Wunschvorstellungen. „Ihr schließt uns aus der Gesellschaft aus“, wirft sie

71 Parallel dazu ist Hans mit Kartoffelschalen beschäftigt.

72 MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 81.

dem in Unterperspektive gezeigten Blohm mit schwacher Stimme vor, eine Passivität, die durch das nahezu bewegungslose Verharren im Sessel untermauert wird. Die Großaufnahme zeigt das Schließen ihrer Augen, als wolle sie das eben Festgestellte nicht wahrhaben wollen – und doch erkennt sie zu einem weitaus früheren Zeitpunkt als Hans den Verlauf ihres durch die antisemitische Hetze herbeigeführten Schicksals. Auch auf auditiver Ebene findet ein Wechsel statt, der dramatische Einsatz der Musik illustriert das Geschehen auf der Handlungsebene akustisch, kündigt das veränderte politische Klima an.

Die folgenden fünf Jahre – Elisabeth hat Hans' Heiratsantrag angenommen – werden in der Narration ausgespart, haben jedoch Spuren hinterlassen: Elisabeths Selbstbewusstsein scheint verschwunden, aus der lebensbejahenden, aktiven Frau ist eine introvertierte, vereinsamte geworden. Die psychische Verfassung äußert sich in physischen Symptomen. Sie klagt über Kopfweg, beengendes Gefühl und Herzklopfen. Einmal mehr wird das Erkranken der Gesellschaft am Körper der Frau festgemacht, das Leiden der Nachkriegsgeneration, die Niederlage, personifiziert. Die ‚gesunde Frau‘ galt im Nationalsozialismus als Repräsentantin des ‚gesunden Volkes‘.⁷³ Krankheit wird hier nicht nur als weiblich, sondern auch als jüdisch konnotiert und damit die Geschlechtszugehörigkeit um die Komponente der ethnischen Zugehörigkeit erweitert⁷⁴: „Gender-Konfigurationen sind immer auch zu beziehen auf andere kulturelle Matrices.“⁷⁵ In diesem Sinne wird in *Ehe im Schatten*, wie bereits oben in der Skizzierung der Protagonisten bezüglich ihres Weiblichkeitsideals festgestellt, die kulturelle Matrix Gender mit der der ‚Race‘ verwoben. Elisabeth wird zur Schnittstelle, an der beide Konflikte ausgetragen werden. Beide Matrices sind darüber hinaus performativ verfasst: Auch die ‚rassische‘ Identität ist eine vorgegebene, ist der Reinszenierung von Normen unterstellt. Sie ist nicht starr, wie die Flucht vor ihr beweist. Obwohl Elisabeth ihr Jüdisch-Sein nie verbal leugnet, so tut sie es – erzwungenermaßen – in ihrer physischen Abwesenheit. Die öffentliche Sphäre und mit dieser der ‚Schauwert‘ ist ihr nun versagt, die eigenen vier Wände werden beinahe zum einzigen Aufenthaltsort.⁷⁶ Elisabeth ist von der Außenwelt abgeschnitten: „Ich sitze die ganze Zeit zu Hause und warte.“ Gesellschaftlich isoliert und der Möglichkeit der Maskerade beraubt, ist ihre weibliche Identität, die ein Gegenüber braucht, gefährdet: Die auffällige Kleidung, die Stilisierung des Geschlechts respektive des weiblichen Körpers, wirkt wie ein verzweifelter Hilferuf, Hans möge sie als ‚Frau‘ wahrnehmen. Im ‚Vakuum‘, im diskursfreien Raum, scheint die Reproduktion von Gender jedoch unmöglich.

Die hermetische Atmosphäre wird durch die darauf folgende Szene einläutende Unterhaltungsmusik sowie durch die raumgreifenden, kreisenden Bewegungen einer Balletttänzerin konterkariert: Die Welt der Bühne, der Öffentlichkeit und des Erfolges ist Hans vorbehalten: Hier begegnen ihm die weiblichen Reize seiner (deutschen) Kolleginnen, die

73 Wenngleich die Männer physische Leiden als Folgen des Krieges aufweisen müssten, so sind es in aller Regel, wie die untersuchten Filme verdeutlichen, doch die Frauen, die als ‚krank‘ stigmatisiert werden. Im vorliegenden Falle wird nicht nur Geschlecht, sondern auch ‚Race‘ abgewertet.

74 Diese Feststellung konterkariert die von Regisseur Maetzig intendierte Aussage nach grundsätzlicher Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen, das Täter-Opfer-Schema wird verdreht.

75 LIEBRAND, Claudia: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende. Köln 2003, S. 8.

76 Dass das Ehepaar kinderlos bleibt, dient der Dramaturgie: Ohne Kind komme Elisabeths Abgeschlossenheit und Einsamkeit weitaus stärker zum Ausdruck. Vgl. MAETZIG, Kurt: Brief an Axel Eggebrecht, 2.10.1946. In: Ders.: Filmarbeit. Berlin/Ost 1987, S. 171.

dem desexualisierten Verhältnis zu Elisabeth gegenüber gestellt werden. Die Topografie spiegelt das Verhältnis der Geschlechter⁷⁷, ihr Entfremden, ihre Eifersucht und ihre Erstarung: Hans Leben geht weiter (Elisabeth hält es mit in Gang, indem sie ihn versorgt), ohne dass er Elisabeths Situation reflektiert: „Liebes Kind, sei doch nicht so nervös“. Die Degradierung ist eine doppelte: Infantilisiert und als hysterisch stigmatisiert, entlädt sich der unerträgliche Zustand in Verbitterung: „Ja, es zieht dich nun einmal zu vergnügen und heiteren Frauen“, stellt Elisabeth resigniert fest, wirft ihm schreiend vor, er habe sie nur aus „übertriebener Anständigkeit heraus geheiratet“ und eben nicht aus Liebe, sondern einzig aus Pflichtgefühl.

Einmal mehr wird der geschlechtsstereotypen Aktiv-Passiv-Struktur Ausdruck verliehen: Elisabeth steht starr, während Hans in raumgreifender Dynamik auftritt. Den Vorwurf, Herbert Blohm, den Nebenbuhler von einst und jetzigen Nazi, mehr geliebt zu haben, vollzieht er in hektischen Bewegungen. Der Wechsel zwischen den Polen Aktivität und Passivität sowie Kontrolle und Nachgiebigkeit, der mit Blick auf die gesamte Handlung festgestellt werden kann, verneint jedoch eine geschlechtsspezifische Konnotation, die ihrerseits auch Ausdruck einer allgemeinen Verunsicherung von Geschlechtsidentitäten der direkten Nachkriegszeit ist. Es scheint, als ob sich Hans und Elisabeth gegenseitig in ihrer Schwäche aufrichten müssen.⁷⁸ Dem lauten Türklopfen – Hans Verlassen der Wohnung erfasst die Kamera aus Elisabeths Perspektive – folgt der von dramatischer Musik begleitete Zusammenbruch: Kastration und Unterdrückung der Frau haben einen melodramatischen Exzess zur Folge, der sich jedoch nicht in Aktion, sondern in Musik und *Mise-en-scène* entlädt; das Unterdrückte wird zum körperlichen Symptom des Textes, „der Film zum Körper – besser gesagt: zum weiblichen Körper.“⁷⁹

Das Entfremden der Geschlechter, die verschiedenen Orte, die ihnen vorbehalten sind, werden in einer Parallelmontage illustriert: In der Fahrt durch das nächtliche, glitzernde Berlin verdeutlicht sich Hans Bewegungsfreiheit. Der ausgelassenen Stimmung der Premierenfeier, dem sozialen Miteinander, wird Elisabeths Isolation entgegengesetzt. In durch Wischblenden markierten Zwischenschnitten wird sie als ziellos in den eigenen vier Wänden hin und her wandernde Frau aufgenommen. Der sich in illustrer Gesellschaft bewegende, tanzende Hans wird von einer Nahaufnahme Elisabeths mehrmals überblendet, als ob die realen Geschehnisse gleichsam ihrer Imagination entspringen. Das pulsierende, durch ein Fenster in das Schlafzimmer einfallende Licht einer Reklameschrift erhellt und verschattet Elisabeths Gesicht abwechselnd. Es charakterisiert ihre psychische Verfassung, ihre innere Unruhe, die durch die ebenfalls parallel montierte Verführungssequenz neue Nahrung erhält. Der



Abb. 66: I. Steppart,
49. Minute

77 Claudia Liebrand verweist auf die Ambivalenz filmischer Räume: Mit widersprüchlichen und komplexen Gender-Semantisierungen inszeniert können sie nicht trennscharf als männlich oder weiblich bestimmt werden. Vgl. LIEBRAND 2003, S. 8.

78 „Die melodramatische Erzählweise strebt aus der Geschichte in eine Parallelwelt des Privaten, in der freilich, mehr als sonst, sich Männer und Frauen zumindest in emotionaler Gleichgewichtigkeit entgegentreten.“ In: SEESLEN 1980, S. 22. Auch hier wird Geschichte im privaten Raum verhandelt, kann Emotionalität nicht allein als weiblich konnotiert verstanden werden.

79 BRAUERHOCH 1996, S. 79.

männliche Aktionsradius erweist sich jedoch als trügerisch, auch Hans beklagt, „eingemauert“ zu sein:

Ich muss ein Leben gestalten, das es gar nicht mehr gibt, ich taste in Illusionen, in Erinnerungen, aber es ist alles so zwiespältig. Dazu der Erfolg, den man trotzdem hat, das ist so hohl. Man spielt dem Publikum eine glatte Lüge vor, und es beklatscht einen noch dafür.

Im übertragenen Sinne brandmarkt diese Feststellung das Verhalten des deutschen Kinopublikums während der NS-Zeit, dem der Kriegsrealität eine Scheinwelt gegenübergestellt wurde. Hans scheint dem Werben der Kollegin dankbar zu verfallen. Der folgende Kuss ist dramaturgischer Natur, das simultan einsetzende Scheibenklirren als Ankündigung der so genannten Reichskristallnacht mahnt an die Realität, an Elisabeth, die auf ihn wartet, und die Opfer eben dieser Realität ist. Reumütig eilt er zu ihr,

die aufgeregt einsetzende Musik mit ihren wilden Läufen der Streicher und Trompetensignalen, rumorendem Schlagwerk und grellen Bläserakkorden entspricht jenem Typus tumultöser Agitati, wie er bereits in den Kinotheken der Stummfilmzeit unter den Rubriken Naturgewalten (Sturm, aufgewühltes Meer) oder Brand, Katastrophen, Panikszenen vertreten war. [...] Das Wesen des antisemitischen Programs erfasst diese Musik zweifellos nicht.⁸⁰

Hans setzt ihrem Wunsch, Deutschland zu verlassen die Bitte zu bleiben entgegen: „Du bist mein Lebensinhalt, ich brauche dich“, beschwört er sie und untermauert seine psychische Abhängigkeit. Elisabeth reagiert, ihrer weiblichen Rolle gemäß, verständnisvoll und altruistisch, ist angesichts der vor allem für sie bedrohlichen Situation gezwungen, Zuversicht und Stärke aufzubringen: „Es wird schon nicht so schlimm“, versucht sie sich und Hans, den sie in einer mütterlichen Geste an sich zieht, zu beruhigen, versucht, die trügerische Scheinwelt, die Hans dem Theater attestiert, auf privater Ebene nachzuahmen. Die Großaufnahme ist Spiegel der emotionalen Erschütterung und der drohenden Unausweichlichkeit des Schicksals, das auch als von Elisabeth, die nicht emigrieren wird, mit herbeigeführt verstanden werden kann.⁸¹ Der ‚private Opfergang‘ ist mit den gesellschaftlichen Konflikten verwoben.⁸² Die akustischen Bezüge durch dramatischen Musikeinsatz sowie die die Sequenz beschließende Einstellung gewaltsam zerstörter Fensterscheiben verfälschen Elisabeths Phrase jedoch. Elisabeth leidet nicht allein unter den politischen Verhältnissen, sondern für den Mann den sie liebt, um den Preis nach erfüllter Liebe.

Erneut werden fünf Jahre der erzählten Zeit ausgeklammert, die Narration setzt im Jahr 1943 ein. Elisabeth erscheint, ihre weibliche Geschlechtlichkeit negierend, in Hosen

80 THIEL, Wolfgang: Kommentare und Analysen zur Musik in frühen DEFA-Filmen (1946-1949). Berlin 1986 (Manuskript), zitiert nach: MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 84.

81 Die ‚Mitschuld der Opfer‘ „war der Hauptinhalt des Films. Mich hätte das ganze Schicksal der Wielands nicht so sehr bewegt, wenn es ganz und gar unverschuldet gewesen wäre, aber die Erkenntnis, daß viele Intellektuelle, auch Künstler, Anhänger der bürgerlichen Demokratie an dieser Katastrophe zu einem sehr großen Teil auch selbst Schuld mit trugen, indem sie sich in der Gesellschaft nie so engagiert haben [...], motivierte mich.“ In: MAETZIG 1987, S. 54.

82 Detlef Kannapin hält es in diesem Fall, wenn eine Verlagerung der privaten Konflikte auf die soziale Ebene festzustellen ist, die über den eigentlichen Konflikt hinausgehen, für sinnvoll, nicht länger den Begriff des Melodrams zu verwenden. Vielmehr funktioniert diese Verlagerung in *Ehe im Schatten* jedoch in umgekehrter Weise: Der gesellschaftliche Konflikt wird auf privater Ebene ausgetragen. Das Abweichen vom ‚klassischen Drama‘ stellt Kannapin für DEFA-Produktionen der späten fünfziger Jahre fest. Vgl. KANNAPIN 2000, S. 149.

und einem hochgeschlossenen Pullover. Die äußerliche Veränderung beruht nicht etwa auf einem Spiel mit der Geschlechtsidentität, sondern ist funktionaler Natur, wie das Aufräumen der zerbombten Wohnung belegt. Elisabeth symbolisiert groteskerweise die vorweggenommene Trümmerfrau, fungiert trotz ihres jüdischen Glaubens als Identifikationsangebot für das weibliche Publikum. Gleichzeitig markiert das Tragen männlicher Kleidung die durch den Krieg veränderten Geschlechterrollen: Die in ein ‚Geschlechter-Ungleichgewicht‘ geratene Gesellschaft erfordert eine neue Aufgabenverteilung, erzwingt weibliche Erwerbstätigkeit.

Elisabeth ist der Situation weder körperlich noch seelisch gewachsen: „Ich kann das alles nicht mehr aushalten, ich kann nicht mehr, will auch nicht mehr.“ Das Zerbrechen an der geforderten weiblichen Emanzipation, die Ohnmächtigkeit angesichts der Deportationen, die sie hilflos beobachten muss, kommt auch dramaturgisch zum Ausdruck. Ihre Wahrnehmung verschwimmt, innere Stimmen werden laut: Die Kamera wird zur subjektiven, die die Perspektive verzerrt, die Welt durch einen Nebel erscheinen lässt und von einem eindringlich hohen Ton sowie dramatisch anschwellender Musik auf akustischer Ebene begleitet wird. Elisabeth bereitet das Wiedersehen mit dem aus dem Lazarett zurückgekommenen Hans vor⁸³, nur mit ihm scheint sie lebensfähig: „Ich hab’ so auf dich gewartet, ich kann nicht mehr ohne dich leben [...]. Lieber wollen wir sterben als dass wir uns noch einmal trennen.“ Hans Bühnenverbot ist aufgehoben, doch ihre gemeinsame Sehnsucht nach ‚Leben‘ erfüllt sich nicht; sie führen in ihrem Scheinoptimismus ihr Schicksal mit herbei.⁸⁴ Hans überredet Elisabeth, ihn zur Premierenfeier zu begleiten, zerstreut ihre Bedenken, nicht zu sozialen Kontakten fähig zu sein. Das Verlassen des ihr zugewiesenen Ortes, der Privatsphäre, die als letzte einen Rest an Sicherheit zu versprechen vermochte, wird drastisch sanktioniert: Sie kulminiert in der von Herbert Blohm ausgeführten Denunziation. Resignativ bekennt Hans seine Mitschuld an der Situation. Sein apolitisches, passives Verhalten, seine Auffassung, sich als Künstler der Verantwortung entziehen zu können, die er anfänglich in der Diskussion mit Blohm beteuerte, wird gesühnt. Auch dramaturgisch wird die (späte) Einsicht umgesetzt: Die anschließende Überblendung zeigt im collageartigen Zusammenschnitt Hans’ Vision von Elisabeths bevorstehender Deportation.

Die Abschlussequenz ist eine dem Melodram wohl vertraute und oft zitierte, sie verliert sich im Arrangement, „nutzt das gepflegte Milieu“⁸⁵. Elisabeth probt ihren letzten Auftritt ohne Publikum: Sie spielt Klavier, wird dabei von Hans beobachtet.⁸⁶ Auch die



Abb. 67: P. Klinger,
74. Minute

83 Hier wird das Bild der wartenden Frau invertiert: Kriegsheimkehrer Hans sitzt wartend auf der Treppe.

84 Dass er den tragischen Ausgang als von den Protagonisten mit herbeigeführt betrachtet, führt Maetzig retrospektiv folgendermaßen aus: „Es lag auch in meiner Absicht, die Menschen aus der Umgebung des Ehepaar Wielands anzuklagen, ihre Feigheit, ihren Mangel an Zivilcourage und manchmal auch nur ihre Trägheit des Herzens. Diese Trägheit betrifft auch das Paar Wieland selbst. Sie sind nicht nur Opfer, sie haben auch mitverschuldet, Opfer zu werden.“ Zitiert nach BESSEN 1989, S. 153.

85 MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 82.

86 Die Szene erinnert nicht nur an jene in *Schicksal aus zweiter Hand*, (vgl. II., Kapitel 2.6) sondern auch an die Sterbeszene in Liebeneiners *Ich klage an*: „Hier erzählt Maetzig einen tragischen Vorgang mit sentimentalen Mitteln.“ In: ebd.

Kamera nimmt eine beobachtende Haltung ein, nähert sich Elisabeth vorsichtig, der langsame Schwenk über die verstreuten Fotos als Symbole des Vergangenen lässt Abschied und Aufbruch ahnen. Elisabeth rezitiert – hier, auf der privaten Bühne, im künstlich geschaffenen und



Abb. 68: ‚Tagtraum‘,
88. Minute



Abb. 69: I. Steppart,
88. Minute

von der Öffentlichkeit ferngehaltenen Raum, scheint sie nahezu extatisch entrückt: In ein auffälliges weißes Kleid gehüllt, dessen Transparenz die vormals steife und schwere Kleidung aufhebt, spielt sie ihre letzte Rolle. Hans agiert hingegen wie gelähmt, seine Bewegungen wirken langsam und mechanisch. Er wird sein Versprechen, dass man sie nie wieder trennen werde, einlösen. Im gemeinsamen Tod sieht er die einzige Möglichkeit, Menschwürde zu bewahren. Der Einsatz dramatischer Musik, der das leise Klavierspiel Elisabeths ablöst und in seiner Gewalt die Intimität der Szene nahezu zerstört, erklärt ihr stummes Einverständnis. „Das hast du gut gemacht“, lässt sie ihn wissen. Das Trinken des tödlichen Giftes erfolgt in Großaufnahmen, die den Zuschauer – längst distanziert vom eigentlichen historischen Ereignis – zu Innerlichkeit und zur Identifikation einladen: „Die Ersetzung der Trauer durch Identifikation mit dem unschuldigen Opfer geschieht häufig; sie ist vor allem eine konsequente Abwehr von Schuld.“⁸⁷

Hans trägt Elisabeth zum Bett wie eine Braut über die Schwelle: „das lange weiße Abendkleid assoziiert Hochzeitsritus“⁸⁸. Das Verstummen der Musik sowie das lange stehende Dunkel begleiten den gemeinsamen Tod akustisch und auditiv – erst in ihm haben die Liebenden ihre Erfüllung gefunden. Einmal mehr wird dem diffusen Begriff der Humanität das Wort geredet, die „Figuren ‚retten‘ [ihre], indem sie sich der Unmenschlichkeit des Systems entziehen und sich selbst auslöschen.“⁸⁹ Das vermeintliche Opfer wird zum Sieger über das unausweichliche Schicksal erklärt, Elisabeths letztes Rezitieren fungiert als Autorenkommentar, der sich der Worte Goethes bedient: „Halt dich nur im Stillen rein und lass es um dich wettern. Je mehr du fühlst ein Mensch zu sein, umso näher bist du den Göttern“; „Der tragische Held setzt den Giftbecher an den Mund und leert ihn; der melodramatische Held bekommt jeden Tag einen Tropfen Gift, bis er sich einfach hinlegt und stirbt, an gebrochenem Herzen und aus Müdigkeit“⁹⁰.

In *Ehe im Schatten* leeren die Protagonisten einen Giftbecher, der sich stetig füllte. Die Tragik liegt im Zwang begründet, diesen Becher selbst zum Mund zu führen, aber auch in der Selbstverschuldung, an der beide Geschlechter gleichermaßen teilhaben.⁹¹ Der harte Schnitt, der die Särge des Ehepaars in der Totalen erfasst, und auch der Nachspann, der auf das dem Drehbuch zu Grunde liegende reale Schicksal verweist⁹², sollen offensichtlich ein Verharren

87 MITSCHERLICH/MITSCHERLICH 1967, S. 60.

88 MÜCKENBERGER/JORDAN 1994, S. 82.

89 JUNG 1997, S. 49.

90 SEESSLEN 1980, S. 23.

91 Wäre es möglich gewesen, das Schicksal selbst zu gestalten, wären die melodramatischen Regeln außer Kraft gesetzt.

92 Die Geschichte basiert auf dem Schicksal des Schauspielers Joachim Gottschalk, der, da seine Frau Jüdin war, die von Goebbels geforderte Scheidung verweigerte, sich stattdessen mit ihr und dem gemeinsamen Kind 1941

des Zuschauers im emotionalisierten Einzelschicksal, das die melodramatische Dramaturgie begünstigte, verhindern.⁹³ Politische Indifferenz wird es in den folgenden DEFA-Produktionen nicht mehr geben. Und weil es eine Zerrissenheit zwischen psychischer Verfasstheit und real existierenden Verhältnissen, einen Kampf zwischen Individualität und Gesellschaft im sozialistischen Deutschland nicht mehr geben kann, scheint auch das Melodram zum tot geweihten Genre des ostdeutschen Films geworden. Die politische Grundhaltung verlangt die neue dramaturgische Form, eine neue Ästhetik.

2.5 Vergangenheit, die nicht ruhen will – *Das verlorene Gesicht* (1948)

Stumm, fremd und unheimlich blickt sie herab: Die Maske an der Wand, die die Titelsequenz des unter der Regie Kurt Hoffmanns⁹⁴ 1948 uraufgeführten Films *Das verlorene Gesicht* einläutet, komprimiert das zentrale Thema, die Frage nach Identität⁹⁵ und Authentizität. Verhandelt wird es im Motiv der Bewusstseinspaltung, unter der die Protagonistin Johanna Stegen (Marianne Hoppe) leidet: Sie war als Fürsorgezögling in die Gestalt der fremdländischen Luscha geflüchtet, was sie selbst verdrängt und auch ihr Partner, der Arzt Dr. Martin, nicht weiß. Auch äußerlich hatte ihr Erscheinungsbild eine Veränderung erfahren, es hatte asiatische Gesichtszüge angenommen. Vergeblich bemühten sich Ärzte und Wissenschaftler, unter ihnen Robert Lorm (Richard Häussler), der sich in Luscha verliebte, dem Rätsel auf die Spur zu kommen. Infolge eines Gipsabdruckes verwandelte sich ihr Gesicht ‚zurück‘, aus Luscha wurde Johanna, die Robert nicht mehr erkennt und die schließlich die Identität einer Fotografin annimmt. Ihre Erinnerungen an ihre vormalige Existenz scheinen ausgelöscht, kündigen sich jedoch vage in diffusen Träumen und depressiven Verstimmungen an. Robert, der seine Liebe nicht vergessen kann, versucht, mit Hilfe eines Rauschgiftes – er instrumentalisiert dafür Dr. Martin, den er unter hypnotischem Zwang agieren lässt – Johanna zurückzuverwandeln. Sein Versuch scheitert, er gibt, da er Johanna nun für immer verloren weiß, über seine Motive und somit über die Vergangenheit der Protagonistin in einer ausführlichen Rückblende Aufschluss. Das Mysterium der veränderten weiblichen Physiognomie bleibt jedoch ungelöst.

Die im Eröffnungsschwenk, der sich an die erste Einstellung der Maske anschließt, präsentierten symbolisch aufgeladenen Gegenstände, wie Spiegel, Bilder, Fenster(gitter), eine fotografische Ausrüstung und Kerzenleuchter fungieren als stumme Begleiter, die den Rahmen bilden, innerhalb dessen sich die filmische Handlung etablieren kann. Im Wechsel von Licht und Schatten, im den Expressionismus zitierenden Low-Key-Stil, kündigt sich eine unheimliche, nahezu surreale Atmosphäre an, die durch das Ausbleiben des Tones noch gesteigert wird.

Erst wenn die Kamera ihren Standpunkt verlässt, sich ihrem Ziel, der schlafenden, sich unruhig windenden Protagonistin Johanna Stegen langsam nähert, deren hell ausgeleucht-

umbrachte.

93 Vgl. BESSEN 1989, S. 152.

94 Kurt Hoffmann zählte in der NS-Zeit zu den erfolgreichsten deutschen Lustspielregisseuren.

95 Vor dem Hintergrund, dass die persönliche Identität nicht ohne Berücksichtigung der Kategorie Gender gefasst werden kann, scheint die Analyse besonders aufschlussreich.



Abb. 70: Maske, 2. Minute



Abb. 71: M. Hoppe, 3. Minute

tetes Gesicht einen Kontrast zur nächtlichen Dunkelheit des Raums bildet, setzt leise Musik ein: Sie schwillt mit der Überblendung, dem Übergang zum Traumgeschehen, bedrohlich an, illustriert die in Nahaufnahme gezeigten laufenden Beine akustisch, scheint diese voranzutreiben. Die Perspektive trägt dem dramatischen Geschehen Rechnung: Blicke die Kamera eben noch in extremer Aufsicht auf den Boden, so nimmt sie nun in extremer Untersicht den weiblichen Oberkörper in den Blick und fügt die weiblichen Körperfragmente zusammen. Die Kamera wird zur subjektiven, die die ‚innere Welt‘ der Protagonistin erfassen will. Nah- und Großaufnahmen vermitteln das Gefühl einer tatsächlichen körperlichen Nähe. Wenngleich das Handlungsgeschehen noch im Unklaren verharrt – die Großaufnahme eines Asiaten in gedrehtem Winkel, einer lächelnden Frau, ein Autounfall, knappe Einstellungen, die collageartig aneinandergereiht werden, bilden Surrogate des noch zu entlarvenden Geschehens – so hat doch bereits zu Beginn aufgrund der kameratechnisch motivierten Emotionalisierung eine Identifikation mit der weiblichen Hauptfigur stattgefunden.

Ein kurzer Schnitt kündigt den Wiedereintritt in das reale Geschehen an, geht einher mit dem Rufen des männlichen Namens: „Thomas“ – das Männliche verspricht Sicherheit und Realitätsnähe. Lichtreflexe zergliedern Johannas Gesicht, spiegeln ihre ‚gespaltene Persönlichkeit‘, eine innere Zerrissenheit, die auch dann nicht weichen will, wenn sie das Tageslicht einlässt. Sie läuft zum Spiegel, um sich ihrer Identität zu vergewissern, weicht jedoch vor ihrem eigenen Bild zurück und wendet sich der an der Wand hängenden Maske zu, befühlte diese und stellt dadurch eine Verbindung zu ihrer eigenen Person her. Auch der erneute Blick in den Spiegel garantiert kein ‚Erkennen‘, der Widerspruch zwischen Repräsentation und wirklichem Selbst wird Auslöser eines Nervenzusammenbruchs. Das anschließende, lange stehende Dunkel markiert nicht nur den die Sequenz abschließenden Schnitt, sondern auch jenes Dunkel, das Johannas Person, ihre Identität umhüllt.

Melodramatische Kennzeichen wie Empfindsamkeit und Hysterie werden als weibliche Kategorien auf die Protagonistin zugeschnitten. Doch wer sind die Adressaten, an die sich diese psychosomatischen Symptome richten?⁹⁶ Die *Mise-en-scène* wird darüber Aufschluss geben: Der klaustrophobischen Enge des Hauses, auf das sich ihr Aktivitätsradius beschränkt, steht der den männlichen Protagonisten vorbehaltene öffentliche Raum

96 Würde man Johanna als Hysterikerin bezeichnen – sie weist Züge einer solchen auf – so ist sie auch auf der Suche nach einer Vaterfigur, die ihren Wunsch nach Liebe, die den psychischen Makel beseitigen wird, erfüllt. Vgl. BRONFEN, Elisabeth: Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998, S. 91.



Abb. 72: M. Hoppe, 4. Minute



Abb. 73: M. Hoppe, 4. Minute

gegenüber. In einer Weiteinstellung wird die ‚heile‘ Landschaft und mit ihr eine idyllische Atmosphäre erfasst, die das Pathologische der vorangegangenen Sequenz konterkariert. Johanna ist einziges Gesprächsthema, eine Depression diagnostiziert der Arzt Thomas Martin, ihr künftiger Verlobter, der sie zu diesem Zeitpunkt noch als ‚Patientin‘ bezeichnet: Das Überprüfen des äußeren Erscheinungsbilds im Vorfeld des Besuches wird jedoch zum Beweis männlichen Begehrens.

Johanna – ihre Stimme ertönt aus dem Off – empfängt den Arzt im weißen Kittel, invertiert als berufstätige Frau die traditionelle Rollenverteilung. Auch ihre Aufforderung, Thomas möge bei ihrer Arbeit zuschauen, vertauscht die geschlechtsspezifische Aktiv/Passiv-Struktur. „Rühren sie mich nicht an“, befiehlt sie, wenn sie mit ihrer Arbeit beschäftigt ist; sie selbst legt den Zeitpunkt der Begrüßung fest, fasst seine beiden Hände. Mehr noch: Johanna, die ihre Arbeit, das Retuschieren einer Portraitfotografie bzw. eines Negatives, demonstriert, *bemächtigt* sich des Blickes. Das von Johanna vorgenommene Abdunkeln des Raumes – dramaturgisch erfolgt es immer dann, wenn ‚Licht in das Dunkel der Vergangenheit‘ gebracht werden soll – evoziert sowohl Intimität zwischen den Protagonisten und eine damit verbundene sexuelle Aufladung der Atmosphäre, als auch ein Gefühl der Unheimlichkeit und Mystifikation.⁹⁷ Letztere unterstützt das vorsichtige Annähern der Kamera, die leise einsetzende Musik und schließlich der Lichtkegel, der Johannas Augenpartie betont, sie ‚maskenhaft‘ erscheinen lässt: Nicht das Verborgene des Negativs, sondern das in *ihr* Verborgene, hinter einer Maske Versteckte, gilt es zu entlarven: „Was dahinter ist, muss man finden, aber ich finde es nicht.“ Johanna insistiert auf ‚dem Sehen‘, akribisch, nahezu besessen analysiert sie die Portraitaufnahmen: „So haftet denjenigen Frauen, die sich des Blickes bemächtigen, die auf dem Sehen bestehen, generell etwas Exzessives und Problematisches an.“⁹⁸ Im wiederholten An- und Ausschalten des Lichts sowie im Zwischenschnitt auf Thomas kündigt sich die Transformation vom weiblichen Subjekt zum Objekt an. Mit dem Tageslicht, das Johanna nun in den Raum lässt, gewinnt die Realität wieder Oberhand: „Ich bin manchmal ein bisschen verrückt – so als ob ich gar nicht richtig da wäre.“ Johanna nähert sich Thomas, um sich ihrer physischen Existenz zu vergewissern,

97 Ihre Besessenheit, ihren „merkwürdigen Hang zu Gesichtern“ stellt der mit Thomas befreundete Axel (Paul Dahlke) fest; er ahnt, dass Johanna etwas belastet, etwas aus ihrer Vergangenheit. Axel wird als Deus ex machina fungieren.

98 DOANE 1985, S. 13.

er greift sie, streicht ihre Wange: „Sie sind ganz richtig da, so lebendig, so gegenwärtig – Johanna – unter all diesen Gesichtern ist dein Gesicht eins der Wirklichkeit“. Thomas funktioniert als Authentizitätsversprechen.⁹⁹ Jetzt, da er sie signifiziert hat, kann er sie duzen; die folgenden Nahaufnahmen, das hell und gleichmäßig ausgeleuchtete Gesicht sind Beweise ihrer ‚Lebendigkeit‘. Dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren, das die Liebeserklärung dokumentiert, folgt die Umarmung. „Du musst zur Ruhe kommen, wissen wo du hingehörst“: Thomas will sie an den Ort der weiblichen Passivität zurückführen, an seiner Seite wissen und somit unterordnen. Voraussetzung für eine solche Gewährleistung ist die Aufgabe ihrer Berufstätigkeit als Fotografin und mit ihr die der aufgebauten ‚Agentur des Sehens‘. Ihr aktives Sehen muss unterbunden werden, um den Mann als ‚Träger des Blicks‘ wieder zu rehabilitieren.

Das verlorene Gesicht ersetzt die sichtbaren Trümmer des Krieges durch seelische und beschreibt, obgleich ohne Gegenwartsbezug in historische Form gekleidet¹⁰⁰, die „schizophrene Situation der Nachkriegsfrauen, die, ohne zur Emanzipation erzogen zu sein, plötzlich selbständig und resolut sein mußten und kaum, daß sie sich mit der neuen Rolle angefreundet hatten, von der Generation der Kriegsheimkehrer wieder zurückgedrängt wurden.“¹⁰¹ Auch Johannas Emanzipation wird nur eine zeitweilige sein, ihre Entwicklung läuft auf Domestizierung hinaus, die ‚Verantwortung‘ wird Thomas für sie übernehmen. Obwohl die Narration ausschließlich Johannas Geschichte verhandelt, ist sie im Vergleich zu den männlichen Schauspielern weniger präsent, weitaus häufiger wird ‚über sie‘ gesprochen. In ihrer optischen Abwesenheit dominiert der Dialog, in Szenen, an denen sie teilhat, die Ästhetik von Licht und Kamera – weitaus stärker arbeitet diese dann das psychologische Moment heraus.

Immer wieder bittet Johanna um Bestätigung, um körperliche Nähe, um ihrer Angst, „dass ich weit weg sein könnte“, zu begegnen. „Du wirst mich immer ganz festhalten müssen“, fordert sie. Ihre Identitätsvergewisserung, die Thomas leistet, schenkt neues Selbstvertrauen: Sie zieht die Gardinen auf, nimmt die Maske von der Wand und verstaut sie und mit ihr das Moment des Mystischen in einer Kommode. Hier bereitet sie aktiv ihren später verbalisierten Wunsch nach dem ‚Vergessen‘ vor.¹⁰² Mit Thomas steht und fällt ihre Selbstvergewisserung, ihm vertraut sie sich an. Distanziert er sich von ihr (was – zu diesem Zeitpunkt noch unklar – Resultat einer hypnotischen Fernsteuerung ist), scheint sie sich ihrer nicht mehr sicher, wie „eine Fremde“ habe er sie angesehen. In jener Szene ist Johanna Objekt des medizinischen Diskurses, ist der Autorität des Arztes Thomas Martin, seinem ‚klinischem Blick‘, der die Körperhülle durchbohrt, um die ‚weibliche Innerlichkeit‘ bzw. ihren Defekt zu entlarven, ausgeliefert. Das Scheitern der Behandlung – Thomas lässt die Injektion fallen – ist Resultat des weiblichen Begehrens: Johanna hat, wie der in knapper

99 „Du weißt gar nicht, was du mir gesagt hast“, bekennt sie erleichtert: Johanna hat die Ernennung zur Frau ersehnt.

100 Die Inserts der Titelsequenz bekunden die Distanz zur Nachkriegszeit. Thematisiert werden „einige wissenschaftlich beglaubigte Fälle aus den Jahren 1920-1930. Zugleich wird somit Anspruch auf Authentizität erhoben.

101 BRANDLMEIER 1993, S. 158.

102 In diesem Sinne erinnert die Maske an die Gasmaske und mit ihr an die NS-Vergangenheit – auch um sich dieser zu entledigen, darf die Maske nicht mehr optisch präsent sein.

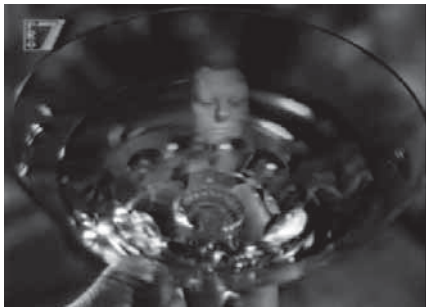


Abb. 74: ‚Reflexion‘, 22. Minute



Abb. 75: ‚Spiegel‘, 22. Minute

Schnittfolge gezeigte Blickwechsel beweist, dem männlichen Blick standgehalten. Ein solches ‚Aufbegehren‘ muss sanktioniert werden, Thomas lässt sie verunsichert zurück.¹⁰³

Ihr sich im Weinglas spiegelndes Gesicht wird zur Fratze, der Blick in den Spiegel wirft das Bild einer asiatischen Maske zurück: die rasche Schnittfolge der in Untersicht präsentierten Nahaufnahmen kulminiert, durch den dramatischen Einsatz von Musik bzw. von Dissonanzen begleitet, in der emotionalen Erschütterung, im psychischen Zusammenbruch – auch als Konsequenz der erfahrenen Ablehnung: „Pathetisch ist das Melodram dort, wo es zum Zeichen der Unerfülltheit und Unerfüllbarkeit des weiblichen Begehrens wird.“¹⁰⁴ Johannas (geschlechtliche) Identität ist verunsichert, die Flucht ins Pathos ist die Folge. Wie zur Bestätigung beginnt die darauf folgende Sequenz mit der Nahaufnahme einer lachenden Barfrau, die sich, im Gegensatz zu Johanna, ihrer weiblichen Wirkung bewusst ist. Es ist nicht Thomas, der im Anschluss an diesen Nervenzusammenbruch an ihrer Seite ist; zu ihren Füßen sitzt Robert Lorm (Richard Häussler), vermeintlicher Freund des Paares. Die extreme Aufsicht, die die Szene symbolträchtig von einem Lüster aus einläutet, ruft Befremden hervor: Der horizontale Schwenk über den leblos wirkenden, schlafenden weiblichen Körper endet mit dem Entlarven des Voyeurs: Robert beobachtet



Abb. 76: M. Hoppe, 25. Minute



Abb. 77: R. Häussler, 25. Minute

103 Hatte Laura Mulvey noch unterschlagen, dass es weiblichen Figuren durchaus möglich ist, zugleich zu blicken und angeblickt zu werden, so unterzieht Sabine Gottgetreu dem Dualismus zwischen aktivem männlichem Sehen und weiblichem Angesehen-Werden eine Neudefinition, indem sie die Dominanzverhältnisse zwischen männlichem und weiblichem Blick als variabel begriff. Vgl. GOTTGETREU 1992, S. 1f.

104 SCHLÜPMANN 1988, S. 48.

Johanna. Er dunkelt den Raum ab, ein symbolischer Akt, um das sich in die Dunkelheit hüllende Vergangene gegenwärtig zu machen und um Johannes mühsam konstruierte, fragile Authentizität erneut ins Wanken zu bringen. Nun liegt wieder Schatten auf ihrem Gesicht, das in der Begegnung mit Thomas noch hell und gleichmäßig ausgeleuchtet war. Robert kritisiert das Fehlen der Maske an der Wand, die er ihr schenkte: „Sie hatten mir doch versprochen, mit ihr zu leben“: Nur er weiß, wer sich hinter dieser Maske, hinter dem ‚verlorenen Gesicht‘ verbirgt, nämlich die Frau, die er einst liebte, das Mädchen Luscha, Johannes zweites Ich.¹⁰⁵ „Man soll sich nicht fürchten der zu werden, der man wirklich ist“, beschwört er mit leiser Stimme. Bestätigend schwenkt die Kamera von der Maske auf Johannes Gesicht, markiert erneut den Zusammenhang. Um Johanna in Luscha zurückzuverwandeln, instrumentalisiert Robert Thomas, der ihr unter Hypnose Marihuana injizieren soll. „Du hast die Verantwortung“, lässt Robert ihn wissen, doch von eben dieser entbindet ihn der hypnotische Zwang, unter dem Thomas agiert. Das Thema der ‚Verführbarkeit‘ greift Raum: Die „fatalistische Botschaft der Zeit [lautet]: Menschen tun Dinge, für die sie nicht verantwortlich sind.“¹⁰⁶ Die Maske ist somit nicht nur ‚Mahnfigur‘, sondern gleichsam Schutzschild – als operierten die NS-Schergen unter einer solchen Maske, die sie, und mit ihr die Verantwortung, die alte Identität, nun abzulegen bzw. abzugeben glaubten. Doch welche Identität ist die Vorgetäuschte?

Robert lässt die Vergangenheit nicht ruhen, in einem demonstrativen Akt hängt er die Maske zurück an die Wand, um Johannes andere Identität gegenwärtig zu halten. Im Löschen des Lichtes kommt sein Verlangen nach der ‚dunklen Vergangenheit‘, die er zurück ersehnt, erneut zum Ausdruck. Seine dämonische Aura, kameraperspektivisch durch häufige Untersicht und lichtmetaphorisch durch schattenwerfende Beleuchtung von unten vorn hervorgerufen, beschwört neue Angst in Johanna herauf: Wieder ist es Thomas, der ihre Selbstentfremdung entkräften muss¹⁰⁷: „Alles geht weg von mir. So als lebte ich auf einem anderen Stern. Keine Wirklichkeit mehr, keine Menschen, nur noch Masken“, presst sie gehetzt hervor. Unruhig wandert ihr Blick hin und her, fixiert den geliebten Mann nicht mehr, als sei ihr Widerstand der vorangegangenen Sequenz gebrochen.

Da haben wir es erneut, das zutiefst bedrohliche und Angst machende Motiv des Verlustes der eigenen Identität, der Entfremdung von der Welt und den anderen Menschen. Substanz dieses Gefühls ist nach dieser Geschichte zum einen das Empfinden oder (wie behauptet) die Tatsache der Spaltung der eigenen Existenz und des Bewußtseins.¹⁰⁸

Doch Johanna negiert ihr Gespalten-Sein: „Ich will es nicht wissen“, sie will sich von ihrer Vergangenheit abgespalten, an die die Maske mahnt. Doch sie selbst *ist* die Maske, ist Ausgangspunkt der langsamen Überblendung in die Vergangenheit, in der die Maske lebendig wird, in der sie Gestalt annimmt, die sich in ein Mädchen mit asiatischen Gesichtszügen verwandelt. In dieser, die zweite Hälfte des Films dominierenden Rückblende, in der Roberts Stimme mitunter als Kommentar eingesetzt wird, erscheint Johanna, respektive

105 Dass er um ihre Gespaltenheit weiß, markiert ihr erstes Aufeinandertreffen: Er betrachtet Johanna durch ein vergittertes Fenster.

106 BRANDELMEIER 1993, S. 158.

107 Zum einzigen Mal verlässt Johanna nun das Haus: Thomas ist Ziel ihres langen Wegs durch die Stadt, ist Fixpunkt ihrer Suche nach Bestätigung: „Er ist doch der einzige Mensch, den ich habe, der einzige Halt in meinem Leben“, wird sie später sagen.

108 GREFFRATH 1995, S. 249.

Luscha, als das Exotische, Fremde¹⁰⁹: Weder beherrscht sie die deutsche Sprache, noch ist sie mit europäischen Gebräuchen vertraut, sie verweigert sich so dem vorherrschenden Diskurs. Das Fremde, musikalisch durch fernöstliche Klänge untermalt, als „die verborgene Seite unserer Identität“¹¹⁰, ruft ein Wechselspiel zwischen Neugier und Distanzierung hervor: „Zuschreibungen an das Eigene sind notwendigerweise mit Zuschreibungen an das Fremde gekoppelt.“¹¹¹ Fremd aufgrund des anderen Geschlechts und fremd aufgrund einer anderen Nationalität muss sich Johanna in diesem „Geschlechterkampf [...] mit allen Mitteln und Tricks dem Zugriff einer ganzen Rotte von Männern (Polizei, Ärzte, aufdringliche Liebhaber) auf ihre Persönlichkeit“¹¹² entziehen. Zwei Grundmuster dominieren: wissenschaftliches Interesse und das Bedürfnis der Fürsorge. In beiden Fällen wird das Weibliche zum Objekt unzähliger Interessen, wird analysiert, eingeführt in die westliche Kultur, sozial integriert, wird erzogen.¹¹³ Dabei begünstigt ihre Stummheit die Aktivierung des Blickse. Als ‚das Fremde‘ (in der Tat ist Johanna aufgrund der Objektivierung ihres weiblichen Geschlechts beraubt, kann also nicht *die* Fremde, sondern nur Neutrum sein; sie ist zunächst nicht Frau, sondern ‚das Mädchen‘ oder wird gar als ‚Kind‘ angeredet) wird Luscha zu Roberts Projektionsfläche, ist dabei aber nicht Sinnbild dessen, was ihn ängstigt, sondern dessen, wonach er sich sehnt, nach einer erotischen Beziehung.¹¹⁴ Luscha ist Roberts Fetisch.¹¹⁵

Er bezeichnet sie als „eine Frau von merkwürdig sicherer Haltung und fremder Anmut.“ Ihre erste Begegnung findet an einem künstlich angelegten Teich statt: Robert nimmt Luscha als Reflex an der Wasseroberfläche wahr. Der florale Rahmen betont einerseits das Exotische, weckt andererseits die Assoziation einer traditionellen Zuschreibung von Weiblichkeit mit Metaphern der Natur; in einer späteren Szene ist ihr Haar mit großen Blüten geschmückt. Luschas Schweigen vergrößert ihre Anziehungskraft, die in der folgenden Szene durch das hochgeschlossene schwarze Kleid noch verstärkt wird: Der Blick wird, unterstützt durch die Lichtführung, auf die fremde Physiognomie gelenkt.

Luscha kann geliebt werden, weil sie zur positiven Figur stilisiert wird, weil sich mit ihrem Fremdsein kein ‚archaisch-wildes‘ Moment verbindet, sondern sie Roberts (und nicht

109 „Die Konstruktion des Fremden ist ein Grundmuster des filmischen Erzählens [...]. Die medialen Dramaturgien leben geradezu davon, daß sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren. Daraus entsteht erst dramatische Spannung, am Konflikt des Vertrauten mit dem Fremden erst entzündet sich häufig unser Interesse am Zuschauen – nicht am unentwegt Gleichen und Harmonischen.“ HICKETHIER, Knut: Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des Anderen im Film. In: KARPE, Ernst: ‚Getürkte Bilder‘: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995. S. 21-40, hier S. 22.

110 KRISTEVA, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt/Main 1990, S. 11.

111 SCHWARZ 2002, S. 27.

112 BRANDLMEIER 1989, S. 48.

113 „Wie ein kleines Schulmädchen erhielt sie Unterricht“, heißt es in Roberts Kommentar.

114 Ob der erotischen Beziehung das Potenzial innewohnt Stereotype zu negieren, bleibt zu diskutieren. Vgl. HICKETHIER 1995, S. 28.

115 Die Etymologie des Wortes Fetisch (lat. facticus) verweist auf ‚künstliche‘ Herstellung – Luscha ist in diesem Sinne ein künstlich hergestelltes Produkt. William Pietz verschiebt die Bedeutung hin zur Betonung des Fremden. Die Nähe von Fetisch und Maske, wie sie die feministische, psychoanalytische Theorie schließlich aufzeigt, kann an der Darstellung Luschas exemplifiziert werden. Vgl. WEISSBERG, Liliane: Gedanken zur Weiblichkeit. Eine Einführung. In: Dies. 1997, S. 14ff.

nur sein) weibliches Idealbild vervollkommnt.¹¹⁶ Sie verkörpert Jugend, Schönheit, Sanftmut und Naivität, kann eben darum als Sympathieträgerin wirken. Die symbolische Wiedergutmachung am ‚Feindbild von Gestern‘ transformiert sich jedoch in Überformung: Das Fremde wird „dem Vertrauten, Eigenen angeglichen“¹¹⁷ und dadurch eskamotiert. Die kulturellen Wertmaßstäbe zeichnen das Westliche als das Positive: Luschas Emanzipation sei die „Chance, ein europäischer Mensch zu werden.“ Paradoxerweise ist Luscha keine ‚Exotin‘, sondern ein deutscher Fürsorgezögling, der auf rätselhafte Weise eine asiatische Physiognomie angenommen hat. Sie verliert diese, wenn Robert sie aus dem ‚Käfig‘, der sie umgab, in die „gefährliche Welt“ überführen will.

Bevor Luscha das Haus ihrer ‚Mentorin‘, der weise und gütig gezeichneten Frau von Aldenhoff (Hermine Körner) verlassen wird, soll ein Gipsabdruck, eine Maske ihres Gesichtes angefertigt werden, um das ‚Rätsel Luscha‘ greifbar, dauerhaft zu machen: Unter der Maske wird sie entlebendigt, droht in diesem Moment der Identitäts- und Geschlechtslosigkeit zu erstickten. Die Konzentration auf das Gesicht, durch die häufige Verwendung von Nah- und Großaufnahmen untermauert, scheint den weiblichen Körper auszuspüren, lässt ihn zum fragmentierten werden.¹¹⁸ Jetzt ist ‚das domestizierte Fremde‘ Robert fremd geworden: Mit dem Verlust der Maske ist die der notwendigen Distanz und Kontrolle einhergegangene, der es bedurfte, um Luscha zu fetischisieren.



Abb. 78: M. Hoppe, 80. Minute



Abb. 79: M. Hoppe, 83. Minute

Luscha wird Johanna, wird in das patriarchale System ‚gepigst‘, dort, wo „Weiblichkeit selbst als Maske konstituiert ist, als eine dekorative Schicht, die eine Nicht-Identität verhüllt.“¹¹⁹ Der ‚Gesichtsverlust‘ bringt eine neue Identität zum Vorschein, ‚demaskiert‘ hat Johanna die Chance, den traditionellen patriarchalen Diskurs zu unterlaufen. Doch die Phase der Emanzipation wird begleitet von Verunsicherung. Ihr folgt die Herausbildung einer Identität, die sich viel besser in das Geschlechtersystem der Nachkriegszeit fügen will – allerdings erst dann, wenn die Vergangenheit, wie eben noch die Maske, sinnbildlich in einer Schublade verschwindet: „Seelische Prozesse dürfen weiterhin im

¹¹⁶Merkwürdigerweise gibt keine Szene Anlass zur Vermutung, dass Luscha diese Liebe erwidert, allenfalls eine kindliche Neugier, die die unsichtbaren Grenzen zwischen den Körpern zuweilen überschreitet, kann festgestellt werden.

¹¹⁷HICKETHIER 1995, S. 29.

¹¹⁸Johannas Kleidung ist als unauffällig zu bezeichnen: Sie trägt häufig hochgeschlossene Kostüme.

¹¹⁹DOANE 1985, S. 11.

Verborgenen ruhen.“¹²⁰ Die Maske der Vergangenheit muss durch die der Weiblichkeit substituiert werden.

Eine rationale Erklärung für das ‚Phänomen Luscha‘ kann nicht gefunden werden. Die Bilder der anfänglichen Traumsequenz bleiben Bruchstücke, ihre physische Veränderung Vermutungen ausgeliefert. Der Verweis auf Schicksalsgläubigkeit wird zum Platzhalter für die wissenschaftliche Lücke: Positiv wird, kameratechnisch durch Verwendung einer langsamen Ranfahrt visualisiert, jener Wissenschaftlertyp gezeichnet, der dem Unerklärlichen, dem Wunderbaren das Wort redet und das dem Menschen inhärente Geheimnis mit Ehrfurcht betrachtet, es gegenüber der Rationalität verteidigt.¹²¹ Identität, so ließe sich folgern, ist eben kein naturgegebenes Faktum, kein ahistorisches Substrat, sondern ein Oberflächenphänomen und als solches von kulturellen Zuschreibungen abhängig: Identität ist Effekt eines gesellschaftlichen Diskurses, die Geschlechtsidentität, die Luscha und später Johanna (wieder)erlangt, ist keine selbst gesetzte, sondern beruht auf normativen Zuschreibungen: „Das Prinzip der Verwandlung ersetzt die Vorstellung eines kohärenten, stabilen Kerns der Persönlichkeit.“¹²²

Robert erinnert an „das Unveränderliche in uns, das weiter besteht, auch wenn wir es nicht wollen.“ Für ihn, den ‚Mahner des Vergangenen‘ kann es im mit Wiederaufbau und Vergessen beschäftigten Deutschland keinen Platz mehr geben. Thomas und Johanna hingegen sind Identifikationsfiguren:

Wer bin ich denn noch? Was stimmt denn noch?¹²³ Wie soll man leben, wenn man sich auf nichts mehr verlassen kann, nicht einmal auf sich selbst?

Stellvertretend für die Generation der Kriegsheimkehrer formuliert Thomas die zentrale Frage nach dem Wesen des Menschen, nach seiner Verführbarkeit, seiner Selbstbestimmtheit. Beruhigung kehrt ein, wenn die Vergangenheit ausgeblendet wird. Auch Johanna entzieht sich einer solchen Revision, beschwört den ‚Schlussstrich-Gedanken‘, fordert Robert zum Schweigen auf: „Ich will es vergessen und ich kann es vergessen“, bekundet sie, „ich weiß jetzt, was wirklich ist“. Statt Luscha, so gesteht Robert ein, habe er nur einen „starken, selbständigen und fremden Menschen“ vorgefunden, der das männliche Attribut des Beschützers für obsolet erklärte.

Die geschlechtsspezifischen Machtpositionen haben sich in ihrem Verhältnis vertauscht, auch kameraperspektivisch: Johanna wird in Untersicht, Robert in Aufsicht visualisiert. Sie ist es, die ihm aufrecht und lange ins Gesicht blickt, weil sie sich nun an Thomas’ Seite positioniert und vergesellschaftet weiß. „Nein“: Hart klingt die Äußerung auf Roberts Feststellung, dass sie sich einmal geliebt hätten. „Ich verstehe sie nicht“, sagt Johanna und verweist damit auf die gescheiterte Kommunikation zwischen Männern und Frauen in den unmittelbaren Nachkriegsjahren. Im Unterschied zu anderen Trümmerfilmen markiert hier jedoch nicht die Frau den Ort, an dem der Mann ‚ankommen kann‘, im Gegenteil: Johanna, die Robert diesen Ort verweigert, sucht und findet ihn, findet ihre

120 GREFFRATH 1995, S. 254.

121 Vgl. ebd., S. 251.

122 GOTTGETREU 2001, S. 152. Die Feststellung will jedoch nicht die Relevanz des biologischen Körpers zur Bestimmung der geschlechtlichen Identität ausklammern. Judith Butler selbst hat diesen Vorwurf entkräftet, einen ausschließlich sprachlich konstituierten Körper kann es nicht geben: „Den Körper als konstruierten Körper zu denken verlangt, die Bedeutung von Konstruktion selbst neu zu denken.“ BUTLER 1997, S. 16.

123 Die gleiche Frage formulierte auch Kriegsheimkehrer Hans Richter (Hans Albers) in *Und über uns der Himmel*, vgl. II., Kapitel 1.2.

Identität bei Thomas. ‚Demaskiert‘ war sie der Weiblichkeit beraubt, die seine Liebe nun bestätigt. Wenn auch nicht durch medizinische Fähigkeiten, so hat er Johanna durch die Liebe geheilt: Das an patriarchalen Vorstellungen orientierte Opfer-Retter-Schema bleibt aufrecht erhalten. In der Schlusssequenz sitzt sie an seiner Seite, die unheilvolle Musik, die Roberts Äußerungen untermalte, wandelt sich eine leise beruhigende, wenn die Kamera das Paar anvisiert.

Robert „wollte die Wirklichkeit für sie auslöschen, sie sollte die Gegenwart vergessen, die Frau werden, die sie einmal war – die Frau die ich liebe: Luscha.“ Doch sie ist nur Maske, nur Traum, ein erneutes Überblenden von der Maske auf Johannas Gesicht bleibt aus. Robert, der nicht vergessen kann und will, muss gehen. Er und mit ihm sein Schatten verschwinden sinnbildlich, in extremer Totale und starker Oberperspektive präsentiert, aus dem Kader des Schlusstableaus in ein neblig-feuchtes, unbekanntes Dunkel. Der erhöhte Kamerastandpunkt, jene „archetypische Einstellung des Film noir [...], die auf ihr hilfloses Opfer herabblickt“¹²⁴, reflektiert den Verlust an Selbstbestimmung und Handlungsfähigkeit. Die Wiederinstandsetzung seines Fetisches ist gescheitert und Robert bleibt kastriert zurück. Er spricht sie nicht, die Sprache des ‚neuen alten‘ hegemonialen Diskurses. Vielmehr betrauert er den verloren gegangenen und kann deshalb in der Gegenwart nicht existieren.



Abb. 80: Schlussbild, 92. Minute

2.6 ‚Geopferte Weiblichkeit‘ – *Schicksal aus zweiter Hand* (1949)

Die Analyse eines Nachkriegsfilms, dessen Handlung nicht dem momentanen Zeitgeschehen verpflichtet, sondern im gesellschaftlichen Milieu der Gründerzeit angesiedelt ist, birgt hinsichtlich der zu konstatierenden Geschlechterkonstruktionen augenscheinliche Disparitäten: Inwiefern bietet sich ein Vergleich mit jenen Figuren an, deren Darstellung unmittelbar auf das Nachkriegsgeschehen anspielt? Wenngleich die weibliche Protagonistin Marianne Hoppe in *Schicksal aus zweiter Hand* äußerlich den Attributen der Zeit in der das Geschehen spielt verpflichtet ist, so können die ostentativen, mehr noch die tiefer liegenden Dispositionen als für die Nachkriegszeit typische entlarvt werden: „Geschlagen, doch nicht gebrochen, tatkräftig und doch bescheiden, war ihre Erscheinung erneut modellhaft für die der Frauen im Nachkriegsdeutschland.“¹²⁵ Trotz oder gerade aufgrund der historischen Distanz, der Negation des aktuellen Zeitbezugs, kann der Film als „Schlüssel film dieser Periode“¹²⁶ bezeichnet werden, der die für den Trümmerfilm so charakteristischen

124 PLACE/PETERSON: Some visual motifs of Film noir. In: film comment 10.1.1974, S. 32, zitiert nach STEINBAUER-GRÖTSCHE 1997, S. 160.

125 KOHSE, Petra: Marianne Hoppe. Ein Schritt vom Wege. Eine Biografie. Berlin 2001, S. 295.

126 BRANDLMEIER 1989, S. 49. Eine Auffassung, die er mit Ulrich Kurowski (alias Dohter) teilt: „Die wahren Trümmerfilme scheinen jene zu sein, die die Ruinen und das ruinierte Leben erst durch die Transponierung in eine andere Zeit sichtbar machen.“ In: DOHTER 1975, S. 17.

Konflikte thematisiert. Diese gilt es unter dem dominierenden Ballast eines überbordenden Dekors, einer mitunter expressiven Licht- und Kameraführung zu entdecken.¹²⁷ Neben dem bereits im Titel proklamierten Motiv des Fatalismus, der „in wechselnder Gestalt als optimistischer Glaube an die Chance oder als pessimistischer Kult der Selbstpreisgabe [...] seither wesentlich den Inhalt deutscher Filme“¹²⁸ bestimmt, werden das ‚Einholen der Vergangenheit‘, die Frage nach Verantwortung und Schuld zu entscheidenden Stichwörtern. Besonderes Augenmerk gilt einmal mehr dem Motiv der Entfremdung innerhalb der Ehe als auch dem zerbrochenen, identitätssuchenden Heimkehrer, dem traumatisierten Mann. Im Gegensatz zu jenen Trümmerfilmen, die dem passiven Ausgeliefertsein schicksalhafter Mächte das Wort reden, erteilt Regisseur Wolfgang Staudte einer solchen Larmoyanz eine Absage, demaskiert Vorhersehung als manipulatives Spiel, für dessen Ausgang der Protagonist selbst die Verantwortung trägt.¹²⁹ Der Bankangestellte Michael Scholz (Wilhelm Borchert), der durch seine Ehefrau Irene (Marianne Hoppe) einen gesellschaftlichen Aufstieg erfuhrt, gerät in die Fänge des Hellsehers Professor Sapis (Erich Ponto) und erleidet einen sich im Handlungsverlauf abzeichnenden Realitätsverlust, der sich mit leidenschaftlicher Eifersucht paart. Michael vollzieht eigenhändig die Prophezeiung des vermeintlichen Wahrsagers, den frühen Tod seiner Frau. Infolge des Mordes bleibt ihm nur das Auswechseln seiner Identität, er übernimmt als Jahrmarkt-Hellseher eben jene Rolle, die die tragischen Verwicklungen herbeiführte.

Das „für Krisenzeiten typische Thema von Aberglaube und Hellscherei“¹³⁰ wird in *Schicksal aus zweiter Hand* am Beispiel der ‚hysterischen Frau‘ eingeführt: „Er hat mich gerufen, der Freund der verstorbenen Seelen“, wispert das „kranke Fräulein“ Hermine (Edith Herdeegen), die, weder jung noch alt, der Realität entrückt scheint. In der eigenen Welt gefangen, von Weinkrämpfen geschüttelt, ist sie dem Dämon ausgeliefert. Ihre leicht gebückte Figur, der leichtfüßige Gang, als wolle sie sich unsichtbar machen, sowie der befremdliche Blick beschwören eine unheilvolle Atmosphäre herauf. Im Schicksal der weiblichen Nebenfigur, die auf Gefühlsintensität und Hysterie als traditionelle, mit Weiblichkeit assoziierte Kategorien festgelegt wird, nimmt das des Mannes seinen Ausgang.

Den Wahrsager Professor Sapis etabliert eine ‚entfesselte‘ Kamera, die über den Dächern der Stadt zu schweben scheint. Sie nähert sich einem Fenster, kadriert es als Äquivalent einer Bühne, die Gardine wird zum Vorhang, vor dem Sapis, „inszeniert wie ein Mabuse, Caligari, Nosferatu“¹³¹ zu einem imaginären Publikum spricht: Die Wahrsagerei wird hier bereits optisch als Schauspiel demaskiert, hoch oben über der Stadt wohnt das Dämonische, das Michael Scholz zu entlarven sucht, in dessen Fänge er jedoch selbst gerät. „Sie werden ihre Frau verlieren“ – eine Prophezeiung, die nicht nur das Eheleben, sondern Michaels Identität grundlegend verändern wird. Die nun folgende Kumulation der Liebesschwüre, die häufig

127 Der Auffassung Karin Seybolds, dass mit der Transformation des Geschehens der aktuelle Zeitbezug verwischt würde, ist insofern zu widersprechen, als dass sie lediglich das Motiv der Wahrsagerei beleuchtet, andere Themen, die auch auf Konflikte der Nachkriegszeit anspielen, jedoch unberücksichtigt lässt. Vgl. SEYBOLD, Karin: „...Die Welt vergessen mit dem Geld von Leuten, die die Welt in Ordnung finden.“ In: ORBANZ 1977, S. 13.

128 PATALAS 1956, S. 21.

129 Bereits in *Die Mörder sind unter uns* entlarvt Staudte die Scharlatanerie der Wahrsager, „die besonders in den ersten Jahren nach dem Krieg von zahlreichen einfachen Menschen frequentiert wurden und deren Weissagungen Hoffnungen erweckten, die in den meisten Fällen nachhaltig zerstört wurden.“ PLEYER 1965, S. 54.

130 BRANDLMEIER 1993, S. 158.

131 Ebd.

gesuchte körperliche Nähe, die auffällige Fürsorge evozieren bei Ehefrau Irene ein Gefühl der Befremdung, des Erstickens, ein Eindruck, der sich aufgrund der Opulenz der Ausstattung und der Schwere der Kostüme auf den Zuschauer überträgt. Das Gewicht der Kleider unterstreicht das mitunter betulich-schwerfällige Moment, das durch den langsamen Gang und die aufrechte Körperhaltung unterstrichen wird. Marianne Hoppe ist in der Rolle der Irene

vorsichtiger in ihren Bewegungen und Kopfhaltungen. Das strahlend Übermütige ist einer gereiften Freundlichkeit gewichen, die teilweise wirkt, als trotz sie einem chronischem Kopfschmerz: voll guten Willens, beherrscht und sehr zurückhaltend. Das mochte Ausdruck ihrer persönlichen Befindlichkeit sein, passte aber wiederum sehr gut in die Zeit.¹³²

Die Bewahrung von Contenance, die formvollendete Haltung, die sich in spezifischen Mustern des weiblichen Charmes, einer Natürlichkeit und Freundlichkeit offenbart, wird als authentischer Verweis zum Gegengewicht einer noch amorphen Nachkriegsgesellschaft. Die Protagonistin verkörpert nicht nur die auf die Handlungszeit verweisenden weiblichen Qualitäten, sondern nimmt hier bereits auch jene weiblichen Tugenden vorweg, die zum Charakteristikum des Frauenbilds der fünfziger Jahre werden sollen.¹³³ Sie versprüht weder Aktivität noch mädchenhaften Charme, ihr gut ausgeleuchtetes Gesicht scheint rein und doch undurchdringlich zugleich. Nahezu eingefroren und verklärend wirkt das stete Lächeln. Sie kokettiert nicht, sie verführt nicht und doch suggeriert ihre Attraktivität eine Rätselhaftigkeit, die einen düsteren Ausgang ahnen lässt.

In dem Maße, in dem Michael sich in die Prophezeiung des Wahrsagers hineinsteigert, entfremden sich die Ehepartner voneinander. Irene wird zur Projektionsfläche seiner Ängste und Visionen, die sich in dem Vorwurf entladen, die Heirat mit ihm, dem einfachen Buchhändler, zu bereuen. Ihre auch auf den sozialen Hintergrund zurückzuführende Überlegenheit und Stärke versinnbildlicht sich hier in den unterschiedlichen Größenverhältnissen des Bildraums: In den Bildvordergrund drängt sich das in Naheinstellung aufgenommene, hell ausgeleuchtete Gesicht Irenes, im unscharfen Hintergrund, der Michael rein optisch dezimiert, vermittelt sein auf dem Stuhl zusammengesunkener Körper Unterlegenheit und Schwäche. Zur Wiederherstellung männlicher Dominanz bedient er sich eines aggressiven, vorwurfsvollen Tonfalls, der jedoch nur den Eindruck von Hilflosigkeit und Ohnmächtigkeit unterstreicht.

Die heitere Ausgelassenheit, die wehenden Röcke der tanzenden Frauen der anschließenden Sequenz, die jene gesellschaftlichen Kreise repräsentieren, die Irene mit der Heirat ihres Mannes aufgab, suggerieren eine Aktivität, die die Erstarrung Irenes per Überblendung konterkariert: Als hätten seine Worte Irene körperliche Gewalt angetan, liegt ihr leblos wirkender Körper auf dem Bett; der Blick ist starr an die Decke geheftet. Auch der auf der Musikebene einsetzende Wechsel von fröhlicher Tanzmusik zu emotionalem Violinenspiel in Moll untermauert jenen Gegensatz. So wie sich Michael ihr nähert, nähert sich auch die Kamera dem weiblichen Gesicht. Irene ist nicht nur passive, gedemütigte, sondern vor allem

¹³²KOHSE 2001, S. 295.

¹³³Vgl. DETERMANN, Barbara, u. a. (Hrsg.): Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und fünfziger Jahren. Frankfurt/Main 1991, S. 153. Die beschriebenen Qualitäten erinnern insbesondere an die von Ruth Leuwerik verkörperte Figur der *Königin Luise* (Liebeneiner, 1956).



Abb. 81: M. Hoppe, 52. Minute



Abb. 82: M. Hoppe/W. Borchert, 52. Minute

liebende, verständnisvolle und zum Verzeihen bereite Frau. Sie nimmt seinen Kopf in beide Hände, zieht ihn aktiv zu einem Kuss heran.

Die erneute Überblendung auf die wehenden Röcke wird nun zur Metapher der Teilhabe am gesellschaftlichen Geschehen. Unterstand in der beengten häuslichen Atmosphäre die weibliche Physiognomie einer gezwungenen Fassade, wirkt sie in den gehobenen sozialen Kreisen heiter und gelöst. Die ausgelassene Mimik gefriert für einen kurzen Moment, wenn sich Irene des männlichen Blicks bewusst wird, der auf ihr ruht. Dieser für den narrativen Film charakteristische, durch den männlichen Darsteller vermittelte, kontrollierende Blick zwingt zum schuldhafte Senken des weiblichen: „Der Blick auf einen Menschen impliziert immer Macht über ihn, indem der Angeblickte durch ihn zum Objekt wird; der Schauende setzt sich korrelativ dazu automatisch als machthabendes Subjekt.“¹³⁴

Nicht nur dem machtvollen Blick des Verehrers Dr. van Hooven (Heinz Klevenow), sondern insbesondere den eifersüchtigen Observationen des Ehemannes ist sie im Folgenden ausgeliefert. Gefangen innerhalb dieser patriarchalen Blickstruktur werden autonomes Handeln und emanzipatorische Entwicklung verweigert. Sie zwingt zu einer Heimlichkeit, zu einem Kommunikationsverlust innerhalb der Ehe, der als dramaturgisches Moment das negative Ende antizipiert. Ein Minimum an subversivem Potenzial offenbart sich jedoch darin, dass Irene im Dialog dem männlichen Blick nicht durch Senken des eigenen begegnet, sondern ihm durch ein häufig zu beobachtendes, ins Leere schweifendes, ungerichtetes Schauen ausweicht, sich des auf ihr ruhenden männlichen Blicks jedoch durchaus bewusst ist.

Sowohl die Eifersucht als auch das Gefühl der Ohnmacht, der eigenen Frau nicht den sozialen Standard bieten zu können, den sie vormalig kannte, werden so übermächtig, dass es den Verlust der alten Identität nach sich zieht: „Leben sie wohl Herr Scholz“ – das Zertrümmern des Spiegelbilds wird zur Metapher eines Verlusts von Einheit, von Unvereinbarkeit zwischen dem Gesehenen und dem Wunschbild: „Der Blick in den Spiegel erzeugt keine Bestätigung mehr, sondern ein Gefühl der Unzufriedenheit und Schwäche. Ihm entspricht ein Verlust an Selbstvertrauen.“¹³⁵ Hier kündigt sich bereits der dämonische Doppelgänger an, in dessen Gestalt Michael schlüpfen wird. Im verzweifelt Wunsch, seine Identität zu zerstören, das Alter Ego zu eliminieren, wird womöglich der eigene

134 RIECKE 1998, S. 54f.

135 GOTTGETREU 1992, S. 19.



Abb. 83: W. Borchert, 61. Minute



Abb. 84: W. Borchert, 62. Minute

Tod antizipiert.¹³⁶ Darüber hinaus wird der Versuch, durch den prüfenden Blick in den Spiegel das von der Umwelt wahrgenommene Urteil vorwegzunehmen, ein häufig festzustellendes, der Frau zuzuordnendes filmisches Muster¹³⁷, hier auf den Mann übertragen. Der sozialen und mit ihr der männlichen Unvollkommenheit gewahr (denn Männlichkeit wird hier auch mit materiellem Besitz gleichgesetzt), identifiziert sich Michael in Folge mit einem Scheinbild. Die Realität als solche wird nicht mehr unmittelbar wahrgenommen: Hinter einem vergitterten Fenster beobachtet er das Zusammensein seiner Frau mit dem vermeintlichen Nebenbuhler, es wird zur Chiffre eines ‚vergitterten Selbst‘.

Der Parzellierung des Äußeren entspricht die labile psychische Konstitution. Letztlich leistet das sichtbare Hindernis im Blickfeld einer Fehlinterpretation des Geschehens Vorschub und markiert umso deutlicher die Entfremdung von Irene. Das einander Nicht-Mehr-Erkennen kulminiert im ‚vernebelten‘ Blick auf den Anderen, nicht nur Michael, die Kamera selbst scheint trunken zu sein. Sie zieht den Betrachter mit ein in einen Rausch, das Drehmoment des tanzenden Paares wird zum surrealen, schwindelerregenden, intimen Akt: Michael und Irene scheinen körperlos, sind nur noch zum Takt der Musik kreisende, in Großaufnahme eingefangene Köpfe, deren Bewegung den Kader sprengt. Besitz und Begierde blitzt aus Michaels Augen, Entrückung aus den ihren, was an sexuelle Verschmelzung denken lässt. Der Hintergrund verwischt, der gesellschaftliche Umraum ist ausgeblendet. Mit dem Anschwellen der Musik rutscht Michaels Kopf aus dem Bild, gleich einem Sog scheint es ihn in die Tiefe zu ziehen – eine eindringliche Metapher für den sich immer deutlicher abzeichnenden Identitätsverlust. Der Wunsch, das Weibliche zu besitzen: „Ich halte dich nur fest und werde dich nie mehr loslassen“, wird so übermächtig, dass das Reale ausgehebelt wird.

Im Kontrast zum Zerfall des Protagonisten steht die stets gleich bleibende, beherrschte Haltung der Frau, ein Übermaß an Konzentration und Kontrolle. Sie registriert die offensichtliche Veränderung ihres Mannes, die sich nicht nur im veränderten Verhalten, sondern auch in Michaels immer auffälliger werdenden Kleidung widerspiegelt, deutet sie als Überarbeitung und begegnet ihr mit dem immerwährenden Lächeln. Die zunehmende Entfremdung äußert sich sowohl verbal: „Geliebte – wie das klingt, wenn du das sagst – fremd, so unmoralisch, ich kenn dich gar nicht so“, als auch in dem, was ungesagt bleibt.

¹³⁶Dieses Motiv ist ein dem deutschen Film der zwanziger Jahre entlehntes, vgl. Robinsons *Der Student von Prag* (1935), das häufige Verwendung auch im *Film noir* findet. Vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH 1997, S. 74.

¹³⁷Vgl. ebd.

Schweigen füllt den Raum, nährt die Distanz, die sich bedrohlich aufbläht und durch den offenen Bildraum unterstützt wird. Dass Irene nicht mit Michael, sondern mit seinem Spiegelbild kommuniziert, wird zum Sinnbild der Maskerade, des Identitätsverlusts. Was Irene sieht, ist lediglich Reproduktion, ein Abbild, ein Abglanz jenes Mannes, den sie zu kennen glaubte. Erneut projiziert Michael das eigene Gefühl, die vermeintliche Amoralität, auf seine Frau. Der Blick durch das Monokel wird zum prüfenden, inspizierenden: „Niemand kennt den andern wirklich, glaube ich. Und trotzdem liebe ich dich – ist doch komisch, dass ich dich trotzdem liebe.“ Immer enger schnürt sich das Gefühl der Verirrung und des Obskurantismus, es lädt die Atmosphäre auf und legt sich wie ein Gürtel um das Spiel der Protagonisten, immer dichter nähert sich die Kamera den Gesichtern, häufig verschmelzen der Blick der Kamera und der des männlichen Protagonisten. Das Geschehen wird dann aus Michaels Perspektive wahrgenommen.

Im selben Maß, in dem Michael seine Selbstbeherrschung verliert, scheint Irene ihre umso eindringlicher zu demonstrieren: „Ihre Beherrschung ist bewundernswert“, bemerkt der Verehrer Dr. van Hooven, dem sie den Verdacht krank zu sein anvertraut. Was sie aus Liebe dem Ehemann verschweigt, soll ihr jedoch zum Verhängnis werden. Auch Irene lebt unter einer Maskerade, jedoch keiner, die sie erst im Laufe der Entwicklung generiert, sondern einer, die von Anfang an vorhanden ist. Der innerlichen Intensität, einem Höchstmaß an Kontrolliertheit, entspricht die äußerliche Perfektion, die maßgeschneiderte Kleidung, das sorgfältig frisierte Haar. Das in Nahaufnahme eingefangene Zuknöpfen des weiblichen Kleides, die von Michael observierte, aus seinen Augen wahrgenommene Bewegung des weiblichen Körpers auf das sich im Hintergrund deutlich abzeichnende Ehebett werden zu Chiffren einer bedrohlichen weiblichen Erotik bzw. eines angedeuteten sexuell motivierten Fehlverhaltens, die nächtliche kurze Begegnung mit dem hysterischen, ‚kranken Fräulein‘ Hermine zum Vorzeichen einer übermächtig werdenden suggestiven, dämonischen Kraft, die Michael steuert und nun völlig gefangen hält. Mit dem Verlust von Rationalität und Vernunft als traditionelle geschlechtsspezifische Bezugsgrößen geht der der Männlichkeit einher: An ihrer statt übernimmt Michael die weiblichen Dispositionen der Gefühlsintensität und Hysterie; seine Person erfährt eine Feminisierung.

Dramaturgisch wird der vermutete Seitensprung als ‚körperlicher Akt‘ inszeniert: In der ‚Röntgenszene‘ ist der entblößte weibliche Oberkörper dem Blick des männlichen Arztes – seine rational analytischen Bemerkungen machen ihn zum Antagonisten des schicksalsgläubigen Michael – ausgeliefert, er wird ‚durchleuchtet‘. Dem aktiven, prüfenden Blick steht der in der Apparatur gefangene weibliche Körper gegenüber. Die Hierarchien sind eindeutig festgelegt, wie die gleich einem Befehl klingende, machtvolle Äußerung: „Sie können sich schon wieder anziehen“, impliziert. Zuvor jedoch erwecken der geöffnete Mund und auch der glänzende Blick die Assoziation einer sexuellen Aufladung der Situation. Der Schnitt auf das Gesicht des parallel zum Arztbesuch montierten, wartenden Michael, lässt das Bild der nackten Frau auch zum denkbaren seiner Imagination werden.

Gleich der höheren Schicksalsmacht, der Michael vollends ausgeliefert ist, nimmt nun auch die Kamera einen erhöhten Standpunkt ein und erfasst den übermächtig werdenden männlichen Schatten, der die sich bedrohlich zuspitzende Situation überlagert. Nicht nur Michael, auch die Kamera wird zum stillen Beobachter, versteckt sich hinter Treppengeländern, die sich in den Bildvordergrund schieben. Die weiße Nelke, die sich Michael ins Knopfloch steckt, wird zum Todessymbol. Hinter der Milchglasscheibe trübt sich der Blick auf die kla-



Abb. 85: *M. Hoppe*, 92. Minute



Abb. 86: *Mord*, 93. Minute

vierspielende Irene. Das entscheidende Moment, in dem das im Detail gezeigte, falsch geknöpft Kleid der Frau, „eine der grausamsten und schamlosesten Einstellungen der Filmgeschichte“¹³⁸, den vermuteten Seitensprung zu bestätigen scheint, wird nicht wie erwartet vom effektvollen Wechsel auf der Tonebene begleitet, im Gegenteil: Die von Irene als „so heiter, so unbeschwert“ bezeichnete Musik – ihr Krankheitsverdacht hat sich nicht bestätigt – klingt noch immer in den Ohren, wenn Michael geräuschlos hinter sie tritt (Abb. 89/90):

Langsam, zitternd berühren die männlichen Hände das weiche Haar, Hals und Schultern, bewirken ein letztes, unschuldig lächelndes Lächeln; es hat eine „den Horror unterstreichende Wirkung [...] Die Unschuld kann nicht bleiben, sondern muß untergehen (umgebracht werden), scheinen die Bilder der Frauen in diesen Filmen zu sagen.“¹³⁹

Das Klavierspiel endet abrupt, wird überlagert von einer dramatisch-orchestralen Klangkulisse – die männlichen Hände legen sich fester um den Hals und drücken zu. Michael selbst wird zum Vollstrecker der Prophezeiung. Die Frau ist nicht nur Opfer der Vorhersehung, sondern vor allem Opfer des männlichen Begehrens, sowohl des übermächtigen, fatalistischen des eigenen Mannes, als auch – in passiver Funktion – der männlichen Nebenfiguren des Verehrers, des Arztes, des Bruders. Da deren Existenz in der Kommunikation der Eheleute ausgespart bleibt, partizipieren sie indirekt am gewaltsamen Tod der Frau.

Der Konflikt zwischen traumatisiertem Mann und starker Frau spitzt sich hier im Mord an der Frau zu; dieser Versuch, den Konflikt gewaltsam zu lösen, ist für die kurze Übergangszeit zum Kino der Ära Adenauer mit seiner neuen Heimpusseligkeit der Frauen charakteristisch.¹⁴⁰

Das Gefühl weiblicher Stärke ist hier Resultat eines höheren sozialen Status, wird darüber hinaus auch in der von Irene nahezu ausschließlich gewählten Anrede ihres Mannes bestätigt: Die Kurzform ‚Micha‘ impliziert eine mütterliche Degradierung. Auffällig ist vor allem die Korrelation des schleichenden Identitätsverlustes des Mannes mit der gleichbleibenden Konstitution der Frau. Erster generiert bzw. zwingt förmlich zu weiblicher psychischer Stärke. Der Mord wird somit zum verzweifeltsten Wunsch, die traditionellen

138 DOHTER 1975, S. 17.

139 Ebd.

140 BRANDLMEIER 1993, S. 158f.

Geschlechterrollen wiederherzustellen und die sich im Handlungsverlauf vollziehende ‚Verweiblichung‘ des Protagonisten zu negieren.

Nach dem Mord, dem Kulminationspunkt des Kommunikationsverlusts, vor allem auch der Selbstentfremdung, bleibt Michael nur das Herausbilden einer neuen Identität – paradoxerweise verkörpert er nun selbst jenes dämonisch-manipulative Moment, das zum eigenen Zusammenbruch führte. In der Duplizität seiner Existenz äußert sich das Aufbrechen eines geschlossenen Ichs, eine dichotome Natur, die das dem expressionistischen Film entlehnten und im *Film noir* aufgegriffenen Doppelgängermotiv zitiert.¹⁴¹ Das Bild des traumatisierten Heimkehrers, der mit der schuldhaften Vergangenheit konfrontiert wird, kommt in Eingangs- und Abschlussequenz, quasi als kausale Klammer, zum Tragen. „Die Vergangenheit scheint heute Ausgang zu haben“: Die Feststellung Michaels, der nun, da ein gesellschaftlicher Ausschluss zur logischen Konsequenz wurde, die Identität des Jahrmarktmagiers¹⁴² Sylvio Sylvestro angenommen hat, korrespondiert mit der Fahrt der Kamera. Auch sie scheint ‚Ausgang zu haben‘: Sie nähert sich dem Protagonisten, der ihr den Rücken zukehrt, um an ihm vorbei das Fenster in den Blick zu nehmen, als wolle sie den Raum verlassen.

Die anschließende Überblendung läutet das vergangene Geschehen und somit die eigentliche Handlung ein. Der durch die Rückblendenstruktur erreichten Desorientierung des Raums entspricht die der Zeit, der unmittelbaren Nachkriegszeit: „Das Vakuum im Raum der Zeit reißt Löcher in den kinematographischen Raum.“¹⁴³ Die Rückblende bricht das Verdrängte auf, sie konfrontiert auch die Nebenfiguren mit dem Vergangenen. Hier wiederholt sich das Motiv des Frauenmörders, wenngleich in indirekter Art und Weise: Auch in der Nebenhandlung trägt der Mann Verantwortung für den Tod einer Frau. Während im Zusammensein von Michael und Irene Sexualität nur in Gesten und Worten angedeutet wird, wird in der ‚Verführungssequenz‘ Studienrat Gärtners (Ernst Waldow) libidinöse Begierde zum sichtbaren Handlungsmotiv. Die Kamera versteckt sich hinter einem Grammophon, oberserviert die körperliche Zudringlichkeit des Mannes aus der Distanz: Die junge Schülerin – sowohl durch die kindliche Stimme als auch durch die überdimensionalen Schleifen im Haar und an der Bluse verdeutlicht sich eine Infantilität – wird zum wehrlosen Opfer; ihr Selbstmord macht den Studienrat zum indirekten Mörder.

Steht hinter den Frauenmördern der frühen deutschen Nachkriegsfilme der Verdacht, daß die Ehrpusseligkeit nur eine böse Tarnung ist, hinter der sich etwas verbirgt, was nur mit dem Tod geahndet werden kann?¹⁴⁴

Einer solchen Vermutung gibt auch die zu Beginn in der ‚Jahrmarktsequenz‘ vorgeführte Tanzstudie mit dem Titel ‚Schnitter Tod‘ Nahrung, die das Motiv der geopferten Frau vorwegnimmt: In wehenden Gewändern tanzen Frauen um einen als Tod maskierten, Geige spielenden Mann, dessen Opfer sie am Ende werden: Das Weiß der Kleider impliziert eine nur vermeintliche Unschuld, die Transparenz verschleiern den auf Sexualität marginali-

141 Vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH 1997, S. 47.

142 Im Jahrmarktmotiv kulminiert das psychopathologische Moment der Figur; an eben diesem Ort scheinen die Gesetze der Rationalität außer Kraft gesetzt. Zitiert wird hier ein bereits in *Das Cabinet des Dr. Caligari* verwandtes Motiv. Vgl. ebd., S. 91f.

143 BRANDLMEIER 1989, S. 56.

144 DOHTER 1975, S. 17.

sierten Körper. Weibliche Körperlichkeit birgt bedrohliches Potenzial, das in *Schicksal aus zweiter Hand* in radikalster Form, nämlich mit dem Tod erstickt wird. Irenes Bild suggeriert eine doppelte Kastrationsandrohung – eine nicht nur sexuell motivierte, sondern auch eine soziale. Letzterer kann nicht mehr mit dem Mechanismus der Fetischisierung begegnet werden, sondern mit der Zuspitzung des Sadistischen (vgl. I., Kapitel 5.3.1.1). Der vermeintliche Verlust an Moralität und Treue hat eine gewalttätige Reaktion des Mannes zu Folge, die seine Hilflosigkeit und Ohnmacht umso deutlicher zu Tage treten lässt. Ironischerweise ist mit Beseitigung der weiblichen Bedrohung die männliche Identität nicht repariert. Während in einer Vielzahl von Trümmerfilmen den Männern Frauen an die Seite gestellt werden, die den Prozess des Erinnerens qua Unterdrückung erleichtern, die männliche Integrität wiederherstellen, wird hier die geopferte Weiblichkeit selbst zum Erinnerungsbild schuldvoller Vergangenheit; das Trauma kann keine Auflösung erfahren. Es ist, als ob Irenes unschuldiges Lächeln als Zeichen eines passiven Widerstands gegen die männliche Autorität noch immer, auf einer metaphysischen Ebene, präsent ist und keine Ruhe gönnt.

2.7 Zwischenresümee: Melodram und Geschlecht; Adaption expressionistischer Darstellungsmodi

Wie kaum ein anderes Genre ermöglicht das Melodram aufgrund seines relativ stabilen intertextuellen Verweissystems Aussagen über die Inszenierung der Geschlechter zu treffen. Für den als ‚Umbruchszeit‘ definierten Untersuchungszeitraum ist von besonderem Interesse, das Stigma des ‚Kitsches‘ zu Gunsten der Beobachtung eines neuen, subversiven Moments herauszufiltern. Im Unterschied zum NS-Melodram sind die Figuren offener, differenzierter und zeigen Brüche – für eine kurze Zeit müssen sie nicht mehr und noch nicht den traditionellen Rollenerwartungen entsprechen, die der melodramatische (westdeutsche) Film der fünfziger Jahre an sie stellte. Der Bruch mit den Geschlechtsstereotypen vollzieht sich aber auch im Rekurs auf die filmische Tradition des Expressionismus respektive die hier dominierenden Stilmittel und Motive und führt somit einmal mehr die Fragwürdigkeit der Metapher der ‚Stunde Null‘ vor Augen. Doppelgänger, Spiegel, Fotos oder Masken werden erneut zu visuellen Metaphern eines ‚bedrohten Ichs‘ und fungieren als Katalysatoren des Persönlichkeitszerfalls. Dieser ist, wie die vorangegangenen Analysen deutlich machten, nicht geschlechtsspezifisch, er betrifft in *Ehe im Schatten* und in *Das verlorene Gesicht* beide Geschlechter, wird in *Schicksal aus zweiter Hand* am männlichen Protagonisten vorgeführt. Begehren und Entfremden als Grundfiguren des Melodrams durchziehen alle eben besprochenen Filme und zitieren den auf realhistorischer Ebene festzustellenden Kommunikationsverlust zwischen den Geschlechtern, der einzig in *Schicksal aus zweiter Hand* keine positive Wendung erfährt.

Im Unterschied zu den beiden westdeutschen Produktionen erhält in *Ehe im Schatten* das individuelle Schicksal einen politischen Bezugsrahmen. Melodramatische Mittel allein schienen ungenügend angesichts der Konzipierung eines ‚neuen Films‘, der der Forderung nach antifaschistischer Gesinnung und der Auseinandersetzung mit sozialen Fragen Rechnung tragen sollte. „Das Melodrama indes konnte in seinen formalen Grundsätzen, weniger in der inhaltlichen Anlage, den Geruch der Unverbindlichkeit, die dem Nazismus gute

Dienste erwiesen hatte, nie mehr ganz abstreifen.¹⁴⁵ Verharren die beiden in den westlichen Besetzungszonen produzierten Filme im Verweis auf Schicksalhaftigkeit und Fatalismus, so hebt das Schlusstableau in *Ehe im Schatten* das privatisierende, individuelle Moment zu Gunsten einer politischen Mitverantwortung auf. Dennoch: In der zuvor inszenierten emotionalen Darstellung, die über den Versuch der Thematisierung der Realität dominierte, blieb die Ursache des Leidens über weite Strecken ausgespart, der DEFA-Film hinter seinem eigenen Anspruch, der ‚Überwindung des Ufa-Stils‘, zurück: „Ehe im Schatten entspricht damit dem Tenor der westdeutschen Produktionen dieser Jahre.“¹⁴⁶ Aus ökonomischen Gründen – um international wettbewerbsfähig zu bleiben – und um die Sehkonventionen und Bedürfnisse der Zuschauer zu befriedigen, blieb das Melodram auch in den Folgejahren im DEFA-Filmschaffen rudimentär präsent.¹⁴⁷ Die hier im Handlungsverlauf zu beobachtende Domestizierung der Frau ist Resultat der politischen Verhältnisse aber auch der männlichen Machtposition. Elisabeth wird zur Identifikationsfigur für ein weibliches Publikum, das die jüdische Opferrolle mit der eigenen erzwungenen Domestizierung im patriarchalen System identifiziert und dadurch verallgemeinert. Shandleys Schlussfolgerung, Jüdisch-Sein und weibliche Domestizierung gleichzusetzen¹⁴⁸, greift allerdings zu kurz, übersieht sie doch, dass der vermeintliche Beschützer seines Machtpotenzials beraubt ist: Die traditionelle Aktiv-Passiv-Struktur wird im Handlungsverlauf ausgehebelt, auch der männliche Protagonist wird als Opfer gezeichnet. Für beide Geschlechter wird die Welt zum Gefängnis, die Öffentlichkeit, die Hans zur Verfügung steht, ist eine vermeintliche, die sich auf den Bühnenraum, die Scheinwelt des Theaters begrenzt.

Diese **Geschlossenheit der Räume** ist Kennzeichen aller hier analysierten Melodramen: Von der klostrophobischen Enge sind in den beiden westdeutschen Produktionen ausschließlich die weiblichen Darstellerinnen betroffen, deren Aktionsradius sich auf den privaten Raum begrenzt. Die Isolation, unter der die Heroinnen leiden, greift das Thema der infolge der kriegsbedingten räumlichen Trennung festzustellenden psychischen Entfremdung der Geschlechter auf. Die Gegenwart bleibt hingegen (auch in formaler Hinsicht) ‚dunkel‘: Die thematische Rückdatierung, die alle drei Melodramen gemein haben, ist lediglich Rahmen oder Konstrukt, um die Kluft zwischen den Geschlechtern umso stärker herauszuarbeiten.¹⁴⁹ Das ‚Innen‘ wird zum Synonym der seelischen Verfassung, die thematische Ausrichtung korrespondiert mit dem Handlungsspielraum, der sich beschränken muss. Hier, im Innenraum, sublimieren Ausstattung und Bildkomposition den dramatischen Konflikt. Die Abkehr von der Realität, formal unterstützt durch die häufige Verwendung von Nah- und Großaufnahme, kündigt bereits von dem in den Folgejahren im westdeutschen Film zu beobachtenden Rückzug ins Private.

Die oben erwähnte Auflösung der Geschlossenheit der Figuren findet ihren Widerhall in den **Erzählstrukturen**: Alle besprochenen Melodramen kennzeichnet, wenngleich nicht durchgängig, ein Abweichen von der konventionellen Narrativik, d. h., das lineare, aktionsbestimmte Handeln der (männlichen) Akteure wird aufgebrochen. An seine Stelle

145 KANNAPIN 2000, S. 144. Byg verweist in diesem Kontext auf die Selbstmord-Szene, die das NS-Drama *Ich klage an* zitiert. Vgl. BYG 2001, S. 30.

146 BONGARTZ 1992, S. 121.

147 Vgl. KANNAPIN 2000, S. 146.

148 Vgl. SHANDLEY 2001, S. 115.

149 Vgl. WITTE 1992, S. 73.

treten Techniken, die ein hohes Maß an Subjektivität produzieren, wie durch den Einsatz von subjektiver Kamera oder expressiver Kamerapositionen, aber auch durch Träume und Visionen sowie durch Rückblenden deutlich wird. In *Ehe im Schatten* kommt eine solche visuelle Technik nur an wenigen Stellen zum Ausdruck¹, beispielsweise in der Überblendung, die die Ängste und Visionen des Protagonisten heraufbeschwört (und in diesem Sinne auch als ‚flashforward‘ bezeichnet werden kann), oder aber, wenn die plötzliche Mobilität der subjektiven Kamera Aufschlüsse über Elisabeths psychische Verfassung zu geben vermag.² Weitaus stärker orientieren sich *Schicksal aus zweiter Hand* und *Das verlorene Gesicht* an einer **expressionistischen Mise-en-scène**, nutzen verkantete Kamerapositionen, extreme Auf- und Untersichten und arbeiten mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten.³ In ihrer Orientierung an optischen Stilmitteln des Films der zwanziger Jahre weisen sie Parallelen zum ebenfalls in den Vierzigern entstandenen *Film noir* auf; sie teilen die Tendenz der Desillusion und Ernüchterung, für die die Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges den Nährboden stellte: Die Erschütterung des nationalen wie persönlichen Selbstverständnisses wurde filmtechnisch übersetzt.⁴ Anders als der deutsche Trümmersfilm thematisierten allerdings nur wenige US-amerikanische Produktionen realhistorische Konflikte:

Vielmehr stieß Film noir in eine soziokulturell präfigurierte ökonomische und ästhetische Nische, die der klassische realistische Erzählfilm nicht füllen konnte: fatalistische Männer- und Frauenbilder, Abwesenheit der Familie als Quelle des Sozialen [...] sowie das Versagen sozialer Ordnungssysteme.⁵

Diese Darstellungsmuster sind auch Kennzeichen von *Schicksal aus zweiter Hand* und *Das verlorene Gesicht*. In beiden Filmen findet eine **Rückblendenstruktur** ihre Anwendung.⁶ Der Blick zurück erfolgt aus Sicht des Mannes, der in eben diesem Moment nicht länger in Besitz der Kontrolle ist: Die Rückblende, das Aufbrechen der linearen Struktur, wird zum funktionalen Äquivalent der fragilen männlichen Persönlichkeit und darüber hinaus zur Metapher einer die Nachkriegsgesellschaft charakterisierenden Desorganisation.⁷ Die gebrochene zeitliche Struktur „suggests an instability in men’s position as narrative agents“⁸, läuft also der klassischen narrativen Erzählung, in der der Mann die Handlung

- 1 Paradoxerweise erinnert das Melodram in formaler Hinsicht stark an die Strukturen des Ufa-Films, die es ja zu überwinden galt.
- 2 Schon früh geriet der Expressionismus, dessen Stilmittel in den DEFA-Filmen *Die Mörder sind unter uns* oder *Wozzeck* deutlicher zu Tage treten, in Verdacht, durch Verwendung mystifizierender Elemente dem Faschismus ideell zugearbeitet zu haben. Vgl. KANNAPIN 2000, S. 144. Kannapin verweist auf die von Georg Lukács im sowjetischen Exil 1934 diesbezüglich formulierte These, die die Kulturpolitik der SED Mitte der fünfziger Jahre für verbindlich erklärte. Vgl. COHEN, Robert: Stichwort Expressionismus-Debatte. In: HAUG, Wolfgang F.: Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus Band 3. Hamburg 1997, Sp. 1167-1183.
- 3 Ebenfalls mit expressionistischen Mitteln arbeiten Staudte in *Die Mörder sind unter uns*, *Rotation* (und *Der Untertan*), sowie Klaren in *Wozzeck*. In den fünfziger Jahren tauchte die expressionistische Ästhetik nur noch vereinzelt im DEFA-Film auf.
- 4 Vgl. STEINBAUER-GRÖTSCH 1997, S. 16 und RÖWEKAMP 2003, S. 22f.
- 5 RÖWEKAMP 2003, S. 23.
- 6 Frühe westdeutsche Filme, in denen die Rückblendestructur zur Anwendung kommt, sind außer den im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Filmen *Zwischen gestern und morgen* und *In jenen Tagen*.
- 7 Das nicht-lineare Erzählverfahren ist vor allem Kennzeichen des *Film noir*, der häufig das Ende der Narration an den Filmbeginn stellt, um die Chronologie der Ereignisse rückblickend zu rekonstruieren. Vgl. ebd., S. 100.
- 8 CARTER 2000, S. 99. Die Verwendung von Rückblenden war keine den Ufa-Stil kennzeichnende Struktur; Unterbrechungen im Erzählfluss sind hier immer erzähltechnisch motiviert. Vgl. ebd., S. 97.

vorantreibt, entgegen. Er ist folglich nicht länger der von Mulvey beschriebene „Schöpfer der Handlung“⁹ und somit seiner Omnipotenz beraubt. Die mit der Fragmentierung der Chronologie einhergehende Verwendung des Voice-over psychologisiert die Narration zusätzlich, indem, wie in *Das verlorene Gesicht*, die Rückblende aus einer subjektiven Perspektive erzählt wird. Im Gegensatz zu *Schicksal aus zweiter Hand*, wo die Rückblendenstruktur zur kausalen Klammer wird, löst jene in *Das verlorene Gesicht* das anfängliche Rätsel gegen Ende auf.

Die Dekonstruktion von Raum und Zeit betrifft in beiden Filmbeispielen die männlichen Protagonisten, erschließt deren Subjektivität und konfrontiert sie mit der verdrängten Vergangenheit. Diese Vergangenheit ist – wie die der Deutschen generell – eine unbequeme: Für die, die sie heraufbeschwören, die Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwärtigem und Künftigem herzustellen versuchen, bleibt nur der (mitunter gewaltsame) gesellschaftliche Ausschluss. Im Motiv des Doppelgängers, das *Schicksal aus zweiter Hand* aufgreift, oder in der dämonischen Schattenfigur, jener Schlussfigur in *Das verlorene Gesicht*, machen beide Filme erneut Anleihen beim expressionistischen Film, um die existentielle Unsicherheitserfahrung visuell zu übersetzen. Die Duplizität der Existenz ist keine, die sich auf die männlichen Figuren beschränkt, im Gegenteil: Sie wird in allen drei Melodramen in Topoi wie Spiegel oder Fotos auch für die Protagonistinnen fruchtbar gemacht.

Am stärksten jedoch reflektiert das Motiv der **Maske** den Verlust von rationaler Kontrolle bzw. einer geschlossenen Identität. Die eigentliche Maske ist jedoch die der physischen Attraktivität: Wird in *Ehe im Schatten* dieses Motiv im Schauspiel aufgegriffen, kennzeichnet Irene in *Schicksal aus zweiter Hand* eine masken- bzw. schablonenhafte, auf Wahrung gesellschaftlicher Konventionen wie geschlechtsspezifischer Konnotationen basierende, konstant beibehaltende Haltung. In allen Fällen ist die (sichtbare wie unsichtbare) Maske scheinbar nicht allein Symbol für Identität, sondern für Weiblichkeit per se, die nicht *hinter*, sondern *in* der Maskerade zu finden ist: Weiblichkeit *ist* Maskerade, es handelt sich „um ein und dasselbe.“¹⁰ Anders als Joan Rivière annimmt, maskieren sich die Protagonistinnen jedoch nicht aufgrund ihrer Geschlechtsidentität, vielmehr ist diese das nachträgliche Ergebnis geschlechtlichen Handelns, eines Prozesses, des *Doing Gender*: Eine solche Entnaturalisierung der Position Weiblichkeit erklärt diese nun im Sinne Butlers als Effekt von Inszenierung und Performativität. Insofern können die Erkenntnisse Rivières nicht nur für die Definition von Weiblichkeit, sondern darüber hinaus für die von Gender herangezogen werden. Nur über kulturelle Symbolisierungen ist Geschlechtsidentität zugänglich.

Dass hier nicht länger die geschlechtliche Substanz, sondern lediglich ein Oberflächenphänomen, das der ‚Hülle‘, verhandelt wird, findet nicht nur im Topos der Maske adäquaten Ausdruck.¹¹ So hat Johanna in *Das verlorene Gesicht* mit der Foto-Apparatur quasi eine ‚phallische Macht‘, die die traditionelle Blickstruktur, die die Frau zum Objekt erklärt, ins Gegenteil verkehrt. Die Konzentration auf das menschliche Gesicht blendet den materiellen Körper aus, die Konstrukte Mann und Frau sind nicht länger auf anatomische

9 MULVEY 1980, S. 39.

10 RIVIERE 1997, S. 39. Auch Luce Irigaray definiert Weiblichkeit nicht als solche, die sich maskiert, sondern schreibt von Maskerade, die Weiblichkeit ist. Vgl. IRIGARAY 1979, S. 137.

11 Vgl. GOTTGREU, Sabine: Der Arztfilm. Untersuchung eines filmischen Genres. Bielefeld 2001, S. 151.

Unterschiede zurückzuführen. Auch Irene und Elisabeth demaskieren in der Überinszenierung (Elisabeth zusätzlich in der Selbstreflexivität ihres Berufes als Schauspielerin) die Willkürlichkeit der geschlechtsspezifischen Konnotationen. Die Geschlechtsidentität ist auch hier Phänomen des Äußeren, der Körper Austragungsort aufwendiger (öffentlicher) performativer Inszenierungen.¹²

Krankheit wird schließlich zum alle Darstellerinnen miteinander verbindenden Prinzip. Diese Beobachtung liegt auf den ersten Blick scheinbar quer zur Negation weiblicher Identität, die eben festgestellt wurde. Doch auch hier werden, indem der Körper als Austragungsort psychischer Krankheiten respektive kultureller Deutungsmuster, wie z. B. Nervosität und Hysterie, fungiert, Materialität und Repräsentation miteinander in Beziehung gesetzt. Diese „Simulationshandlungen [inszenieren] letztlich die performative Natur des *Gender*, der Subjektivität, in der von Judith Butler beschriebenen Weise.“¹³ Die Zuordnung der Attribute männlich und weiblich auf Körper und Krankheitsbilder ist keine geschlechtsspezifische: Amnesische Zustände, die so häufig die männlichen Charaktere des expressionistischen Films kennzeichnen, sind in *Das verlorene Gesicht* auf die Protagonistin projiziert und somit weiblich konnotiert. In den anderen beiden Filmbeispielen hingegen ist die psychopathologische Tendenz auf die männlichen Darsteller übertragen. Deutet sich in der Figur des Hans Wieland ein Verlust von Kontrolle und männlicher Stärke nur zaghaft an, so erfährt Michael, attribuiert mit Kennzeichen der Hysterie, eine ‚Verweiblichung‘; mit dem Zusammenbruch geht der Verlust seiner narrativen Autorität einher. Diese ‚Feminisierung‘ korreliert mit der psychischen Stärke, der rationalen Überlegenheit seiner Frau Irene, die die Schwäche ihres Mannes evoziert und somit die traditionellen binären Geschlechtsoppositionen verdreht. Ihre Rolle muss in einer Gesellschaft, in der der nur kurz währende, ‚andere‘ Geschlechterdiskurs bereits am Verstummen war, zwangsläufig ausgelöscht werden: Die Gefährdung des männlichen Protagonisten und des patriarchalen Systems als solches durch die emanzipierte Frau, wie in *Schicksal aus zweiter Hand* vorgeführt, gilt es nun zu unterbinden.

In der Darstellung ihrer „ebenso vitalen wie tödlichen erotischen Anziehungskraft“ – Kennzeichen der ‚*Femme fatale*‘ wie in I., Kapitel 2.5 beschrieben – funktioniert Irene jedoch auch über das Filmende hinaus als Mahnmal, sie erinnert an die schuldhafte Vergangenheit.¹⁴ Im Gegensatz dazu versucht Johanna in *Das verlorene Gesicht* ihre Erinnerungen an das Vergangene auszulöschen, wird daran aber vom männlichen Protagonisten gehindert, der die fremde, ethnisch abweichende und deshalb verdrängte Identität erneut heraufbeschwört. Diese stößt sich jedoch an der wiederhergestellten, erwünschten Identität, die auf Kosten der alten erfolgen konnte: Als „icon of whiteness“¹⁵ hat sich Johanna von der exotischen ‚Doppelgängerin‘ verabschiedet, ihr Gesicht auch im metaphorischen Sinne verloren, um es gleichzeitig zu wahren.¹⁶ Wie die der Protagonistin aus *Ehe im Schatten* ist auch ihre Unterdrückung eine doppelte, die nicht nur Weiblichkeit, sondern auch die ethnisch Fremde als ‚das Andere‘ stigmatisiert.

12 Vgl. ebd., S. 151f.

13 BRONFEN 1998, S. 88.

14 Vgl. RÖWEKAMP 2003, S. 129.

15 CARTER 2000, S. 109.

16 Carter verweist in diesem Zusammenhang auf Richard Dyer, der die symbolische ‚Reinheit‘ der weißen Frau, die diese in Abgrenzung zur fremden, ‚exotischen Anderen‘ erlangt, für den Hollywood-Film konstatiert. Vgl. DYER, Richard: ‚White‘. In: Screen, Vol. 29 Nr. 4, Oxford 1988, S. 44-66.

Vergangenheit, so lässt sich resümieren, ist, anders als in der realhistorischen Aufbereitung in *Ehe im Schatten*¹⁷, auch in den beiden westdeutschen Melodramen gegenwärtig. Dabei sind die Erinnerungsbilder nicht geschlechtsspezifisch organisiert: Endet *Schicksal aus zweiter Hand* mit dem Tod der Heldin, so ist es in *Das verlorene Gesicht* der männliche Protagonist, für den die mit Vergessen beschäftigte deutsche Bevölkerung keinen Raum mehr hat. In allen Filmbeispielen wird die Erinnerung an die schuldhafte Vergangenheit erstickt, endet mit sozialem Ausschluss, Mord oder Suizid. Nur zaghaft kündigt die Rückblendenstruktur vom Versuch einer Vergangenheitsbewältigung – die betrauerte Identität macht jedoch einer neuen Platz, die sich besser in die Bedürfnisse der Nachkriegsgesellschaft fügt, die (Mit-)Leid in Selbstmitleid verkehrt.¹⁸

17 Wie so häufig im Nachkriegsfilm zu beobachten, begehen auch hier die jüdischen Protagonisten Selbstmord, sterben also nicht durch ‚die Hand der Deutschen‘. Vgl. CARTER 2000, S. 105.

18 Vgl. dazu auch CARTER 2000, S. 102, die diese Beobachtungen für andere Filme der Epoche feststellt.

3. Verändertes politisches Klima – Filmische Äquivalenzen?

Die Brüche und Infragestellungen, die die Filmfiguren in ihren Geschlechterrollen zumindest in den ersten zwei Produktionsjahren immer wieder vorführen, werden am glücklichen Ende dieser früheren Filme in aller Regel harmonisiert. Ab 1948 verschwinden sie allmählich ganz aus den in den Westzonen produzierten Filmen. Allein der DEFA-Spielfilm quält sich weiterhin mit Widersprüchen zwischen der in der Kriegs- und Nachkriegszeit faktisch starken Rolle der Frauen in Familie und Beruf und der ihnen ‚natürlicherweise‘ zugeschriebenen Schwäche, Anschmiegsamkeit und Passivität.¹⁹

In den zuvor besprochenen Filmen war insbesondere ein sich in dramaturgischen Mustern äußerndes Anknüpfen an Stilmittel des Films vor 1945, sowohl im Rückgriff auf Muster des expressionistischen als auch des Ufa-Films, zu beobachten. Das die Nachkriegsgesellschaft kennzeichnende restaurative Moment²⁰ lässt sich nun auch – zumindest für westdeutsche Produktionen – auf inhaltlicher Ebene feststellen.²¹ Schicksalsgläubigkeit und Fatalismus als spezifische Motive des Trümmerfilms werden abgelöst von bzw. ergänzt durch eine Rückbesinnung auf traditionell-konservative Werte, insbesondere durch eine religiöse Neubesinnung.²² Charakterisiert den westdeutschen Nachkriegsfilm an der Schwelle zu den fünfziger Jahren eine ‚Flucht ins Private‘, so ist die thematische Entwicklung im DEFA-Film gegenläufig. Sein Gesicht prägt die filmische Adaption parteipolischer Inhalte. Beide spiegeln jedoch, am Scheideweg in eine sozialistische bzw. christlich-demokratische Richtung²³, eine gesellschaftliche Entwicklung der ‚Bequemlichkeit‘ wider, die scheinbar keine progressiven, innovativen oder fantasievollen ästhetischen Formen hervorbrachte:

Die eigentlichen Schuldigen sind die matten Christen und die matten Sozialisten, die ausweichen: entweder in die Revolluzzerei, den Radikalismus, die revolutionäre Ideologie und den revolutionären Lyrismus, oder in die Geschäftlhuberei, in ‚das gute Werk‘, den Praktizismus oder aber in den Verzicht, die Resignation, das Privatleben, die Religion.²⁴

Im Kontext der sich im Jahr 1949 vollziehenden doppelten Staatsgründung lässt für beide Seiten, wenn auch von unterschiedlichem politischen Bewusstsein getragen, eine an verbindlichen gesellschaftlichen Werten orientierte und auf Identifikation und Integration abzielende filmische Grundaussage feststellen. Inwieweit sich neue kulturpolitische Zielsetzungen im Filmwesen niederschlugen und inwiefern west- bzw. ostdeutsche Filmpro-

19 GREFFRATH 1995, S. 257.

20 Vgl. DIERKS 1950, S. 942-954.

21 Vgl. I., Kapitel 4.

22 Kreimeier betrachtet den religiösen Film im Kontext der wirtschaftlichen Genesung Westdeutschlands, die der Sinnsuche keine Antwort zu geben vermochte. Vgl. KREIMEIER 1989, S. 20.

23 Vgl. BRANDLMEIER 1989, S. 43.

24 DIERKS 1950, S. 946.

duktionen, wenngleich sie thematisch und ideell stark von einander abweichen, auf autoritäre Muster fixiert sind, soll im Folgenden beantwortet werden.²⁵ Das Interesse gilt dabei der Frage, in welcher Weise die Filme dieser Parallele vor allem in Bezug auf Geschlechterrepräsentationen Ausdruck verleihen. Welche spezifischen Funktionen die Geschlechter zur Sichtbarmachung der religiösen bzw. sozialistischen Idee einnehmen können und dürfen, ob sie sich innerhalb einer hierarchischen Personenkonstellation (ein)fügen oder aber individualistische Lebenskonzepte ausleben, welche Entwürfe Unterhaltungsfilm, welche jene Filme mit expliziter wie unterschwelliger gesellschaftspolitischer Botschaft²⁶ zeichnen – diese Fragen begleiten die Analyse der nun folgenden Filmbeispiele. Deutsche Spielfilme um 1950 sind Filme am Scheideweg, sind gleichermaßen Abgesang, Um- und Aufbruch. Wie fügen sich Geschlechterentwürfe in dieses Klima?

3.1 ‚Domestizierte Weiblichkeit‘ – *Hallo Fräulein* (1949)

Das Schicksal aller Frau'n bestimmt die Liebe, drum leitet sie ihr Herz, nicht ihr Verstand. Sie leben und sie sterben für die Liebe, ihr Glück liegt stets in eines Mannes Hand. Und diesen Mann, den suchen sie mit Hilfe ihrer Phantasie. [...] Einer unter Millionen wird der Mann sein, der mich glücklich macht. Einer unter Millionen, der, von dem ich träumte Tag und Nacht. Ich kann seinen Namen nicht nennen, und doch spür ich schon seine Näh'. Sofort wird mein Herz ihn erkennen, wenn ich in die Augen ihm seh! Einer unter Millionen ruft und sucht mich. Und ich weiß genau: Es findet sich auf Erden, um glücklich zu werden, jeder Mann für die ihn bestimmte Frau.²⁷

Die Liebe ist zentrales Thema des unter der Regie Rudolf Jugerts entstandenen Films *Hallo Fräulein*, dessen Eingangssequenz zunächst ein anderes, nämlich eine Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit vermuten ließe: In übergroßen Lettern drängt sich das Datum der deutschen Kapitulation in die Bildmitte, wird überblendet von lodern den Flammen der Zerstörung, aber auch jenen Landschaften, die unversehrt geblieben sind. In kurzer Schnittfolge schieben sich die Bilder von Besatzern und Besiegten hintereinander, eindringlich setzt sich das auf der Tonebene dominierende Geräusch von Militärfahrzeugen fest, konterkariert die anschließend einsetzende Stille: Frieden. Dieser zu Beginn dominierende offensichtliche Zeitbezug verkümmert im Handlungsverlauf zur bloßen Kulisse, vor der sich das altbewährte Motiv der Frau, die zwischen zwei Männern wählen muss, entfalten kann: Der amerikanische Offizier Tom Keller (Peter van Eyck) sowie der Ingenieur und Bürgermeister Walter Reinhard (Hans Söhnker) werben um die Gunst der Sängerin Maria Neuhaus (Margot Hielscher). Beide begleiten sie und ihre Kolleginnen auf ihrer kurz nach Kriegsende geplanten Tournee, Erster als Dirigent, Letzter als Organisator. Maria wird sich, nach einigem Zögern, für Walter entscheiden.

25 Vgl. BONGARTZ 1992, S. 230.

26 Bewusst wurde in der Auswahl der ostdeutschen Filmbeispiele zunächst auf jene verzichtet, die der neuen politischen Forderung, dem ‚Sozialistischen Realismus‘, ganz plakativ Ausdruck verleihen. Interessanter scheint, wie sich diese Tendenzen im vermeintlich unpolitischen Unterhaltungsfilm äußern.

27 „Einer unter Millionen“. Text: Hans Fritz Beckmann, Musik: Friedrich Meyer, zitiert nach dem Programmblatt der Presseabteilung der camera-Filmproduktion GmbH.

Vor dem Hintergrund der banalen Liebesgeschichte wirken die auf das Nachkriegschaos verweisenden Topoi der Heimkehr, der Flüchtlingsströme und der verworrenen Bürokratie konstruiert, werden zu Randerscheinungen, allenfalls zur Basis komödiantischer Einschübe. 1949, im Jahr der Uraufführung, war die Bereitschaft des Publikums, sich mit den Problemen der unmittelbaren Nachkriegszeit auseinander zu setzen, einem eskapistischen Bedürfnis gewichen²⁸, dem *Hallo Fräulein* als „erste[r] Musikfilm seit Kriegsende“²⁹ Rechnung trug. Die Musik selbst wird zur eigentlichen Protagonistin, der amerikanische Jazz zur Schnittstelle, an der die realitätsnahe, doch 1949 bereits antiquiert wirkende Thematik der Fraternalisierung bzw. Amerikanisierung mit dem Liebesmotiv zusammentrifft. Der Wunsch, die schuldhafte Vergangenheit auszuklammern, offenbart sich indirekt in der zu Handlungsbeginn stattfindenden Begegnung männlicher Kriegsheimkehrer mit fünf jungen Künstlerinnen einer Wehrmachtstournee: Indem die Frauen dem deutschen Soldaten eine Jacke ihres Kostümfundus überlassen, ermöglichen sie symbolisch die Verschleierung der sichtbaren Zeichen der Vergangenheit und somit der eigentlichen (männlichen) Identität; sie katalysieren den Prozess des Vergessens.

Infolge konzentriert sich das Geschehen auf die von Margot Hielscher³⁰ verkörperte Maria Neuhaus, die als einzige Frau in dieser Sequenz namentlich eingeführt wird. Die ihr zur Seite gestellten Frauen werden zu femininen stereotypen Beigaben, die, inszeniert als naiv oder forsch-burschikos, die Dominanz und Attraktivität der Protagonistin nicht gefährden, sondern – im Gegenteil – hervorheben. Nichts desto trotz manifestieren sich in ihnen durchaus Züge, die das Bild der emanzipierten, starken Frau imaginieren, das sich sowohl in äußerlichen Attributen als auch in den zur Schau gestellten Charaktereigenschaften verifiziert. Die zweckmäßige Kleidung (lange Hosen, hochgeschlossene Pullover und Hemden) verdeckt den weiblichen Körper, vermittelt die Dispositionen von Tatkraft, Energie und Gestaltungswillen. Insbesondere das Moment der Selbstorganisation, des weiblichen Zusammenschlusses, verweist auf die in den Nachkriegsjahren erzwungene Situation der Frauen, eigenständig für den Lebensunterhalt zu sorgen. In der Affirmation des Mythos der tatkräftigen Nachkriegsfrau und auch kraft des Zusammenspiels von Weiblichkeit und Kunst wird das kooperative weibliche Handeln im nationalsozialistischen System ausgespart: Die Künstlerinnen werden in einer kurz währenden Szene jenen Frauen, die in aktiver Funktion in SS, Wehrmacht bzw. bei der Luftwaffe agierten, gegenübergestellt. Dass das von ihnen auf einer Wehrmachtstournee dargebotene Programm einer propagandistischen NS-Politik nach Goebbel'schem Schnittmuster entsprechen musste, wird nicht thematisiert, das zerstörerische weibliche Potenzial bleibt filmisch ausgespart.

Die Determinierung auf Tanz und Gesang und eine damit verbundene Positionierung der Frau als ‚Schauobjekt‘ folgt der patriarchalen Logik weiblicher Stereotypisierung. Die filmische Strategie etabliert hier das ‚Fräulein‘ als öffentliche Figur und (ver)bannt die sexuelle Ausstrahlung in die Bühnenstruktur:

28 Eine Auffassung, die die folgende Aussage einer zeitgenössischen Kritik belegt: „Zudem sind uns die Tage nach Kriegsende schon wieder entrückt. Wir ‚ent-sinnen‘ uns ihrer, d. h. sie sind uns fast schon Vergangenheit.“ In: KOCH, Werner Wilfried: Rheinische Zeitung, 16.5.1949.

29 Ebd.

30 Margot Hielscher hatte die Idee zu diesem Film. Passten die Trümmervideofilme nicht zu ‚ihrem‘ Genre, bot sich nun die Chance einer Selbstinszenierung.

It contains the high visibility of the 'Fräuleins' and turns the public appearance of their transgressive sexual behavior into a ‚musical performance‘. In this way, the films manage to constrain and control the Fräulein's alarming social and cultural expressions by sublimating and transforming them into agreeable on-screen spectacles.³¹

In der Tat erscheinen die vom Mann ‚dirigierten‘, auftretenden Frauen als domestizierte ‚Schaustücke‘, deren erotische Ausstrahlung sowohl durch prude Kleidung als auch durch eine gehemmt wirkende Bewegungsstruktur negiert wird. Antizipiert wurde die ‚Bühnen-situation‘, das ‚Ausgeliefertsein‘ einer patriarchalen Blickstruktur bereits in der semi-öffentlichen Sphäre jener Sequenz, die über die Zukunft der zu überprüfenden Künstlerinnen entscheiden soll: Hier sind sie den männlichen Observationen, vielmehr noch der männlichen Gunst ausgeliefert. Der amerikanische Captain Tom Keller entscheidet nach der Begutachtung der künstlerischen Darbietung über ihre eventuelle Freilassung.

Schon jetzt wird die zentrale Position der Protagonistin Maria Neuhaus hervorgehoben. Ihr ‚Auftritt‘ erfolgt als letzter, ermöglicht ein isoliertes, intimes Zusammensein mit dem Captain, die Distanzen werden – auch kameratechnisch – aufgebrochen: Zunächst befinden sich die in der Halbtotalen präsentierten Protagonisten am äußersten Bildrand, noch währt der Eindruck einer inneren Distanz. In halbnaher Einstellung folgt die Kamera nun dem zum Klavier gehenden Tom – sein Vorausschreiten unterstreicht die (männliche) Überlegenheit. Diese einführende Zweier-Einstellung wird schließlich vom Schuss-Gegen-schuss-Verfahren abgelöst, im Dialog kommunizieren sie nun abwechselnd in Nahaufnahme. Der zum Einsatz kommende over-the-shoulder-shot hält die Kamera und somit den Zuschauer zwar dicht an den Akteuren, jedoch außerhalb des Aktionsraums, so als ob die sukzessiv aufgebaute Nähe nicht gestört werden soll: Er wird Teilnehmer und Beobachter dieser sich generierenden Intimität. Zum Beweis einer nun vollzogenen inneren Annäherung wird Marias leicht nach vorn geneigter, sich über das Klavier beugende Oberkörper. Der Tonfall verändert sich, die Blicke werden intensiver, das Interesse am anderen Geschlecht überdeutlich. Das Lösen des einengenden Schals, das Öffnen des oberen Knopfes der Bluse werden zu Chiffren einer Inszenierung des weiblichen Körpers. Die Hierarchien sind klar verteilt: Die männliche Dominanz äußert sich sowohl im beherrschenden Ton, im Vorwurf, nicht amerikanischen, sondern deutschen Jazz zu proklamieren, als auch in einer



Abb. 87: M. Hielscher/P. v. Eyck, 27. Minute



Abb. 88: M. Hielscher/P. v. Eyck, 27. Minute

31 BRAUERHOCH, Annette: Germaness and Gender: "Foreign affairs – "Fräuleins" as Agents", www.unc.edu/depts/europe/conferences/Germany_celeb9900/abstracts/brauerhoch_annette.html. (Stand: 1.7.2003)

selbstgefälligen Gestik, die mit dem bewundernden Blick der Frau, begeistert von der musikalischen Leistung des Mannes, belohnt wird.

Der Zurechtweisung auf verbaler Ebene schließt sich die körperliche Annäherung an. Der steife, erstarrte Körper Marias sowie das Senken ihres Kopfes repräsentieren ‚typisch weibliche‘ devote Ergebenheit, kontrastieren mit dem das amerikanische Lebensgefühl repräsentierenden saloppen, geschlechtsspezifisch codierten Gestus des Mannes, der im beschwingten Gang, in weit ausholenden Handbewegungen oder aber im lässigen Versenken der Hände in den Hosentaschen zum Ausdruck kommt. Die Uniform wird nicht nur zum Repräsentanten militärischer, sondern auch männlicher Stärke, zum ‚Panzer‘ gegenüber ‚Anfechtungen‘ des Weiblichen. Demgegenüber steht der gesenkte weibliche Blick und auch das nervöse Ringen der Hände, das zum bisher so selbstbewusst in Erscheinung getretenen Typus der Protagonistin nicht so recht passen will. Was folgt ist ein Zurechtrücken, ein in ‚Position-Bringen‘ des weiblichen Körpers, das sowohl einen weiteren Verlust an Distanz als auch eine libidinöse Kontemplation erlaubt. Die abrupte Störung der Intimität durch die Mitteilung eines ‚bad case of fraternisation‘ wird zur ironisch metaphorisierten Umschreibung der augenscheinlichen Situation, unterstützt durch eine vor der geöffneten Tür verweilenden, observierenden Kamera, die das Geschehen durch die Abgrenzung von drinnen und draußen als privat, intim und ‚verboten‘ chiffriert.

Im ersten Zusammentreffen der beiden Protagonisten scheinen die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen von männlicher Aktivität und weiblicher Passivität festgelegt – ein Eindruck, der in der darauf folgenden Sequenz, der Begegnung des zweiten männlichen Protagonisten Walter Reinhard mit Maria Neuhaus, widerlegt wird. Hier ist die Frau dem Leitbild der aktiven, leistungsbereiten Nachkriegsfrau verpflichtet, die Ordnung schafft. Sie wird allerdings nicht zum Gegenbild eines desorientierten, gebrochenen Kriegsheimkehrers, sondern entspricht seinen Vorstellungen eines auch an häuslichen Tugenden orientierten Weiblichkeitsbilds. Das von der Kamera anvisierte ‚Aufkrepeln‘ der Ärmel wird zur Metapher weiblicher Ordnungsliebe, der Schwenk auf den überfüllten Schreibtisch, der nach dem eine zeitliche Zäsur markierenden Schnitt als aufgeräumter erscheint, sowie das Geräusch der klappernden Schreibmaschine werden zu authentischen Verweisen; sie untermauern die Assoziation der tatkräftigen Nachkriegsfrau. Mit Beseitigung des Chaos‘ leistet hier die Frau einen sowohl physisch wie psychisch motivierten Beitrag zum Auslösen der Spuren einer schuldhaften Vergangenheit.³²

Maria sieht ihre Aufgabe nicht als ‚Tippmamsell‘, sondern in ihrer Profession als Künstlerin – eine Ansicht, die Walter Reinhard nicht nur aufgrund des bevorstehenden Verlusts ihrer Nähe, sondern vor allem auch aufgrund seiner disziplinierten Prioritätensetzung, insbesondere seiner Abneigung gegen Jazzmusik kritisiert: ‚Fräulein Neuhaus hält es für wichtiger, die schwergeprüfte Menschheit mit einer Show zu beglücken‘. Tom Keller hingegen hält ihre Verortung im Büro für deplaziert, glaubt, dass sie ihre Potenziale auf der Bühne besser entfalten könne und reduziert damit das Weibliche zum Schauobjekt. Einer solche Einschätzung bestätigt auch jener Frauentypus, der in der Nachfolge Marias die Stelle der Sekretärin übernimmt und der Akzentuierung der Attraktivität Marias dient: Es ist die Frau mit der Brille. Sie ist

32 Vgl. CARTER 2000, S. 101.

eines der prägnantesten visuellen Klischees des Kinos. Dieses Bild ist eine starke überfrachtete Verdichtung von Motiven, die für verdrängte Sexualität, Wissen, Sicht und Sichtbarkeit, Intellektualität und Begehren steht. Die Frau mit der Brille bezeichnet zugleich Intellektualität und Unattraktivität [...]. Die intellektuelle Frau sieht und analysiert; indem sie sich den Blick zu eigen macht, stellt sie eine Bedrohung für das ganze Repräsentationssystem dar.³³

Diese geschlechtsspezifische Interpretation findet hier insofern Legitimation, als dass Walter ihrem aktiven, auf ihm ruhenden Blick ausweicht, sich darüber hinaus auch körperlich abwendet. Die für den Handlungsverlauf bedeutungslos bleibende, unattraktiv gezeichnete Sekretärin fungiert als Kontrastfigur zur weiblichen Protagonistin, sie dient der Gegenüberstellung von sexueller und desexualisierter Frau. Die Betonung ihrer Sexualität ist jedoch keine, der Maria sich nicht bewusst wäre, im Gegenteil, sie inszeniert diese mit. Ihre narzisstischen Bedürfnisse offenbaren sich nicht nur im Überprüfen des Spiegelbilds, sondern werden insbesondere in ihrer dominanten Rolle innerhalb der Frauenband manifest. Dass sie der unbestrittene Star ist, wird nicht nur im Namen der ‚Maria-Neuhaus-Show‘, sondern auch in der optischen Akzentuierung auf der Bühne deutlich: Ihre Kleidung (als einzige ist sie tief dekolletiert) hebt sich auffällig von den Begleiterinnen ab, die zum ornamentalen Beiwerk marginalisiert werden.



Abb. 89: M. Hielscher, 54. Minute

In ihren Soloauftritten entfaltet Maria eine glamouröse Ausstrahlung, eine durch die Lichtsetzung evozierte auratische Sinnlichkeit, die sich im angepassten Rhythmus der Kamera reflektiert: Beinahe vorsichtig nähert sie sich der Akteurin, erschließt sowohl Profil als auch Gesicht im Übergang von halbnaher Einstellung zur Großaufnahme. Im Wechsel vom Schließen der Augen zum Blick an die Decke und auch im ‚Flirt‘ mit den Musikern entfaltet sich ein erotisierendes Potenzial, eine suggestive Kraft sexualisierter Weiblichkeit.

Maria ist nicht nur die von zwei Männern begehrte Frau, sondern gleichsam Begehrende, die die Verehrer geschickt gegeneinander ausspielt. Die männlichen Protagonisten werden zu Antagonisten, sie visualisieren nicht nur verschiedene Typen von Männlichkeit, sondern auch die mit Stereotypen befrachteten Mentalitätsunterschiede.³⁴ Dem offenen Charme des Amerikaners, einem gewissen Maß an Oberflächlichkeit und Arroganz, das Tom verkörpert, steht die distanzierte Ernsthaftigkeit des Deutschen gegenüber. „Gerade in den Gefühlsäußerungen und der Vorstellung von Liebe scheinen Unterschiede zwischen den Deutschen und den Ausländern zu bestehen.“³⁵ Offensiv artikuliert Tom seine Gefühle für Maria: „Ich gefalle ihnen

33 DOANE 1985, S. 12f.

34 Nicht nur zur Kontrastierung der Protagonisten dient das Aufdecken der Mentalitätsunterschiede, sie werden auch im Zusammensein der Nebenfiguren offenbar. Die filmischen Bilder werden zum Beweis einer distanzierter Haltung gegenüber den ausländischen Musikern. Vgl. GREFFRATH 1995, S. 357.

35 Ebd.

doch ganz gut“, vermutet er selbstbewusst. Sowohl die soldatische Uniform als auch das männlich codierte Attribut des Autos, unterstützt durch forderndes Hupen, werden zu Signifikanten von Macht, Herrschaft und Potenz, die ihre Wirkung nicht verfehlen. Die Zustimmung seiner Einschätzung ermuntert zu körperlicher Annäherung, die Maria jedoch entschieden abwehrt: „Das ist es ja, was ich an euch so hasse, diese Arroganz“ [...]. Sie sind ein Mann mit dem es sich wahrscheinlich wunderbar flirten lässt. Ich will aber keinen Mann zum Flirten“. Die unterstellte Selbstgefälligkeit wird als typisches amerikanisches Mentalitätsmuster objektiviert. Dem gegenüber glaubt Maria, in Walter einen Mann gefunden zu haben, der im Kontrast zu Tom – der Personifizierung des sexuellen Abenteurers – ihre Auffassung von ehelicher Treue teilt. Diese Ablehnung entlarvt Tom als Angst, zum Äquivalent jener Frauen zu werden, die sich „den Amerikanern mehr oder weniger an den Hals schmeißen“.

Parallel zu Toms abendlichem Besuch in Marias Hotelzimmer kümmert sich Walter um die Bürokratie. Gewissenhaftigkeit und Disziplin korrelieren mit dem zeitgleich montierten heiter-ausgelassenen improvisierten Spiel der ausländischen Musiker. Der anschließende, formal ähnlich arrangierte Besuch Walters bei Maria fördert die unterschiedlichen Dispositionen der beiden Verehrer noch einmal deutlich zu Tage: War im Gespräch mit Tom Maria die Abweisende, sucht sie nun hier die männliche Nähe, spielt zärtlich am Hemd des Gegenübers. Walter reagiert jedoch distanziert, entlarvt ihre Maskerade, die beiden Männer gegeneinander auszuspielen. Die Inszenierung Marias im Morgenmantel, ihr offenes, gelocktes Haar selbst wird zur Maske einer ‚bedrohlichen Weiblichkeit‘, die gerade noch entfernten Lockenwickler werden zu Chiffren des ‚Verlockens‘.

Die nächtliche Atmosphäre und auch die Verortung des Intimität suggerierenden Schlafzimmers untermauern eine sexuell aufgeladene Situation. Der die Szene abschließende Kuss wird zum Pendant des zuvor mit Tom ausgetauschten, der sich jedoch in Dauer und Intensität unterscheidet. Sinnlichkeit und Leidenschaft negieren die eben noch gezeigte Unentschlossenheit und scheinen die Entscheidung bereits vorwegzunehmen, die allerdings noch unausgesprochen bleibt. Nicht nur Tom, der amerikanische Mann per se scheint zum Nebenbuhler geworden – eine Einschätzung,



Abb. 90: M. Hielscher/H. Söhnker, 66. Minute

zung, die jener Aussage widerspricht, mit der sich Walter ausdrücklich gegen nationale Stereotype wendet: „Außerdem ist in meinen Augen nichts lächerlicher, als die Zugehörigkeit zu dieser oder jener Nation zu einem Wert oder Unwert zu machen“. Seine Ressentiments gegenüber Tom und der damit implizierten Amerikanisierung verbalisieren sich jedoch auf deutlich verbitterte Art und Weise: „Denn er ist ja der Sieger. Er hat nicht nur Zigaretten, Nylonstrümpfe und Schokolade zu bieten, sondern außerdem noch die Aussicht an einem muskulösen Arm sie ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu entführen“. Tom wird zum Symbol des amerikanischen Lebensgefühls schlechthin und zum Gegenbild des integren Deutschen. Das Gefühl der Ohnmacht, der Frau ‚nichts bieten‘ zu kön-

nen, markiert Walters Schwäche, der ansonsten so wenig an den Typus des gebrochenen Kriegsheimkehrers erinnert. Zur Reparatur verletzter Männlichkeit dient die Affirmation des Moralismus.

HALLO FRÄULEIN behauptet nicht nur die Andersartigkeit von Deutschen und Ausländern. Der Film zeichnet auch die Gefahr, die aus einer Adaption fremder kultureller Einflüsse erwächst: den Verlust an Ethik und kulturellem Niveau.³⁶

Walter selbst wird zum Bewahrer der Tugend, zum Schutzschild vor jenen Einflüssen, die Maria ‚gefährden‘, und somit auch zum ‚väterlichen Mann‘. Da lediglich die Existenz von Marias Mutter im Handlungsverlauf erwähnt bzw. gezeigt wird, kann die Liebe zu dem (sichtbar) älteren Walter auch als Suche nach einer Vaterfigur gedeutet werden. Der von ihm beobachtete anzügliche Pfiff respektive der den Filmittel reflektierende Ruf der amerikanischen Besatzer ‚Hallo Fräulein‘ wurde zur Motivation, die Tournee und somit Maria zu begleiten.³⁷ Dem einer ‚Dramaturgie der Missverständnisse‘ geschuldeten Zerwürfnis mit Maria folgen das Verlassen der Tournee und die Rückkehr in den eigentlichen, respektablen Beruf des Ingenieurs. Durch die Kontrastierung des Jazz mit dem Pragmatismus des Deutschen erfährt die amerikanische Musik eine Abwertung, deutsche Tugendhaftigkeit hingegen eine Bestätigung. Dies wird filmisch umgesetzt in einer Collage, die die musikalischen Auftritte mit der ‚Wiederaufbauarbeit‘ Walters aneinander bindet und somit künstlerische Arbeit einer körperlich sichtbaren gegenüberstellt. Dieser sich in hektischen Bildern visualisierende Eindruck erfährt auch akustische Unterstützung durch eine immer schneller und verzerrter klingende Jazz-Musik, die, wie die zwischen geschnittenen Zeitungsartikel markieren, eine zunehmende Ablehnung innerhalb des deutschen Publikums erfährt.

Vergnügen ist sündig, Arbeit ist das Wahre. Die Entertainment-Leistung [...] kommt deshalb so deutsch-knüttelschwer, weil sie eigentlich kein Spiel mehr [ist], sondern äußerste Selbstverleugnung, imgrunde Wiederaufbau (‚in die Hände spucken‘, ‚die Ärmel hochkrepeln‘).³⁸

So nimmt es nicht Wunder, dass der integre, zielstrebige und pflichtbewusste Deutsche als ‚Sieger‘ aus der Buhlerei um Maria hervorgeht. Nicht nur die Musik, die im Auftritt der Abschlussequenz ihre „schräg-jazzigen Elemente bei diesem Konzert fast vollständig eingebüßt [hat], der Sound ähnelt nun eher der harmonisch-bombastischen Revue-Musik im NS-Unterhaltungsfilm“³⁹, scheint gegen Ende domestiziert, sondern auch die Protagonistin selbst: Das zuvor offene, lockige Haar, mit dem sich eher die Imago einer sündigen ‚Maria Magdalena‘ denn das der ‚reinen Gottesmutter‘ verknüpfte, wird zur ‚Gretchenfrisur‘⁴⁰ gebändigt, das tiefe Dekolletée des Kleides mit einer übergroßen, angesteckten Blume verdeckt. Die Wiederherstellung weiblicher Tugendhaftigkeit und Moralität erfolgt auf Kosten einer Entsexualisierung. Mit dem Prozess der Entscheidung zwischen zwei Männern geht die Genese vom ‚Fräulein‘ zur integren deutschen Frau einher.⁴¹ „By rob-

36 GREFFRATH 1995, S. 359.

37 Vgl. ebd.

38 DOHTER 1975, S. 16.

39 GREFFRATH 1995, S. 361.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. BRAUERHOCH (Quelle siehe Fußnote 13).

bing her sexuality the ‚Fräulein‘ is reclaimed as a national figure.⁴² Da sich das erotische weibliche Potenzial ohnehin in wenigen äußeren Attribuierungen wie dem gelösten Haar oder aber im Morgenmantel als Chiffre verhüllter Körperlichkeit erschöpft, kein filmisches Bild jedoch einer wirklichen, das authentische ‚Fräulein‘ charakterisierende sexuellen Devianz⁴³ Ausdruck verleiht, kann Maria zum Leitbild des weiblichen Publikums instrumentalisiert werden.



Abb. 91: M. Hielscher, 92. Minute

Im bereits zu Beginn vorgetragenen Lied „*Einer unter Millionen*“ wird abschließend noch einmal der filmische Inhalt zusammengefasst. Der funktionalisierte Liedtext reflektiert quasi die Rahmenhandlung, indem er die Verortung der Frau an die Seite eines Mannes betont und so gleichsam die geschlechtsspezifischen Oppositionen von männlicher Rationalität und weiblichem Sentiment untermauert. War sie, wie die erste Strophe des Liedes beweist, noch zu Beginn die Aktiv-Suchende, wird sie nun, dem Text der zweiten Strophe gemäß: „*einer ruft und sucht mich*“, auf die Passiv-Wartende reduziert. Unterstützt wird diese Einschätzung durch die Einstellung der verweilenden Frau in der Abschlussequenz, der sich der Mann von hinten nähert: Walter nimmt Maria aktiv in den Blick, sie spürt lediglich seine Anwesenheit, verharrt in der Pose, die Hände züchtig in den Schoß gelegt, die Augen erwartungsvoll geschlossen, seiner Männlichkeit ausgeliefert.

Spätestens mit HALLO FRÄULEIN scheinen die Grenzen wieder bruchlos festgeschrieben, in denen sich Männer und Frauen begegnen: Große oder auch nur charmante – und falsche – Liebesschwüre stehen wieder dem ernensten Galan zu Gesicht. Der ernsthafte deutsche Mann gibt sich dagegen nur widerstrebend zu erkennen. Am Ende des Liedes ist es die Frau, die wartet, auf den, der sie ruft und der sie glücklich machen wird. Sie ist im Verlauf des Liedes passiv geworden, hingegossen, ihrem Schicksal ergeben.⁴⁴

Mit der Domestizierung zur Ehefrau scheint auch der Überschuss an Sinnlichkeit kultiviert. Der Name ‚*Maria Neuhaus*‘ wird zum Programm, mit ihm assoziieren sich sowohl Mütterlichkeit und Häuslichkeit, eine Verortung auf die nicht-öffentliche Sphäre, als auch das Bild der ‚*bewohnten Frau*‘ und einer damit verbundenen topografischen Funktionalisierung von Weiblichkeit.⁴⁵

Annette Brauerhoch betrachtet die Beziehung deutscher Frauen mit amerikanischen Besatzern auch als Form des Protestes: „*In these foreign affairs they established an unorganized and undocumented form of a counter-culture.*“⁴⁶ Die mit der weiblichen Sexualität verbundene Individualität stößt sich jedoch an den Vorstellungen eines an patriarchalen

42 Ebd.

43 Diese wird zum dominierenden Thema des amerikanischen Billy Wilder Films *A foreign affair* (1948), in dem Marlene Dietrich die Stereotype des ‚Fräuleins‘ repräsentiert. Vgl. ebd.

44 GREFFRATH 1995, S. 275.

45 Vgl. II., Kapitel 1.1: Auch Anna in *Unter den Brücken* wird ‚bewohnt‘.

46 BRAUERHOCH (Quelle siehe II., Kapitel 3.1, Fußnote 13.)

Strukturen orientierten Kinos, das ein solches Maß an weiblicher Subjektivität nicht vorgesehen hat. Folglich zahlt Maria den vermeintlichen Tabubruch der Fraternisierung „um den Preis der vollständigen Zurücknahme aller emanzipatorischen Momente der Trümmerfrau.“⁴⁷ Der Prozess der Entsexualisierung sowie die auf der Bühne sichtbar werdenden Momente der Hierarchie und Formierung erinnern an den nationalsozialistischen Revuefilm. Einmal mehr wird der These vom reaktionären Gehalt des deutschen Nachkriegsfilms Nahrung gegeben; die Tendenz zu Sauberkeit und Hygiene sowie der pädagogische Unterton des Deutschen verweisen auf jene filmischen Inhalte, die in den fünfziger Jahren Programm werden sollen. Formen der Erstarrung nehmen ihren Lauf.

3.2 Hierarchie und Erstarrung – *Nachtwache* (1949)

Ausgestattet mit den klassischen Attributen eines Melodrams, durch emotionsgeladenen Musikeinsatz im Vorspann bereits angekündigt, subsumiert der unter der Regie Harald Brauns 1949 entstandene Film *Nachtwache* noch einmal – zusammenfassend und zukunftsweisend – die drängenden Themen der Nachkriegszeit. Braun bringt diese, wie der anfängliche Kameraschwenk in den Himmel verifiziert, auf eine ‚höhere‘ Ebene: Glaube, irdisches Glück und Moralität sind nicht länger dramaturgische ‚Nebenfiguren‘ sondern Hauptakteure. Gleichwohl gilt im Folgenden weniger der melodramatischen Inszenierung das Hauptaugenmerk, sondern vielmehr der Gegenüberstellung von starken und schwachen Männer- und Frauenfiguren. Eingebettet in den Rahmen der Religiosität werden die in der Darstellung der Geschlechter verhandelten Fragen nach Moral, Autorität, Sinnstiftung und verbindlichen Werten Vorreiter eines Diskurses, der am Ausgang der vierziger Jahre bereits die für die Adenauer-Zeit spezifischen Themen behandelt. *Nachtwache* ist gleichsam auch Abgesang einer für den Trümmerfilm typischen Mentalität des ‚Grüblerischen‘ und des Fatalismus: Der Zweifler weicht den ‚höheren Mächten‘, die Schuldfrage dem Verdrängen, der Antifaschismus dem Opportunismus.

Der evangelische Pfarrer Johannes Heger (Hans Nielsen), der nach dem Tod seiner Frau gemeinsam mit seiner zehnjährigen Tochter ‚Mücke‘ (Angelika Voelkner), in eine Kleinstadt zieht, um dort zu predigen bzw. am dortigen Diakonissenkrankenhaus als Seelsorger tätig zu sein, lernt die Ärztin Dr. Cornelia Badenhausen (Luise Ullrich) kennen. Diese hat im Krieg ihr Kind verloren und damit den Glauben an Gott. Auch der Pfarrer wird nach dem sich im Handlungsverlauf ereignenden tragischen Unfall seiner Tochter ‚auf die Probe gestellt‘. Er findet jedoch erneut Kraft im christlichen Glauben und verhindert darüber hinaus auch den Suizidversuch des Schuldigen am Tod seines Kindes, des Theaterschauspielers Gorgas (René Deltgen), einstiger Liebhaber Cornelies und Vater ihrer verstorbenen Tochter. Am Beispiel des Pastors erkennt Cornelia – die aufkeimende Liebe verbleibt in Andeutungen – dass wahrer Glaube als Grundlage irdischen Glücks über alle Verzweigung erhaben ist. Nicht mit Cornelia, sondern allein mit und in Gott findet Pfarrer Heger seinen (Seelen-)Frieden, *ihre* Zukunft indes bleibt spekulativ.

Das erste Zusammentreffen der beiden Protagonisten erfolgt über Lotte (von ihrem Vater ‚Mücke‘ genannt), deren Zuneigung Cornelia erwirbt. Das den Handlungsbeginn einleitende suggestive Bild der Kleinfamilie ist jedoch keines mit prophetischem Charak-

47 BRANDLMEIER 1989, S. 49.

ter, dem ein eben solches, apologetisches Schlussbild folgen könnte.⁴⁸ So prallen schon zu Beginn die unterschiedlichen Grundauffassungen der Geschlechter aufeinander: „Wenn man sich gegenseitig hilft, trägt sich vieles leichter“, lautet die erste Äußerung des Pfarrers in Richtung Cornelia. Diese erweist sich gegenüber den „fertigen Sinnsprüchen für alle Lebenslagen“ resistent. Wie der Verlauf der Narration deutlich machen wird, stellt sich auch das eingangs beschworene gemeinsamen ‚(Er-)Tragen‘ als irrig heraus: Mit seinen Zweifeln, Entscheidungen, Hoffnungen und seiner Schuld muss sich der Einzelne allein auseinandersetzen. Das propagierte Bild der Gemeinschaft macht scheinbar dem des Individualismus Platz. Dieses in der Eingangssequenz sich bereits abzeichnende (verbale) Spiel von Nähe und Distanz spiegelt sich in der Kameraführung. Der zum Zwecke der Orientierung vollzogenen Einführung der Figuren in Totale und Halbtotale folgt die durch Halb- und Nahaufnahmen im Schuss-Gegenschuss-Verfahren erwirkte emotionale Annäherung. „Sie sind mir so nah wie kein anderer Mensch und sie sind mir so fremd wie kein anderer Mensch“, wird Cornelia später sagen und somit das Verhältnis der Geschlechter charakterisieren.



Abb. 92: A. Voelkner/
H. Nielsen, 6. Minute

Ihr selbstbewusstes Auftreten wird im Folgenden ergänzt durch Eigenschaften, die mit den Prinzipien der Diakonissen zwangsläufig konfliktieren: Cornelia ist den ‚weltlichen‘ Genüssen zugewandt, sie raucht, liebt Swingmusik, Frisur und Kleidung sind modisch und zeitgemäß. Dieser Lebensweise und der grundsätzlichen Einstellung, dass sich Gottvertrauen angesichts der Sinnlosigkeit und Grausamkeiten des Krieges als hilflos erweise, steht ihr an (christlicher) Nächstenliebe orientiertes Handeln gegenüber.⁴⁹ Nicht nur den Beruf der Ärztin, auch das Verhältnis zu Lotte prägt diese Grundauffassung. Als Identifikationsfigur taugt Cornelia aufgrund dieser Rollenpluralität, dem Oszillieren zwischen praktiziertem Humanismus und individuell selbst bestimmter Lebensweise, nur bedingt: Wird sie einerseits zum Sprachrohr jener Mütter und Frauen, die im Krieg Mann und/oder Kinder verloren haben und deshalb der göttlichen Gerechtigkeit abgeschworen haben⁵⁰, so ist das emanzipierte Auftreten, die rigorose Ablehnung antiquierter Moralvorstellungen und religiöser Dogmen, ihre mitunter hochmütige Art, polarisierend. Cornelia widersetzt sich den Regeln des Diakonissenkrankenhauses, verführt einige der jungen Schwestern gar zur Partizipation an ‚irdischen Genüssen‘, zur Missachtung der Vorschriften. Ordnung verlange Unterordnung, erklärt die ihr als Antagonistin gegenübergestellte Oberin. Haftet den Prinzipien der Diakonissen der Geruch der NS-Vergangenheit an, so gleichzeitig auch der eines neuen (alten) Autoritätsbewusstseins – die religiöse Idee löst, so lässt sich, wenngleich plakativ und verkürzend, resümieren, die nationalsozialistische ab.

Gleichzeitig offenbart Cornelias Lebensentwurf im Umkehrschluss seine Schattenseite, die der Einsamkeit: Szenenübergreifend wird das von Vater und Tochter gemeinsam gesungene Lied akustisch moduliert und der Einstellung ihres in Nahaufnahme fokussierten, schwach ausgeleuchteten Gesichtes unterlegt. Der Preis für (berufliche) Selbst-

48 Vgl. GREFFRATH 1995, S. 373.

49 Vgl. BURGHARD 1996, S. 265.

50 Nicht religiöse Gleichgültigkeit, sondern ausschließlich religiöse Enttäuschung wird hier exemplifiziert. Vgl.: Wache im Dunkeln. Bischofshut und Baskenmütze. In: Der Spiegel, 27.10.1949.



Abb. 93: L. Ullrich,
20. Minute

verwirklichung ist Verzicht auf Familie, scheint dieses Bild stumm zu formulieren. Die Toleranz, die Pastor Heger ihr entgegenbringt, beruht zunächst nicht auf Gegenseitigkeit. Der emotionalen Annäherung, der sich der Zuschauer schon sicher glaubte, widerspricht die abweisende Äußerung Cornelies, Hegers Predigt habe ihrer Prüfung nicht standgehalten: „Durchgefallen“, lässt sie ihn wissen und wendet sich ab. Heger bleibt von diesem distanzierten Verhalten, dem die Nahaufnahme widerspricht, unberührt. Verständnis, Geduld und

Nachsicht als die ihn charakterisierenden Tugenden ermöglichen, Cornelies oberflächliche Arroganz sowie ihren Rigorismus zu enttarnen und ihren guten Kern zu erkennen.

Über den ‚Umweg‘ Mücke erfolgt die erneute Annäherung. Im Spiel mit der Tochter, außerhalb der Mauern der sich durch künstliche, oftmals düstere Lichtsetzung auszeichnenden Klinik, drückt sich Cornelies Wunsch nach Unbeschwertheit, Bewegung und Zerstreung aus, der auch akustisch durch den Einsatz beschwingter Musik untermauert wird. Hier, in der ländlichen Idylle einer Kleinstadt, erinnert nichts an die zerbombten Schauplätze der Trümmerfilme. Die Protagonistin hat den weißen Kittel gegen ein feminines Sommerkleid ausgetauscht, und mit dem Wechsel der Kleidung scheint auch die Selbstbeherrschung und berufliche Autorität zu Gunsten einer Lebendigkeit aufgegeben. Das Motiv der Schaukel, das diesen Bedürfnissen allegorisch Ausdruck verleiht, impliziert bereits die Negativseite: ‚Spaß‘, Ungebundenheit und Widersetzen der Regeln bergen Gefahr und werden (tödlich) sanktioniert. Der helle Schein des Tageslichts ist ein trügerischer, in nahezu allen der ohnehin marginalen Außenaufnahmen schwingt ein bedrohliches Moment mit. So säumen beispielsweise Grabkreuze metaphorisch Cornelies Radtour durch die Landschaft. Im düsteren Innenraum hingegen verleihen Licht, Schatten und Dekor der dramatischen Stimmung Ausdruck. Die Flucht in symbolisch aufgeladene Innenräume markiert gleichzeitig den Rückzug in das ‚eigene Innere‘: Analog zur Verweigerung, der Alltagsrealität (in doppelter Hinsicht) Raum zu geben, widersetzt sich die Protagonistin der Möglichkeit, die Vergangenheit aufzubrechen. An diesem Dualismus, gleichzeitig eine kreatürliche Naturverbundenheit auszuleben und mit ihr die Erinnerung an das Vergangene ruhen zu lassen, wird Cornelia scheitern: Weder weißer Kittel noch Sommerkleid vermögen die Grausamkeit sowohl des vergangenen Schicksals als auch künftigen zu kaschieren.

Cornelies Entwicklung verläuft quer zur allgemeinen, oben erwähnten Grundaussage einer individualistischen, sich allein in Gottes Gemeinschaft wählenden Lebensweise: Hatte sie zunächst ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit eindrucksvoll unter Beweis gestellt, so drückt sich im Handlungsverlauf immer mehr der Wunsch aus, diesem Individualismus zu entsagen. Sie gesteht Pfarrer Heger den Grund ihrer augenscheinlichen Verbitterung, den Verlust ihrer Tochter: „Sie haben ein Kind [...], aber viele haben es doch nicht, viele haben es doch verloren in den letzten Jahren und zwar oft auf ganz schreckliche Weise.“ Wie dennoch an die Barmherzigkeit Gottes geglaubt werden könne, ist ihr unbegreiflich.⁵¹ Symbolträchtig weist Johannes Heger ihr in diesem Dialog mit einer Lampe den Weg durch die Dunkelheit, der jedoch nach ‚Draußen‘ führt, weg von ihm, von männ-

51 Micaela Jary nennt die zentrale Frage des Films die, wie Gott Völkermord und Verbrechen zulassen konnte. Eben diese ist jedoch nicht Thema des Films, der lediglich um persönlich erfahrenes Leid kreist. Thematisiert wird

licher Zuneigung, die sich im weiteren Verlauf immer weiter zu Gunsten einer nunmehr dogmatischen Religiosität verflüchtigt. Anfänglich als sinnlicher, den weltlichen Genüssen zugewandter Mann gezeichnet, dessen unkonventionelle, lebensnahe Einstellung, z. B. das Interesse an ‚Swingmusik‘, die Oberin in negativer, Cornelia in positiver Weise beeindruckt, wird er nunmehr in seiner Funktion als Pfarrer denn als Mann präsentiert.⁵² Dieses Wechselspiel äußert sich in der Beziehung zu Cornelia, die inzwischen ihre Einsamkeit und das Fehlen menschlicher (und männlicher) Nähe verbalisiert. Je stärker sie jedoch Emotionalität anstelle der anfänglichen kritisch-rationalen Lebenseinstellung zulässt, desto erstarret, auf christliche Regeln fixierter wirkt Heger. Bild- und Ebene liegen jedoch konträr zueinander: Seiner förmlichen, beherrschten Haltung widerspricht der männliche, begehrende, von melodramatischer Musik begleitete Blick.

Die Vergangenheit, die Cornelia belastet, wird schließlich mit der Figur des Stefan Gorgas existent. Der Theaterschauspieler verkörpert das zynisch-defätistisch vorgetragene Gegenbild zur moralischen Instanz des Geistlichen; bereits als ‚Schurke‘ des Melodrams eingeführt, werden ihm Eigenschaften der Emotionalität, Aggression und Disziplinlosigkeit zugewiesen.⁵³ Das von ihm inszenierte Stück *Jedermann*⁵⁴ wird zur Allegorie der eigentlichen Narration, greift die Themen von irdischem Besitz, Schuld und Buße auf. Gorgas selbst übernimmt die Rolle des diesseitsorientierten ‚Jedermanns‘, die gleichsam die des Melodrams reflektiert. Infolge der Erfahrungen, die ihn der Krieg lehrte, hat er sowohl dem Glauben an Gott als auch dem an die Menschen abgeschworen. Mit dem katholischen Kaplan Imhoff (Dieter Borsche), seinerzeit Gorgas Kriegskamerad, wird ihm die Verkörperung des Gewissens, des Guten gegenübergestellt⁵⁵ – ein Antagonismus, dem auch filmtechnisch



Abb. 94: L. Ullrich/
H. Nielsen, 44. Minute



Abb. 95: R. Deltgen,
29. Minute



Abb. 96: D. Borsche,
36. Minute

allenfalls das individuelle Schicksal. Vgl. JARY, Micaela: Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960. Berlin 1993, S. 70.

- 52 So wird Heger von einer der Schwestern als „vergnügt“ beschrieben, „das heißt, ernst ist er natürlich auch, aber nicht wie ein Pfarrer ernst ist, sondern wie ein Mann ernst ist.“ Auch die Schwestern des Pfarrhauses scheinen mehr an Männlichkeit denn am Status des Geistlichen interessiert: „Sieben Weiber und ein Mann – sind sie denn nicht ängstlich?“, so die karikierende Beschreibung des Geschlechterverhältnisses.
- 53 Die negative Charakterisierung erfolgt bereits bei seiner Ankunft. Dem Hotelportier wird er von einem Kollegen folgendermaßen beschrieben: „Das ist Stefan Gorgas. Mit dem müssen sie sich übrigens gut stellen, der schmeißt sonst mit Koffern und harten Gegenständen um sich [...]“. Vgl. GREFFRATH 1995, S. 373.
- 54 Hugo von Hofmannsthals Dramen kennzeichnet eine vom ‚Endzeitbewusstsein‘ des Fin de Siècle durchdrungene Stimmung, die sich in einer ausgeprägten Todesmetaphorik äußert. Das 1911 entstandene Drama *Jedermann* beruht auf der anonymen Überlieferung einer englischen Moralität, einer Allegorie über den Tod und das Schicksal der Seele. Thema ist die Hinfälligkeit der irdischen Besitztümer und die damit verbundene Heilsnotwendigkeit der Buße. Vor dem göttlichen Richterstuhl gilt es Rechenschaft über das irdische Leben abzugeben. Der Opfertod Christi hat, Jedermanns Schuldigkeit für alle Ewigkeit vorausbezahlt.
- 55 Im Dialog der beiden göttlichen Instanzen wird hier auch der Gedanke der Ökumene als Zeichen ‚neuer Brüderlichkeit‘ verhandelt.

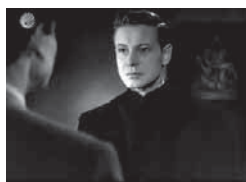


Abb. 97: D. Borsche/
R. Deltgen, 45. Minute



Abb. 98: L. Ullrich
57. Minute

Ausdruck verliehen wird: Der fast ausschließlich in Unterterperspektive⁵⁶ aufgenommene und häufig durch den Einsatz von Gegenlicht mit einer Korona verklärte Kaplan scheint unumstößlich im Glauben: Gestik und Mimik sind selbstsicher und starr, kontrastieren mit den raumgreifenden, dynamischen Bewegungen des mitunter in Aufsicht abgebildeten Gorgas. Der schwarze Mantel, das dunkle strähnige Haar, seine Neigung zu Alkohol und Zigaretten verleihen dem Nihilisten eine diabolische, ja pathologische Aura.⁵⁷ Die Hierarchien sind klar ersichtlich, das Gut-Böse-Schema dramaturgisch übersetzt. Der Sicherheit und Ausgeglichenheit des katholischen Geistlichen steht die auch äußerlich sichtbar werdende innere Unruhe und Rastlosigkeit des Schauspielers gegenüber. Das Verhöhnern des Kaplans ist lediglich Ausdruck seiner Unsicherheit und Verlegenheit. Parallel zu jenem Dialog verläuft der oben beschriebene zwischen Cornelia und Pfarrer Heger: In beiden Fällen demonstrieren die Geistlichen ihre Glaubenstärke gegenüber

den schwankenden, suchenden Figuren. Lediglich der Protagonistin scheint aufgrund ihrer ‚günstigeren‘ Ausgangsdispositionen, wie Stärke und Kontrolle, die sich mit spezifisch weiblichen Eigenschaften der Emotionalität verbinden werden, Einsicht in christliche Prinzipien möglich. Der ‚unmännlichen‘ Affektgeladenheit bleibt diese scheinbar versagt.

Die Gorgas charakterisierende Seelendramatik wird schließlich auch im Zusammenreffen mit Cornelia offenbar, die Konfrontation mit der Vergangenheit – er ist der Vater ihres verstorbenen Kindes – zeigt erstmals Risse in der so sorgsam gewahrten Fassade weiblicher Selbstbeherrschung. Das Wiedersehen erfolgt im Blick in den Spiegel, die Reflexion konnotiert sowohl die mit Gorgas implizierte Todessymbolik als auch die mit seiner Person verbundene Identitätsproblematik. Seine ambivalente Persönlichkeitsstruktur manifestiert sich im Beruf des Schauspielers, der Maskerade und Verstellung möglich macht: „Du hast schon immer sehr wirkungsvoll Theater gespielt“, wirft ihm Cornelia vor.

Doch auch ihre Selbstbeherrschung, das abweisende, unterkühlte Verhalten, durch in den Taschen des Kittels vergrabene Hände untermauert, ist ebenfalls inszeniert. Erst nachdem Stefan Gorgas den Raum verlassen hat, äußern sich Schwäche und nervliche Anspannung; den Frieden, den sie ersehnt, bricht er auf. Bot das Untersuchungszimmer als Raum ihrer weiblichen Berufstätigkeit Schutz vor emotionaler Anfechtung, so ‚lauert‘ Gorgas Cornelia im Folgenden in ihrem Privatzimmer auf: Mit dem Ortswechsel glaubt er ihre Fassade enttarnen zu können, das Besetzen ihres Bettes durchbricht die Intimsphäre. Authentisch in diesem Spiel der Verstellungen ist sein Wunsch, mit Cornelia einen Neuanfang zu beginnen, er nähert sich ihr, berührt sie. Die Nachricht vom Tod der gemeinsamen Tochter entzieht ihm jedoch den Glauben an eine gemeinsame Zukunft: „Und ich hatte gedacht, endlich etwas, wofür man leben könnte“, stellt er resigniert fest. Cornelia, die

56 Bereits in einer der vorangegangenen Szenen werden beide kirchlichen Autoritäten in Unterperspektive eingefangen und somit ihr Status filmtechnisch proklamiert: Auch die Kamera verhält sich ‚christlich‘, ja überkonfessionell.

57 „Sind sie krank?“ wird Mücke ihn in einer der folgenden Szenen fragen. Auch Imhoff bemerkt: „Sie sehen nicht gut aus.“

sich nach Frieden, Ruhe und Geborgenheit sehnt, erträgt die Erinnerung an die schmerzvolle Vergangenheit nicht, scheint mit dem Kittel die Beherrschung abgelegt zu haben, sie bricht weinend zusammen.

Auch die Kamera gibt ihre beobachtende Haltung auf, zieht zu zur Großaufnahme. Gorgas verbale Kriegsmetaphorik – „du ziehst dich zurück in einen Bunker [...], immer noch krepieri man oder flieht man“ – verhöhnt ihre Bedürfnisse. „Alles was du tust und was du redest, das ist immer noch wie Krieg, und ich kann es nicht mehr hören, ich will nicht mehr dran denken“, entgegnet sie. Der Absage an das Vergangene fügt sie die an die gemeinsame Zukunft, die Stefan immer noch erhofft, hinzu. Er will ihr den ‚Selbstbetrug‘, die Flucht vor der Vergangenheit sinnlich vor Augen führen, schließt sie ein, stellt die Swingmusik provozierend laut.

Auf Tonebene prallen nun noch einmal die unterschiedlichen Lebensentwürfe aufeinander, treiben Cornelies emotionalen Konflikt auf den Höhepunkt: Parallel zur ‚akustischen Provokation‘ erklingt geistliche Chormusik. Pfarrer Heger entschärft die Situation, indem er Gorgas aggressiven Wutausbruch und dessen gegenüber den Schwestern geäußerten Zynismus als ‚Theater‘ entlarvt. Das von Heger verkörperte Männlichkeitskonzept, attribuiert mit Eigenschaften wie Kontrolle, Nachsicht, einer neuen Autorität, macht augenscheinlich, dass der von Gorgas präsentierte Typ des affektgeladenen, traumatisierten, die Vergangenheit heraufbeschwörenden Kriegsheimkehrers abgelöst wurde: Orientierung bieten nun verlässliche Leitbilder. Sowohl Cornelies skandalöses Verhalten, das einmal mehr, wenn auch durch ihren einstigen Liebhaber initiiert, die Ordnung respektive den ‚Geist‘ des Hauses erodierte, als auch das freimütige Bekenntnis, ein uneheliches Kind gehabt zu haben, kann nicht länger geduldet werden. Die Oberin bittet sie, das Krankenhaus zu verlassen. Pastor Heger kann sie nicht zum Bleiben überreden, seine christliche Opferbereitschaft – ein Christ würde auf das individuelle Glück zu Gunsten des Partners, auch wenn er ihn nicht liebt, verzichten, teilt sie nicht: „Ich gehöre nicht hierher [...]. Sie wollen im Himmel leben und ich [...] will auf der Erde bleiben“, resümiert Cornelia. Aufgrund melodramatischer ‚Regeln‘ kann ihre Abreise nicht realisiert werden, Mückes Unfall fordert sie nicht nur in ihrer Rolle als Ärztin, sondern auch, wie sie zunächst glaubt und wie die gemeinsame ‚Nachtwache‘ am Sterbebett des Kindes suggeriert, in ihrer Rolle als fürsorgliche Partnerin.

Das Unglückselbst wird zum emotionalen Höhepunkt des Dramas: Von Gorgas zum Schaukeln animiert⁵⁸, stürzt Mücke und mit ihr die Kamera, die, von dramatischer Musik begleitet, das Unglück in expressiven Bildern antizipiert, in die Tiefe. Hegers Tochter stirbt nach vergeblicher Operation an den Folgen dieses Unfalls. Verlieft parallel zur Katastrophe die Predigt ihres Vaters, verläuft ihr Tod zeitgleich zur Inszenierung des *Jedermann*. Schon die die Szene einläutende Einstellung, in der Kirchturm und Schiffsschaukel zusammgeführt werden, hatte symbolischen Charakter. Nun werden die der Dramaturgie des Theaterstückes zugeordneten Glocken zu Mückes Todesglocken stilisiert. Gorgas spielt



Abb. 99: A. Voelkner,
74. Minute



Abb. 100: ‚Unglück‘,
74. Minute

58 Mücke wusste um die Gefährlichkeit der Schiffsschaukel, wurde in einer der vorangegangenen Szenen darauf aufmerksam gemacht.



Abb. 101: Kirche,
106. Minute



Abb. 102: Schluss-
bild, 107. Minute

sich selbst, trägt seine Schuld in die Figur des Stückes. Wie kann diese Trias – die Schuld des *Jedermann*, die des Soldaten, auf dem die Verbrechen der Wehrmacht lasten, und die des ‚Verführers‘ innerhalb der eigentlichen Diegese gesühnt werden? Den ‚göttlichen Richterspruch‘ fordert der personifizierte ‚Jedermann‘ nun von Pfarrer Heger. Dieser, angesichts der Tragödie selbst von Zweifeln zerfressen⁵⁹, formuliert im Folgenden die auch für ihn geltende Maxime: „Unser Leben gehört uns nicht.“ „Wem denn“, entgegnet Gorgas spöttisch, „dem Volk, dem Vaterland, der Zukunft, dem lieben Gott?“ Nicht der selbst gewählte Sturz in die Tiefe, sondern der in die Hände Gottes befreie, erklärt Heger.

Die christliche Läuterung bewahrt darüber hinaus auch vor dem ‚Sturz in die schuldhafte Vergangenheit‘ – so lautlos Gorgas aus dem filmischen Bild verschwindet, so auch der Typ des anklagenden Kriegsheimkehrers. Ähnlich wie in *Die Mörder sind unter uns* ist es auch hier ‚der zweite Schock‘, der den Heimkehrer zur Umkehr bewegen kann. Im Unterschied zu diesem ersten Trümmerfilm ist sein Schicksal hier allerdings nicht länger von Interesse: Gorgas Zukunft bleibt ungewiss, Cornelia hat ihre ganze Aufmerksamkeit Johannes Heger zugewandt. Ihre Aufgabe ist nicht länger jene, die die Frauenfiguren des Trümmerfilms übernahmen, nämlich die moralische Aufrichtung des psychisch labilen Mannes zu leisten. Die Sympathie der Protagonistin gehört hier ausschließlich dem das ‚Gute‘ verkörpernden Mann, basiert auf der Orientierung an einer neuen männlichen Autorität. Auch der die Trümmerjahre kennzeichnenden deregulierten Sexualität wird, indem die Affäre nun endgültig in Vergessenheit geraten kann, eine Absage erteilt. Die die moralischen Instanzen repräsentierenden Protagonisten proklamieren bereits ein autoritär-hierarchisch gegliedertes, geschlechtsspezifisches Rollenmuster.

Die Festigung seiner autoritären Position gelang Pfarrer Heger in einem Akt der „Selbststabilisierung“⁶⁰: Er bewahrt nicht allein den Schuldigen am Tod seiner Tochter vorm Suizid, sondern gleichzeitig auch sich selbst, gewinnt in der Reflexion das kurzzeitig ins Wanken geratene Gottvertrauen, dem die düstere Lichtsetzung und dramatisch anschwellende Musik Ausdruck verleihen, zurück. Eben dieses erklärt er allein zur Lebensgrundlage: Die Tür, die er in der Abschlussequenz symbolisch zwischen sich und Cornelia schließt, klammert (weibliche) Fürsorge respektive ‚irdische Liebe‘ scheinbar aus. Im Zimmer des Protagonisten, in das die Kamera aus Perspektive Cornelies lediglich durch einen Spalt Einblick erhält, ist Licht, um Cornelia hingegen scheint es finster – den Weg der Erkenntnis und des Friedens muss sie selber finden. „Er braucht mich nicht“, stellt sie fest. Das Fensterkreuz der trennenden Tür wird somit zum Programm, zum Surrogat eines in der Regel am Liebesglück orientierten Happyends.⁶¹

59 Grund für diese Anfechtung sieht Greffrath in der vormaligen Öffnung gegenüber weltlichen Genüssen. Vgl. GREFFRATH 1995, S. 374.

60 BURGHARDT 1996, S. 266.

61 Die Fähigkeit, aus eigener Kraft die Glaubenskrise überwunden zu haben, äußert sich im Klavierspiel: Das Lied „Breit aus die Flügel beide, o Jesu meine Freude“ sang Heger jeden Abend mit Tochter Mücke.

Raum für unterschiedliche Interpretationen bietet das Schlussbild: Offen bleibt, ob Pastor Heger und Cornelia Badenhausen zusammen finden, unbeantwortet auch, ob Letztere dem Individualismus zu Gunsten eines auf göttliche Autorität fixierten Lebenskonzepts abschwört.⁶² Die Tatsache, dass Cornelia dem Gottesdienst beiwohnt, sich jedoch im Hintergrund hält, lässt zumindest eine Öffnung gegenüber christlichen Glaubensstrukturen ahnen. Die Kamera blickt mit den nun als Rückenfiguren stilisierten Protagonisten in *eine* Richtung, in die des Altars respektive des gekreuzigten Christus: Der finale Blick in der Totalen, zusätzlich durch die erhöhte Kameraposition charakterisiert, wird zum Fingerzeig des für die Folgejahre programmatischen Diskurses. Zusätzlich wird durch die Einbettung des männlichen Hautdarstellers in eine Menschenmenge der Gedanke an Gemeinschaft offenbar. Gleichzeitig substituiert er jedoch auch den Verlust der weggebrochenen nationalsozialistischen Führerfigur.

Dass die religiöse Leitidee gleich am Beispiel zweier männlicher, der ‚göttlichen Instanz‘ nachgeordneten Protagonisten erklärt wurde, verweist auf die Dominanz patriarchaler Hierarchien im Allgemeinen und verkündet den ‚Roll-Back-Charakter‘ einer nur kurzzeitig erstarkten Weiblichkeit. Nicht das vorliegende filmische Ende gibt Antwort auf die Frage, ob der von Cornelia dargebotene, an Selbständigkeit und Diesseitigkeit orientierte, kritische Weiblichkeitsentwurf Bestand haben wird, sondern vielmehr das von Luise Ulrich in den Spielfilmen der fünfziger Jahre verkörperte Rollenkonzept, das zunächst noch zielstrebige und berufsorientierte Muster bot, am Ende jedoch erfüllte Liebe nur durch Unterwerfung möglich machte.⁶³ In ihren späteren Rollen übernimmt sie Mutterfiguren – Familienglück, in *Nachtwache* noch versagt, lautet dann die Botschaft.

3.3 Unterhaltung ohne Zeitbezug: Und diesmal eine ‚Frau am Steuer‘ – *Der Kahn der fröhlichen Leute* (DEFA 1950)

*Frauen ergreifen das Ruder, doch der Kurs wird kritisiert.*⁶⁴

Vertraut klingt das Thema: eine Frau, ein Schiff, zwei Männer – ein einfacher Film, der von einfachen Leuten erzählt. Die auf den ersten Blick festzustellende Nähe zum eingangs besprochenen ‚Überläuferfilm‘ *Unter den Brücken* erweist sich auf den zweiten Blick als vermeintlich. Es ist eine andere Melodie, die Käutner anstimmte und die Regisseur Hans Heinrich⁶⁵ in *Der Kahn der fröhlichen Leute*⁶⁶ nicht zu treffen vermochte: Der Text ist äh-

62 Der von Barbara Bongartz getroffenen Feststellung, dass Cornelia dem alten Lebensentwurf entsage und Halt im Glauben finde, gibt das Schlussbild nicht unumwunden Nahrung. Vielmehr scheinen die Rückenfiguren erneut ein am Individualismus orientiertes Konzept zu untermauern. Vgl. BONGARTZ 1992, S. 230.

63 Vgl. GREFFRATH 1995, S. 376.

64 WOLF, Dieter: Zum Frauenbild im DEFA-Spielfilm – Ideal und Wirklichkeit. In: WATERKAMP 1997a, S. 95-109, hier S. 97.

65 Hans Heinrich, der während des Nationalsozialismus Cutter von u. a. Steinhoffs *Ohm Krüger* (1941) war und nach Kriegsende mit Wolfgang Staudte zusammenarbeitete, debütiert hier mit seiner ersten eigenen Regiearbeit. Wie die meisten der Babelsberger Regisseure lebte auch er in Westberlin. Vgl. SCHENK, Ralf: Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960. In: Ders. 1994, S. 52. Thomas Heimann verweist auf die retrospektiven Aussagen des Westberliner Regisseurs, der von den Mitarbeitern seines Drehstabes bespitzelt wurde. Das Klima des Misstrauens und der Denunziationen, welches zur Zeit der doppelten Staatsgründung schwelte, betraf auch die DEFA. Vgl. HEIMANN 1994, S. 109.

66 Der Film wurde am 17.2.1950 uraufgeführt.

lich, auch der Rhythmus gelegentlich, der Ton ist es nie. Der, den der 1950 produzierte DEFA-Film anschlägt, ist zu laut; die unterhaltenden Elemente überlagern eine subtile Darstellung der Individuen, deren Spiel Heinrich zu wenig Zeit lässt und damit ein Einfühlen verhindert. Auch wenn die Kamera die Gesichter der Protagonisten nicht selten in Nah- und Großaufnahme zeigt, so mangelt es ihr doch an Intensität, sie schenkt Requisiten und Kulisse, Maschinerie und Landschaft größeren Raum. Das von Kätner entworfene ästhetische Programm wird, beispielsweise im Verwenden starker Hell-Dunkel-Kontraste oder aber in der stimmungsvollen Präsentation der Natur in weichen Bildern, hier zitiert, die ihm eigene Poesie bleibt allerdings unerreicht. Dennoch: Der Unterhaltungsfilm *Der Kahn der fröhlichen Leute*, von der DEFA-Kommission als ‚kleinbürgerlich‘ gebrandmarkt, ist trotz oder besser aufgrund seiner Situationskomik, des Ausklammerns jeglicher zeitbezogener Elemente und ideologischer Tendenzen der erfolgreichste Film seines Genres seit Gründung der DEFA.⁶⁷

Die ‚Flucht aus der Zeit‘ ist es, die erneut eine Parallele zu Kätners Überläufer markiert: Beide Filme sind Gegenentwürfe, alternative Lesarten zu den gesellschaftlichen und politischen Zwängen ihrer Zeit: Wo *Unter den Brücken* den Umraum ausklammern *musste*, da *wollte* Heinrich scheinbar kein, auch filmisch schon übliches, politisches Programm verkünden, denn *noch* konnte er sich verweigern. So steuert der Kahn ins westliche Hamburg und vernachlässigt die Zonengrenze, die Schauspieler sprechen verschiedene deutsche Dialekte, der Schiffsname ‚Eintracht‘ wird zur (realitätsfernen) Allegorie, die den ostdeutschen Kritikern missfiel:

Wenn die Handlung etwas entschiedener in die Gegenwart gestellt und die Eintracht nicht so oft im Brackwasser neutraler Zeitlosigkeit vor Anker gegangen wäre, hätte man sich dennoch über die unbekümmerte Frische, mit der hier einmal ein Film nicht von der Handlung, sondern von den Zutaten her inszeniert war, noch aufrichtiger freuen können.⁶⁸

Der Kahn der fröhlichen Leute findet in der Filmgeschichtsschreibung kaum Berücksichtigung, entstand er doch in einer Zeit, in der die filmische Darstellung des antifaschistischen Realismus bereits obsolet, das Kulturprogramm des ‚Sozialistischen Realismus‘ erst vage formuliert war. Aufgrund seiner Platzierung in diese ‚Leerstelle‘ ist das Lustspiel – ein Genre, das im Folgenden im DEFA-Filmschaffen nicht existierte – hier von besonderem Interesse, es wird zur Nahtstelle, zum ‚Querläufer‘ am Beginn des zweigeteilten Deutschlands. Das ‚Lachen‘ des komödiantischen Unterhaltungsfilms schien geeignet, überkommene Denkmuster, wie sie der inzwischen rechtlich verankerten Gleichstellung⁶⁹ zum Trotz im traditionell-konservativ geprägten geschlechtsspezifischen Rollenverständnis weiter existieren, zu entlarven.⁷⁰ Der hier thematisierte Zwiespalt der Protagonistin zwischen privatem Glück und Selbstbestimmtheit bzw. (beruflicher) Gleichberechtigung wird zum in der Folgezeit immer wieder aufgegriffenen Motiv im DEFA-Film. *Der Kahn der fröhlichen Leute* unterscheidet sich jedoch insofern von späteren Produktionen dieses Themas, als dass die Frauenfigur nicht zum Zwecke der Darstellung männlicher Gefühle und Einstellungen

67 Vgl. SCHENK 1994, S. 52.

68 EYLAU, Hans Ulrich: Glücklich vom Stapel gelaufen. In: Berliner Zeitung, 19.2.1950.

69 Die erste Verfassung der DDR von 1949 verankerte die Gleichberechtigung von Mann und Frau.

70 Vgl. BECHER 2000, S. 383.

„missbraucht“ wird⁷¹, sondern sich auf die von der Protagonistin vorgeführte Emotionalität und ihren Konflikt konzentriert. Mit ihr konkurrieren nicht die männlichen Protagonisten, sondern vielmehr die Natur im Allgemeinen – noch dominiert die Bildgestaltung das gesprochene Wort.

Die 19-jährige Marianne Butenschön (Petra Peters) hat nach dem Tod ihrer Eltern einen Motorkahn geerbt, zu dessen Abgabe sie trotz aller (männlichen) Widerstände nicht bereit ist. Sie erwirkt, die ‚Eintracht‘ gemeinsam mit ihrem Onkel (Alfred Maack) führen zu dürfen. Nachbarschiffer Michel (Fritz Wagner) bietet sich als Maschinist an, vor allem, um Marianne nahe sein zu können. Sie glaubt jedoch, sein Interesse an ihrem Kahn sei größer als das an ihrer Person; die kurze Liaison endet im Streit und mit Michels Weggang. Ein Musikertrio, das auf dem Weg nach Hamburg eine günstige Reisemöglichkeit sucht, findet, da sich einer von ihnen als Maschinist ausgibt, auf dem Kahn Unterkunft. Den kaputten Motor – der Kahn war auf eine Sandbank gelaufen – vermag Musiker Hans (Joachim Brennecke), vermeintlicher Maschinist, der ebenfalls ein Auge auf Marianne geworfen hat, nicht zu reparieren. Die Reparatur gelingt jedoch dem nun erneut an Bord gekommenen Michel und gleichsam auch die der zunächst gescheiterten Beziehung: Beruf und Liebe finden, nachdem sich auch die Nebenbuhler versöhnen, ihr Happy End, Marianne und Michel fahren einer gemeinsamen Zukunft entgegen.

Der vertikal-horizontal kombinierte Eröffnungsschwenk offenbart den vermeintlichen, im Filmtitel bereits zitierten ‚Protagonisten‘ des Films, den Elbkahn ‚Eintracht‘, der, wie die Fortsetzung des ausführlichen Schwenks offenbart, in idyllischer Hafenlandschaft vor Anker gegangen ist. Das Bordpersonal, die „fröhlichen Leute“, scheint (noch) alles andere als das, besteht es doch lediglich aus der jungen Marianne. Ihr in halbnaher Einstellung präsentiertes Gesicht, von der Kamera zunächst abseits des Flusses bei der Pflege des Grabes ihrer Eltern beobachtet⁷², wirkt trotz des jungen Alters verbittert. „Ich brauche dich nicht“, erklärt sie dem hinzugekommenen Michel, der ihr seine Hilfe anbietet: Der kurze Dialog der Eingangssequenz fasst das Thema des insgesamt handlungsarmen und wenig spannungsgeladenen Films zusammen, nämlich das Unterbeweisstellen weiblicher Selbständigkeit in einer männlich besetzten Domäne, der Schifffahrt. Das wiederholende Fokussieren der weiblichen Hände lässt Marianne schon zu Handlungsbeginn als tatkräftige Frau erscheinen. Sie zahlt ihre Emanzipation mit der Zurücknahme aller weiblichen Tugenden, die sie scheinbar nur dann verkörpert, wenn sie sich unbeobachtet glaubt. Dann bricht der starre Blick auf und verklärt sich, der harte Ton hebt, von der Gitarre begleitet, an zur weichen Melodie: Im Gesang lässt sie ihren Emotionen und Sehnsüchten freien Lauf. In der Gegenüberstellung mit ihren ausschließlich männlichen Kontrahenten, allesamt ältere Schiffer, maskiert sie sich hingegen, vergräbt die Hände in den Hosentaschen, wirkt resolut. Die Kamera verweigert sich dieser Maskerade der Selbständigkeit und Unabhängigkeit jedoch, zeigt die junge Frau in Aufsicht und bringt so die auch zahlenmäßige männliche Überlegenheit zum Ausdruck. Verbal als ‚Mädel‘ stigmatisiert, scheinen Zuschreibungen und Selbstbild zu differieren.

71 Vgl. ECKERT, Annette C.: Ohne Lärm und letzte Ruhe. DEFA-Spielfilme aus der kritischen Sicht einer westdeutschen Frauenrechtlerin. In: WATERKAMP 1997a, S. 70-82, hier S. 79.

72 Mit der Darstellung Mariannes als Vollwaise wird auch das für den Nachkriegsfilm typische Motiv der zerrütteten Familie aufgegriffen.



Abb. 103: P. Peters,
5. Minute



Abb. 104: P. Peters/
F. Wagner, 19. Minute

Eine solche maskierte, vielmehr unterdrückte Weiblichkeit entlarvt die Kamera aus Perspektive Michels. Durch einen Türspalt beobachtet er Marianne, die lediglich mit einem Hemd bekleidet ist, beim Bürsten ihrer Haare. Auch hier überstimmt die Kamera den moralischen Grundton des

Films nicht, sondern unterstützt, indem sie den weiblichen Oberkörper eben nicht frontal aufnimmt, Mariannes Tugendhaftigkeit. Diese kommt auch in ihrer anschließenden energischen Reaktion zum Ausdruck, nachdem sie den Voyeur entdeckt. Dennoch verrät ihre Mimik, sowohl begehrender Blick als auch unterdrücktes Lächeln, dass ihre Ablehnung gespielt ist. Dieser Zwiespalt, Emanzipation und weibliches Begehren gleichzeitig auszuleben, regiert fortan den Handlungsverlauf respektive das Verhältnis zu Michel. Für einen kurzen Moment scheint es, als habe sie Michel in Position des Maschinisten auch das ‚Steuer in die Hand gegeben‘. Immer wieder verhalten sich Bild und Ton jedoch widersprüchlich: So stopft Marianne Strümpfe, kompensiert diese weiblich konnotierte Tätigkeit jedoch mit einem aggressiven, dominanten Tonfall und hält den Onkel zum Kartoffelschälen an. „Die kommandiert aber ganz schön“, stellt Michel fest.

Im Kontrast dazu und zu der ansonsten betont maskulinen, zweckmäßigen Garderobe steht die auffällig weibliche Kleidung, ein dekolletiertes Sommerkleid, das sie auswählt, obwohl sie lediglich Besorgungen machen will. Adressat dieser Inszenierung ist Michel, der sie begleitet. Licht und Kamera passen sich der emotional aufgeladenen Atmosphäre an, die Dämmerung forciert die (auch körperliche) Nähe, sie erlaubt Marianne, ihre abwehrende Haltung zu Gunsten eines nahezu mädchenhaften Gebärdens einzutauschen. Abseits des Kahns will Marianne als Frau wahrgenommen werden, sie verlangt förmlich den männlichen begehrenden Blick, den die Maskerade der ‚Männlichkeit‘ zuvor verbot. Es handelt sich um eine der wenigen Szenen, in denen Heinrich das Tempo verlangsamt und seine Protagonisten vor der stimmungsvollen Kulisse der Natur agieren lässt.

Auch wenn Marianne auf die von Michel formulierten Fragen nach ihrer Zukunft ausweichend reagiert, so wird diese auf der Tonebene bereits vorweggenommen: Die Melodie des Hochzeitsmarsches, die sich zu diesem Zeitpunkt noch kontrapunktisch verhält und deshalb als akustische, emotionale Metapher interpretiert werden kann, ist gleichzeitig auch kontinuieritätsstiftende Klammer: Die zunächst asynchrone Musikquelle wandert mit der Kamera ins On. Eingeführt werden jene Musiker, die im Folgenden am Geschehen teilhaben werden. Eifersucht kommt nun als neue, die sich anbahnende Beziehung zwischen Marianne und Michel charakterisierende Komponente hinzu. Mit Musiker Hans wird nicht nur der Nebenbuhler, sondern vielmehr ein weiteres Männlichkeitskonzept etabliert, das mit dem von Michel vorgeführten opponiert. Dem tatkräftigen, körperlich arbeitenden Mechaniker wird der auf Unterhaltung fixierte Tagelöhner gegenübergestellt. Die Verbindung zwischen Musik, Zerstreung, Spiel und Liebe offenbarte die Kamera in der vorangegangenen Liedsequenz: Nicht nur der Titel „Liebe ist ein Glücksspiel“⁷³, vor

73 Norbert Wehrstedt verweist auf die Nähe dieses Schlagers zum leitmotivischen Chanson ‚Le chaland qui passe‘ aus Jean Vigos Schiffermelodram *L’Atlante* von 1934. Vgl. WEHRSTEDT, Norbert: Das Genre-Kino der DEFA.

allem die Zwischenschnitte auf das weibliche Publikum beziehungsweise der Blickwechsel mit den Musikern lassen auch sexuelle Assoziationen zu.

Marianne kokettiert, sie spielt mit ihren weiblichen Reizen allerdings nur so lange, bis sie wieder auf ihre berufliche Existenz verwiesen wird. War der gemeinsame Heimweg mit Michel noch von einer ausgelassenen, erotisch aufgeladenen Stimmung getragen, die die Kamera in Großaufnahmen von Gesichtern, Händen und nackten Füßen, die Lichtgestaltung durch Dunkelheit, Verschattungen und irisierende Umrisse unterstützte, so wandelt sich diese Stimmung mit dem Schauplatz. Vor der symbolischen Kulisse des Kahns wähnt Marianne Michels Annäherungsversuche als Taktik, sich mit ihr gleichsam auch den Kahn anzueignen; seinen Kuss beantwortet sie mit einer Ohrfeige. In seiner Männlichkeit verletzt kann Michel nun nicht länger auf dem Kahn bleiben und kehrt zu seinem einstigen Mentor Otto zurück. Dieser kommentiert Michels Verdruss folgendermaßen ironisch: „Nichts ist schlimmer, als wenn die Weiber an Bord kommandieren wollen.“ Genussmensch⁷⁴ Otto formuliert damit die eigene Erfahrung – ist es doch seine energische Frau, die Kahn und Mann gleichzeitig steuert.

So fängt die Kamera Ehefrau Anna im Profil ein, fokussiert die weibliche Brust, die Hände am Steuerrad, den starren, nach vorn gerichteten Blick sowie das stete Lächeln, das ihren Mund umspielt. Sie repräsentiert das Bild der starken, resoluten Frau, die den Anweisungen ihres sich im Sessel räkelnden Mannes trotzen kann und darf. Der Geschlechterrollentausch ist hier vor allem möglich aufgrund weiblicher Erfahrung und Reife sowie einer nicht mehr vorhandenen Attraktivität, eines Selbstbewusstseins, das nicht (mehr) vom Aussehen diktiert wird. Eben diese Attraktivität, auf die Marianne im Unterschied zur erfahrenen, alternden Frau immer wieder zurückgeworfen wird, verhindert einen unvoreingenommenen Blick der männlichen Darsteller. Da sie als Frau grundsätzlich nur in Abhängigkeit vom männlichen Blick in Erscheinung treten kann, versucht Marianne kraft der (Über-)Inszenierung männlicher Attribute und in der Negation weiblichen Charmes, ihre sexuelle Ausstrahlung zu maskieren, sich gegen den männlichen Blick und das ‚Angesehen-Werden‘ zu wehren. Die Maskerade verhält sich reziprok, ist nicht nur Resultat, sondern auch Voraussetzung: Subversiv ist sie insofern, als dass die Fähigkeit der Manipulation des eigenen Bilds eine Stärke und Unabhängigkeit verlangt.⁷⁵ Respekt muss sich die Protagonistin schwer erkämpfen, indem sie berufliches Geschick unter Beweis stellt.

Wie eingangs bereits festgestellt, konfligiert dieses Vermögen mit den weiblichen Tugenden. Das Schutzschild der Härte und Unnahbarkeit vermag das nun an Bord genom-



Abb. 105: I. van der Straaten, 47. Minute



Abb. 106: I. van der Straaten, 47. Minute

In: FRITZ, Raimund (Red.): Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992, Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen. Wien 2001, S. 91-105, hier S. 94.

74 Immer wieder wird Schiffer Otto mit Genussmitteln in Verbindung gebracht; der Kamerablick auf den üppig gedeckten Tisch wird zum Verweis auf eine Gesellschaft, die nicht länger unter den Entbehrungen der Nachkriegszeit leiden muss.

75 Vgl. ELLWANGER/WARTH 1985, S. 58.



Abb. 107: F. Wagner,
52. Minute

me Musikertrio jedoch sukzessive aufzubrechen, es entlockt Mariannes starrer Mimik ein Lachen. Auch die Kamera bricht jetzt ihre vormals starre Haltung auf: In schneller Bildfolge, wechselnden Einstellungsgrößen, schiefen Winkeln und Perspektiven werden die Musizierenden präsentiert. Hier werden die differierenden Maskulinitäten noch einmal gegenübergestellt und mittels kameraspezifischer Möglichkeiten bewertet: An die überwiegend schief kadrierte Gesangsszene schließt jene Szene an, die Michel im Motorraum seines bzw. Ottos

Kahn zeigt: Ölverschmiert, verschwitzt und mit einem Unterhemd bekleidet. Technische Apparatur und männliches, zusätzlich durch helles Licht akzentuiertes Muskelspiel werden zusammengeführt. Den kaputten Motor der ‚Eintracht‘ bringt Michel wieder zum Laufen – Männlichkeit wird, sinnbildlich und wortgemäß, zum ‚Motor der Handlung‘.

Auch wenn die Musiker dem derart vorgeführten Männlichkeitsideal widersprechen, sogar, wie am Beispiel Hugos vorgeführt, mit weiblich konnotierten Fähigkeiten wie Kochen und Waschen charakterisiert werden, so halten sie dennoch an traditionellen Geschlechtsstereotypen fest: „Steuern ist aber keine Arbeit für ’ne Frau.“ „Wir sind bloß gut für Kochen, Waschen und Kinderkriegen, wie?“ entgegnet Marianne dieser Aussage. Obwohl ihre Erwiderung das patriarchale Zuschreibungssystem entlarvt, sie dieses ja selbst unterläuft, ist sie gleichzeitig an einem traditionellen Männlichkeitsideal orientiert. Aufgrund seiner weiblichen Eigenschaften stellt Hugo keinen potentiellen Liebhaber dar, Marianne braucht den Nachweis der Emanzipation nicht länger vorzuführen und durchbricht ihr abweisendes Verhalten mit der Komponente des Komischen. Die Fröhlichkeit endet allerdings dort, wo Begehren beginnt. Das Verhältnis zu Musiker Hans wird durch Verwendung der Großaufnahme erotisch aufgeladen. Auch die Reflexionen des Wassers, die sich auf den Gesichtern abzeichnen, sowie die melancholische Mundharmonikamusik tragen dazu bei. Das Moment des Sinnlichen ist allerdings von kurzer Dauer, die männlichen Annäherungsversuche beantwortet Marianne erneut mit einer Ohrfeige.⁷⁶ Dennoch: Die Aneinanderreihung situationskomischer Elemente, hervorgerufen durch das Musikertrio, hat zur Folge, dass Mariannes Fassade bröckelt. War anfänglich ihr Gesang noch Ausdruck von Melancholie und Einsamkeit, musiziert und tanzt sie nun gemeinsam mit den Männern, die quasi einen sozialen Eingliederungsprozess außerhalb des Kahns gewährleisten. Nun ist Michel der Einsame und Ausgeschlossene, beobachtet und belauscht das Geschehen aus Perspektive eines kleinen Bootes, mit dem er sich Mariannes Kahn nähert und dadurch auch eine emotionale Wiederannäherung denkbar werden lässt.

Marianne versteht es nun, weibliche Tugenden und berufliches Können, Charme und Verhandlungsgeschick miteinander zu verknüpfen, sodass sie sich den eingangs noch verwehrtten Respekt der männlichen Schiffer erwirken kann; sie wird Mitglied ihrer Genossenschaft. Das Musikertrio kann aufgrund der Erfüllung seiner Funktion, Mariannes anfängliche Sturheit aufzubrechen, mehr noch, ihren ‚weiblichen Kern‘ bloßzulegen, den Kahn verlassen – nicht bevor jedoch ein durch Alkoholeinfluss begünstigtes Versöhnen der Ne-

76 Die Tugendhaftigkeit der Protagonistin galt es hervorzuheben, „man war sehr darauf erpicht, daß Marianne Butenschön spröde und sitsam ist und auch den ohrfeigt, den sie liebt.“ In: Neues Deutschland. Berlin/Ost, 21.2.1950.

benbuhler stattgefunden hat.⁷⁷ Jetzt erst ist die so eingeleitete Zukunft zwischen Marianne und Michel möglich. Michels Position an Bord des Schiffes ist jedoch keine dominante. Er begrüßt sie mit den Worten „Morgen Käpt'n“, respektiert folglich ihre berufliche Stellung, ihre (weibliche) Überlegenheit, die die Kameraposition zusätzlich illustriert: Sie schaut mit Marianne nach unten, in das Schiffsinne, dem der Protagonist entsteigt. Wie schon in *Unter den Brücken* wird der Kahn zur Metapher des Körperlichen, des Uterus. Auch Marianne, die Schiffseignerin, wird nun ‚bewohnt‘, woran sich Michels männliche Subjektivität misst.



Abb. 108: F. Wagner, 85. Minute

Die folgende Einstellung widerspricht der eben festgestellten weiblichen Überlegenheit, zeigt beide Geschlechter ‚einträchtig‘ und gleichberechtigt hinter dem Steuerrad. Der kurze Kuss – wirkliche Leidenschaft wird bis zum Schluss ausgespart – besiegelt scheinbar dieses Einverständnis. Deutlich wird, dass weibliche Emanzipation und berufliche Selbständigkeit eben nicht aus eigener Kraft erreicht werden können, im Gegenteil: Paradoxerweise ist eine Vielzahl von Männern nötig, um diese gleichzeitig herzustellen und einzuschränken. An diesem Prozess haben Onkel, Musikertrio, Schiffer und Michel in je unterschiedlichen Funktionen teil, sie weisen der Protagonistin ihren Platz in der symbolischen Ordnung zu. In keiner Szene kann Marianne ausschließlich in ihrer Rolle als berufstätige Frau agieren, immer scheint sie auf ihre Weiblichkeit festgelegt:

Alle in Betracht kommende Männlichkeit wird von der Kamera seziert, ob sie für einen Flirt oder eine Dauerliebe mit der jungen Schiffseignerin geeignet sei, und jeder möglichen Konstellation zu zweit widmet man ein paar Meter.⁷⁸

Die anfänglich so bemühte ‚Weg-Inszenierung‘ weiblich kodierter Eigenschaften, die ein Aufbrechen der Geschlechtergrenzen denkbar werden ließ, ist lediglich stummer Hilferuf: Ohne männliche Unterstützung kann Marianne nicht in die richtige Richtung steuern, sie kann gar nicht steuern: Die Geschlechterbeziehung verlangt Symbiose. Noch einmal greift der abschließende Schwenk das zu Filmbeginn symbolisch formulierte Thema auf: Die Kamera erfasst den Schiffsnamen ‚Eintracht‘ – nicht nur die nun zwischen den Geschlechtern erreichte, sondern auch, wie die abschließende Überblendung auf eine in extremer Aufsicht präsentierte Weiteinstellung einer Flusslandschaft deutlich macht, jene zonenübergreifende. Natur als politikfreier Raum, als ahistorisches Substrat, scheint für eine solche Aussage prädestiniert.

In diesem Niemandland, fern ab der Nachkriegsrealität mit seiner dräuenden Trümmerkulisse und noch entfernt von ‚Betriebsalltag‘ und Sozialismus, zieht der Kahn seine Spur ins Ungewisse. Die Seemannsromantik bewahrt die Phantasie der möglichen Erfüllung, formuliert den Wunsch nach individueller, selbstbestimmter Lebensplanung.⁷⁹ Das Sendungsbewusstsein in *Der Kahn der fröhlichen Leute* ist bescheiden: Statt ideologischer

⁷⁷ Voraus gegangen war eine unnötig lange und scheinbar grundlose Prügelzene, in der alle Protagonisten ihre Männlichkeit unter Beweis stellen konnten, die sich für den Handlungsverlauf jedoch eher als disharmonisch und störend erweist.

⁷⁸ Neues Deutschland. Berlin/Ost, 21.2.1950.

⁷⁹ Auch hier erinnert der DEFA-Film an einen ‚Überläufer‘, an Käutners *Große Freiheit Nr. 7*, der in der realistischen Darstellung ‚kleiner Leute‘ als Plädoyer eines freien, ungezwungenen Lebens interpretiert werden kann. Das Thema ‚Bindungsverlust‘ wird hier jedoch positiv umgeschrieben.



Abb. 109: Schlussbild,
86. Minute

Akkorde schlägt Regisseur Heinrich die der Privatsphäre an, der Kollektivbesitz spielt fern des Ufers. Die filmische Botschaft, der ‚Mangel an Tendenz‘, war ein Abgesang, ein letztes Echo in einem auch ideologisch zweigeteilten Deutschland, eine „Eintracht ohne Einheit“⁸⁰. Längst schon waren weit-aus progressivere Geschlechterentwürfe und mit ihnen neue, wirkliche Identifikationsfiguren auf den Plan gerufen, die den Schematismus sozialistischer Kulturpolitik zeitigten.

3.4 Emanzipation und Sozialismus – *Bürgermeister Anna* (DEFA 1950)

Bereits der Titel des 1950 von der DEFA produzierten Films *Bürgermeister Anna*⁸¹ formuliert jenes Paradoxon, das den Zwiespalt zwischen propagierter Gleichberechtigung der Geschlechter und seiner tatsächlichen Realisierung verdichtet. Die Übernahme eines bis dato männlich besetzten öffentlichen Amtes durch eine Frau zieht eben keine geschlechtsspezifische Berufsbezeichnung nach sich und lässt somit vermuten, es handele sich lediglich um einen ‚Interimsposten‘.⁸² Der unter der Regie Hans Müllers entstandene Unterhaltungsfilm, ein „Konglomerat aus derbem bäuerlichem Schwank und Lehrstück“⁸³, trägt der auf realhistorischer Ebene zu beobachtenden und aufgrund des Frauenüberschusses forcierten weil nötig gewordenen Einbindung weiblicher Arbeitskräfte in den Produktionsprozess am Einzelfall Rechnung.⁸⁴

Es handelt sich um eine binnen kürzester Zeit fertig gestellte Auftragsproduktion anlässlich der Feierlichkeiten zum auf den 8. März 1950 datierten ‚Tag der Frau‘.⁸⁵ Wurde die Uraufführung zunächst noch wohlwollend rezensiert, entzündete sich schon kurz darauf eine gesellschaftspolitische Debatte, die das vermeintlich unbürokratische Handeln der Protagonistin als Anarchismus und „Selbstverwaltungsideologie“ geißelte: Der Film sei ungeeignet, das „Staatsbewusstsein in den breitesten Schichten der Bevölkerung zu heben“⁸⁶; auf die wirtschaftlichen und gesetzlichen Veränderungen seit Kriegsende werde nicht angemessen reagiert, kurz: *Bürgermeister Anna* missachte die nun grundsätzlich angestrebten parteiprogrammatischen Forderungen. Die Geschlechterbeziehungen, denen es in der folgenden Filmanalyse nachzuspüren gilt, bewegen sich also im Widerstreit zwischen Unterhaltungskunst und Dogmatismus und damit am Übergang zu einer neu formulierten Geschlechterideologie, die das sich nun verschärfende Selbstverständnis des sozialistischen Staates, das der künstlerischen Freiheit kaum noch Raum bot, widerspie-

80 Ebd.

81 Der auf einem Bühnenstück von Friedrich Wolf basierende Film wurde am 24.3.1950 uraufgeführt. Seine Vorpremiere hatte am 8. März, dem internationalen Frauentag, stattgefunden.

82 Auch Seán Allan bezieht sich auf den Titel des Films, der suggeriere, dass sich der Film mit geschlechtsspezifischen Fragen beschäftige. Vgl. ALLAN, Seán: „Meine liebe junge Freundin. Du scheinst Dir nicht bewusst zu sein, daß es eine Ehre ist, für mich arbeiten zu dürfen!“: Frauen und Vorgesetzte im DEFA-Spielfilm. In: ZIMMERMANN/MOLDENHAUER 2000, S. 399-423, hier S. 406.

83 SCHENK 1994, S. 53.

84 Zur rechtlichen Gleichstellung der Frau im SED-Staat vgl. I., Kapitel 2.5.

85 Vgl. HEIMANN 1994, S. 117.

86 BARTH, Willi: Was hat die DEFA mit Kommunalpolitik zu tun? In: Neuer Weg, Heft 8. Berlin 1950.

gelte. Auf dem Rücken des Geschlechterkonfliktes wird jener zwischen emanzipatorischem Sozialismus und reaktionärer respektive kapitalistischer politischer Orientierung ausgetragen.⁸⁷ Die Feindbilder von Morgen warfen ihre Schatten voraus.

Die junge Anna Drews (Eva Rimski), die sich in ihrer Position als Bürgermeisterin – sie löste ihren Vorgänger und künftigen Widersacher, den korrupten Bauern Lehmkuhl (Arno Paulsen) mit Kriegsende ab – dem Misstrauen der männlichen Dorfbewohner ausgesetzt sieht, muss sich mit ‚nachkriegstypischen‘ Problemen wie dem kriegsbedingten Frauenüberschuss, Versorgungsmängeln und Zuzügen von Umsiedlern auseinandersetzen. Entschlossen kämpft sie vor allem für einen Schulneubau, den sie schließlich – auch unter Einsatz ihres weiblichen Charmes – auf unbürokratischem Wege realisieren kann. Der aus dem Krieg zurückgekehrte Jupp Ucker (Reinhard Kolldehoff) glaubt, dass seine Jugendliebe Anna als seine künftige Frau zur Aufgabe ihres Amtes bereit sei. Im Handlungsverlauf erkennt er jedoch seine dem traditionellen Rollenmuster verhaftete Denkweise als antiquiert und akzeptiert nun eine berufstätige, gleichberechtigte Ehefrau.

Bürgermeister Anna konzentriert sich ausschließlich auf die intendierte Botschaft der Gleichberechtigung, ohne sich dabei außergewöhnliche dramaturgische Möglichkeiten zu Nutze zu machen oder die Aussage in eine auffällige *Mise-en-scène* zu übersetzen. Die Kamera verhält sich starr, die Einstellungsgrößen sind wenig variabel und changieren vornehmlich zwischen Halbtotalen und halbnaher Einstellung, die Lichtgestaltung ist in allen Szenen gleichmäßig, die überwiegend helle Ausleuchtung betont eine freundliche, optimistische Grundstimmung. Auch der Einsatz von Musik ist nur sparsam dosiert und unterstützt nur selten Emotionalität und Dramatik. Der DEFA-Film lässt jegliches Bemühen um experimentelle Formen vermissen: Das unkonventionelle Thema wird in konventionellen Bildern verhandelt und scheint im Rückgriff auf die Stilmittel des traditionellen Erzählkinos die patriarchale Struktur zu kultivieren.⁸⁸ Der die Handlung einleitende zeitbezogene Dialog zwischen Vater und aus dem Krieg heimgekehrten Sohn antizipiert den darauf folgenden filmischen Inhalt:

Scheint ja ein toller Verein bei euch in Kleiersdorf zu sein, 'ne Frau als Bürgermeister, Frauen im Gemeinderat und sogar als Sekretärin – habt ihr gar keine Männer mehr? (Vater:) Viele sind nicht mehr übrig geblieben, die meisten von deinen Schulkameraden sind gefallen – wir haben jetzt mehr Frauen und Kinder im Ort wie Männer.

Ist Jupps Mimik ungläubig, wirkt die ebenfalls in Nahaufnahme abgebildete seines Vaters bedrückt – beide scheinen sich (noch) nicht an die veränderten Geschlechterverhältnisse gewöhnt zu haben. In Parallelmontage entfaltet sich die von Bürgermeisterin Anna Drews geleitete Gemeinderatssitzung, in der die Protagonistin zunächst in der Totalen und schließlich in aus leichter Unterperspektive aufgenommenen Naheinstellung gezeigt wird. Die der Notwendigkeit geschuldete und somit auch als ‚unfreiwillig‘ zu bezeichnende Emanzipation kommt auch in der Darstellung des Gemeinderates selbst zum Ausdruck, der sich überwiegend aus Frauen und nur wenigen älteren Männern zusammensetzt. Das Zusammenbinden der beiden simultan ablaufenden Handlungsstränge lässt die zu diesem Zeitpunkt noch nicht verbalisierte Beziehung zwischen Jupp und Anna erahnen und

⁸⁷ Vgl. ALLAN 2000, S. 409.

⁸⁸ Diesen Vorwurf machte Laura Mulvey später dem Hollywoodkino und setzte sich deshalb für einen veränderten Realitätsbegriff ein, der das Aufbrechen der gängigen Ästhetik intendierte. Vgl. MULVEY 1980, S. 39.



Abb. 110: E. Rimski,
6. Minute

nimmt den handlungsbestimmenden Konflikt visuell vorweg.

So ist das erzähltechnisch vorbereitete Zusammentreffen der beiden Protagonisten nur logische Konsequenz, es findet im vormals männlich konnotierten Handlungsraum des Bürgermeisteramtes statt. Das Wiedersehen selbst ist mit melodramatischer Musik unterlegt, abwechselnd werden die beiden Darsteller im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gezeigt, wodurch der Blick des Betrachters an den des männlichen Protagonisten gebunden wird und Anna (und nun auch ihr Körper) folglich aus Jupps Perspektive eingeführt wird. Zunächst stehen sie sich in halbnaher Einstellung gegenüber, bevor die Intimität schließlich in der Nahaufnahme visualisiert wird. Der Kuss als Kulminationspunkt, der von Anna mit Blick auf ein noch anwesendes Gemeinderatsmitglied jäh unterbrochen wird, verdeutlicht bereits ihren inneren Zwiespalt, der Emotionalität und professionelles Berufshandeln als nicht kompatibel begreift. Die Kamera, die ihren erschrockenen Blick einfängt, als dieser der noch anwesenden, obgleich schlafenden Person gewahr wird, legt bloß, dass die im Handlungsverlauf repräsentierte Souveränität und Selbstverständlichkeit noch keine gefestigte ist. Immer wieder gilt es diese unter Beweis zu stellen, auch, um Jupp ihre fachliche Kompetenz zu demonstrieren. Ironisch kommentiert Anna ihre berufliche Position als „kleine Nebenbeschäftigung“, Jupps Bemerkung, *er* sei nun ihre „Hauptbeschäftigung“ entbehrt jedoch des Ironischen – die Auseinandersetzung wird hier bereits vorbereitet, um zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen zu werden. Sukzessive spitzt sich der Geschlechterkonflikt, der sich an den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen und einem damit verbundenen neuen Rollenverständnis entzündet, zu und kulminiert schließlich im Streit respektive in Vorwürfen, die über das persönliche Verhältnis hinausreichen:

J: „Wenn wir heiraten, legst du natürlich dein Amt nieder[...]. Das ist keine Arbeit für 'ne Frau, das kann ein Mann viel besser.“

A: „Was die Männer können, das haben wir ja gesehen – Krieg machen und 'nen Haufen Unglück anrichten, das habt ihr gekonnt.“

J: „Ich hab bloß meine Pflicht getan.“

A: „Aber weiter tue ich doch auch nichts.“

J: „Das kannst du doch gar nicht mit einander vergleichen.“

A: „Nee, allerdings nicht. Ihr habt alles sinnlos kaputt gemacht, und wir dürfen es nun mühsam wieder zu recht biegen.“

J: „Jetzt habe ich das Gequatsche aber satt, ich frage dich jetzt zum letzten Mal: Gibst du den Bürgermeisterposten auf?“

A: „Wenn du mich so fragst: Nein – ich bin von der Gemeinde gewählt und werde deinetwegen doch nicht alles hinschmeißen.“

Die private Auseinandersetzung wird hier zur generellen geschlechtsspezifischen Anklage stilisiert: Weiblichkeit wird dabei mit Dispositionen des Pazifismus und Humanismus verknüpft, Männlichkeit per se mit Zerstörungskraft in Verbindung gesetzt. Im Rekurs auf die geleistete weibliche Wiederaufbauarbeit verklärt Anna das Bild der tatkräftigen Trümmerfrau, ohne deren mögliche ‚Komplizinnenschaft‘ bzw. ihre destruktive Kraft zur

Zeit des Nationalsozialismus zu berücksichtigen.⁸⁹ Im Gegensatz zum Mythos der unpolitischen Frau sieht sie ihre Aufgabe nun in der Realisierung einer antifaschistischen, demokratischen Politik, die sie *gerade* als Frau und den mit ihrem Geschlecht assoziierten positiven sozialen Eigenschaften wie Friedensliebe und Fürsorglichkeit zu leisten im Stande ist. Auf Basis traditioneller binärer geschlechtlicher Oppositionen gründet ergo das hier proklamierte, nur scheinbar neue Rollenverständnis, das den Determinismus überwunden glaubte, ihn paradoxerweise dennoch fortschreibt. Sowohl Annas Leugnung der Mittäterschaft im Nationalsozialismus als auch Jupps Beschwörungsformel, lediglich auf Weisung reagiert und seine ‚Pflicht‘ getan zu haben, können als Abwehrmechanismus gegenüber Schuldvorwürfen interpretiert werden. Darüber hinaus arbeiten sie mittels dieser Mythisierung tendenziell dem antifaschistischen Grundverständnis des sozialistischen Staates zu. Für eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, wie es die antifaschistischen DEFA-Filme der ersten Nachkriegsjahre ansatzweise leisteten, schien der Unterhaltungsfilm jedoch ungeeignet⁹⁰, nicht jedoch, wie zu zeigen sein wird, für eine generelle politische Unterfütterung.

Dass die Ausübung des politischen Amtes das Privatleben in den Hintergrund rückt, verdeutlicht die Tatsache, dass Anna nahezu ausschließlich im räumlichen Umfeld ihres Berufes agiert – nur in einer kurzen Szene ist sie im Privaten lokalisiert. Mit der jüngeren Schwester Grete wird ihr ein konträres Weiblichkeitsbild an die Hand gegeben: Arbeitsscheu, umtriebiger, genussorientiert und mit einer unverblühten Ausdrucksweise ausgestattet, dient deren Charakter in erster Linie zur positiven Aufwertung der von Anna verkörperten weiblichen Tugenden des Fleißes und der Integrität. Darüber hinaus muss Anna vermutlich auch die Rolle des fehlenden Vaters ersetzen und zu diesem Zwecke männlich konnotierte Eigenschaften übernehmen. Mit der Fixierung auf Berufstätigkeit korrespondieren äußerlich schlichte Kleidung und strenge Frisur, mental eine zurückgenommene Emotionalität: Konsequenter wird die weibliche Entschlusskraft, der jegliche Sinnlichkeit zum Opfer gefallen ist, und die so gar nicht dem eigentlich angestrebten dörflichen Typus entspricht⁹¹, bis zum Ende durchgehalten – als ob ein Ausleben der Sinnlichkeit Annas emanzipierte Stellung gefährden könne. In diesem Licht erscheint weibliche Berufstätigkeit als geradezu lustfeindlich. Auch im Verhältnis zu Jupp hält sie dessen verbalen Angriffen stand bzw. erwidert diese nicht minder aggressiv.

Der Entzweiung der Geschlechter verleiht die hochgekurbelte Autofensterscheibe metaphorisch Ausdruck: Der Protagonist bleibt – räumlich und in seiner Denkweise – dem Provinziellen verhaftet, Annas Fortschrittlichkeit wird hingegen kraft des Autobusses symbolisiert, der ihr den Weg in die Stadt und somit eine Distanzierung von der ländlichen

89 Vgl. I., Kapitel 2.4. Schon einmal wurde in einem DEFA-Film das destruktive weibliche Potenzial ausgespart: Auch Marion in *Straßenbekanntschaft* begreift sich in der Rolle des unschuldigen Opfers und schützt sich somit vor dem Vorwurf kollektiver Schuld. Vgl. II., Kapitel 1.4.

90 „Das Problem Opportunismus galt wohl als genügend behandelt, und die Zuordnung von Tätern und Widerstandskämpfern geriet in zunehmendem Maß zur Staatsraison. In den meisten Filmen der fünfziger Jahre ist das antifaschistische Thema nicht mehr Hauptthematik, es dient dazu in Gegenwartsgeschichten ‚Feinden des Sozialismus‘ ihre Nazivergangenheit nachzuweisen.“ MÜCKENBERGER 1997, S. 24. Dementsprechend bewegt sich *Bürgermeister Anna* an einer Schnittstelle zwischen beiden Tendenzen.

91 Friedrich Wolf moniert, dass die Kulissen und der Charakter der Protagonistin nicht den Anforderungen an einen ‚Dorffilm‘ genügen. Vgl. Friedrich Wolf und der Film. Aufsätze und Briefe 1920-1953. In: Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft, Heft 33. Berlin/Ost 1988, S. 148, zitiert nach SCHENK 1994, S. 53.



Abb. 111: E. Rimski/
R. Koldehoff, 35. Minute

Struktur und ihrer bäuerlichen Denk- und Lebensweise ermöglicht. Dass im urbanen Raum bereits ein verändertes Geschlechterrollenverständnis stattgefunden hat, verdeutlicht sich in der Person des Landrates, der Annas emanzipierte berufliche Stellung nicht in Frage stellt und sie nicht an ihren weiblichen, sondern an ihren fachlichen Qualitäten misst: „Ich habe immer sehr große Stücke auf sie gehalten“, gibt er unumwunden zu. Möglich ist ihm diese Einschätzung allerdings auch deshalb, weil er ihr als einziger männlicher Darsteller nicht in untergeordneter Position gegenübersteht und somit das auf einem autoritären Verhältnis gründende Männlichkeitsbild ungefährdet bleibt. Im Umkehrschluss sind es folglich die „Männer ohne viel Macht, die sich durch den Erfolg der Frauen bedroht fühlen.“⁹²

Auch der zweite Handlungsstrang hat die Emanzipation zum Thema: Anna muss sich gegen die Vorbehalte ihrer ausschließlich männlichen Widersacher, allesamt negativ gezeichnete ältere Bauern, zur Wehr setzen, die sich, so lässt sich deren Ablehnung deuten, ob der neuen Geschlechterhierarchie in ihrer Männlichkeit bedroht fühlen. Großbauer Lehmkuhl, Annas Amtsvorgänger, schürt die Ressentiments gegen die Sympathieträgerin und nutzt dabei die Atmosphäre einer Kneipe, in der sich die stereotypen misogynen Zuschreibungen unter Alkoholeinfluss bedenkenlos formulieren lassen. Den rauen Tonfall der ausschließlich männlichen Gäste fängt die Kamera in schnellen Schnitten ein. Sowohl die parallel montierte Affäre seines Sohnes mit einem Dorfknädelchen, die Lehmkuhl zuvor zu unterbinden versuchte, als auch das ebenfalls zeitgleich stattfindende familiäre Zusammensein im Hause Ucker, wo Männer und Frauen gemeinschaftlich trinken und feiern, illustrieren Frauenfeindlichkeit und ein an männlicher Autorität orientiertes Rollenverständnis zusätzlich. Schon zu diesem Zeitpunkt wird Lehmkuhls Außenseiterposition deutlich, zynisch gratuliert er den Anwesenden zur neuen Bürgermeisterin: „Wunderbar, dass ihr so ein nettes junges Ding jetzt zum Bürgermeister habt.“ Er spricht Anna aufgrund ihres Alters und Geschlechts Fachkompetenz ab und klammert sich selbst bereits aus der Gemeinschaft, an deren Spitze eine Frau steht, aus. Zu Aggressivität und intrigantem Spiel gesellt sich schließlich eine ausschließlich am eigenen Wohlergehen orientierte Lebensweise. Bekundete er im Zusammentreffen mit Jupp seine vermeintliche Armut, so spricht das filmische Bild eine andere Sprache. In einer der folgenden Szenen wird er inmitten eines vermutlich auf korruptem Wege angeeigneten Wohlstands gezeigt.

Die Kamera schwenkt vom strahlenden Kronleuchter auf den üppig gedeckten Tisch, an dem der korpulente Lehmkuhl eine opulente Mahlzeit einnimmt. In knapper Schnittfolge, die sich am Takt der aus dem Radio erklingenden Musik orientiert – auch der Liedtext kommentiert den Überfluss⁹³ – werden die das Interieur des Raums füllenden Statussymbole, wie wertvolles Porzellan, Uhren und technisches Gerät, Wäsche und Bücher präsentiert. Der die Szene abschließende Schnitt, mit dem der Handlungsort wechselt und nun die Einstellung eines reparaturbedürftigen Scheunendachs zeigt, demonstriert den zweifelhaften Reichtum des Großbauern, der die Nachkriegsarmut der übrigen Dorfbewohner

92 ALLAN 2000, S. 408.

93 „So kann es ruhig weitergehen, stundenlang, tagelang – es soll die Welt uns heiter sehen, stundenlang, weitergehen...“

konterkariert. Dass dieser Resultat korrumpierender Machenschaften ist, suggeriert der anschließende, in Nahaufnahmen eingefangene Dialog mit Anna, in dem er ihr für den geplanten Schulneubau seine Wiese zum Verkauf anbietet, jedoch verschweigt, dass es sich dabei um sumpfiges Gelände handelt. Er unterschätzt jedoch den weiblichen Sachverstand sowie Annas moralisches Empfinden. Gegenüber seinen verbalen Einschüchterungsversuchen, optisch durch leichte Untersicht unterstützt, erweist sie sich als resistent und lehnt das von ihm offerierte Geschäft mit dem Hinweis auf Schieberei ab. Analog zur Inszenierung Lehmkuhls erscheint Anna auch im folgenden Dialog mit Jupp in Aufsicht aufgenommen und somit gezwungen, zum männlichen Gegenüber aufzuschauen. Die hier gewählte Kameraperspektive verleiht einer vergeschlechtlichenden Bildsprache Ausdruck, rückt somit beide männlichen Protagonisten in ihrem geschlechtsspezifischen Selbstverständnis, das sich an männlicher Autorität und Dominanz misst, in enge Verwandtschaft.

Lehmkuhls Stilisierung als moralisch zwielichtig dient jedoch ausschließlich zur Kontrastierung mit der weiblichen Identifikationsfigur: Auch Anna lässt sich, indem sie den vom Landrat abgelehnten Schulneubau auf unbürokratischem Wege forciert, zu nicht rechtskonformem Verhalten hinreißen. Im Gegensatz zu ihrem Antagonisten hat sie dabei jedoch nicht das eigene, sondern ein am Gemeinwohl orientiertes Interesse im Sinn. Vor diesem Hintergrund wird der am Beispiel der Geschlechter ausgetragene Konflikt auch zum Politikum: Anna wird zur Vorreiterin einer sich der sozialistischen Idee verpflichtenden Frau, der negativ gezeichnete Lehmkuhl hingegen zum Repräsentanten des Kapitalismus. Selbst wenn dem Exposé nicht das Bild eines zweigeteilten Deutschland zu Grunde lag, so lässt sich Lehmkuhl unzweifelhaft als Vertreter einer westlichen Lebensweise identifizieren.⁹⁴

Ebenso wie der junge sozialistische Staat sind die Frauen in dem Film, und besonders Anna, voller Optimismus, Idealismus und völlig vom Geiste der Solidarität und Zusammenarbeit erfüllt. Demgegenüber wird die männliche Seite mit Krieg und Zerstörung, kapitalistischer Ausbeutung [...] in Verbindung gebracht.⁹⁵

Am filmischen Ende steht dessen Ausschluss aus den gemeinschaftlichen Strukturen: Der Intrige überführt – Lehmkuhl denunzierte Annas undogmatische Vorgehensweise beim Schulneubau – und somit der Aussicht auf erneutes Ausüben des Bürgermeisterpostens beraubt, weiß er lediglich im kriminellen Vorgehen seiner Hilflosigkeit und dem verletzten Stolz Ausdruck zu verleihen. Einmal mehr werden Männlichkeit und Zerstörung mit einander in Verbindung gesetzt. Die Kamera fährt auf den nun in Nahaufnahme gezeigten



Abb. 112: A. Paulsen, 25. Minute



Abb. 113: A. Paulsen, 28. Minute



Abb. 114: E. Rimski, 28. Minute

⁹⁴ Wolf entschied sich bewusst gegen eine Darstellung, die das zweigeteilte Deutschland betonte, denn „das wäre politisch heute grundfalsch.“ In: Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft 1988, S. 142f.

⁹⁵ ALLAN 2000, S. 407.



Abb. 115: Schatten,
76. Minute



Abb. 116: A. Paulsen
in Menge, 80. Minute



Abb. 117: R. Koldehoff/E.
Rinski, 84. Minute

hysterisch lachenden, verzweifelten Mann zu, der Schnitt auf einen Benzinkanister kündigt von seinem Vorhaben: Lehmkuhl steckt den Schulneubau in Brand.

Mit dem Verlust von männlicher Dominanz – symbolisiert im schattenhaften Umriss, den Lehmkuhl an die Wand projiziert und der ihn gleichsam zur dämonischen Figur stilisiert – geht der seiner (ohnehin zweifelhaften) moralischen Integrität einher. Dieser Moment wird gleichzeitig zur Schnittstelle, an der sich das veränderte maskuline Selbstverständnis des Protagonisten Jupp entzünden kann: War Jupp in seinen Denkstrukturen einem ähnlich reaktionären (allerdings weniger misogynen), von Vorurteilen durchzogenen Geschlechterrollenbild verhaftet, wie es z. B. eine ähnliche Kameraführung suggerierte, so distanziert er sich nun – quasi metaphorisch – ‚mit einem Schlag‘ von einer solchen Sichtweise. Die subjektive Kamera zeigt den herannahenden Helden aus Sicht des in Aufsicht aufgenommenen Brandstifters, der infolge des versetzten Faustschlags ohnmächtig zusammensinkt. Die Hierarchien sind klar verteilt – nicht jedoch die auf Ebene der Geschlechter: Hier organisieren Anna und Jupp gemeinsam die Löscharbeiten. ‚Ausgelöscht‘ wird nicht nur der überholte Männlichkeitsentwurf, sondern auch ein individualistisches, am eigenen Wohl orientiertes Lebenskonzept – überspitzt formuliert: das westliche Gesellschaftsmodell. So trifft, auf den ersten Blick als komödiantischer Einschub gedacht, ein Wasserstrahl den polizeilich überführten Lehmkuhl und im Anschluss auch seine (älteren, männlichen) Anhänger.

Das Bild des nun sozial isolierten Brandstifters korreliert mit den kollektiven, die Abschlusssequenz dominierenden Bemühungen der Dorfgemeinschaft, das Feuer zu löschen. Das Schlussbild selbst wird zum Plädoyer einer gleichberechtigten Ehe, die eben nicht die Aufgabe weiblicher Berufstätigkeit voraussetzt, sondern eine Gleichberechtigung der Geschlechter in der Arbeitswelt postuliert.⁹⁶ Jupp, der Anna nun mit ‚Fräulein Bürgermeister‘ anredet, hat in diesem Lehrstück Einsicht in das nun vorherrschende Rollenverständnis erhalten. Die Akzeptanz (s)einer berufstätigen Ehefrau und der damit implizierten neuen Geschlechterhierarchie setzt das Infragestellen des eigenen fragwürdig gewordenen Männlichkeitsideals voraus. Dennoch wird die vermeintliche Progressivität insofern abgemildert, als dass sie sich eines komödiantischen Tons bedient.⁹⁷ Schon zuvor war dieser in einer Szene, in der Ehemänner wutentbrannt eine Gemeinderatssitzung stürmen und ihr Mittagessen verlangen, laut geworden. Das Komödiantische erlaubt, den durch

96 Auch die Tatsache, dass der das Paar beobachtende Vater Ucker Bedenken bezüglich der Vereinbarkeit von weiblicher Berufstätigkeit und Familie äußert, wird geschlechtsspezifisch instrumentalisiert: Jupps Mutter zerstreut die Zweifel ihres Mannes und untermauert das Verständnis von Emanzipation. Sie antizipiert die gesellschaftliche Stellung der Frau in der DDR, die sowohl ‚männliche Leistungen‘ erbrachte als auch reproduktive Aufgaben übernahm.

97 Vgl. ALLAN 2000, S. 408.

das Eingeständnis des eigenen Irrtums befürchteten Gesichts- bzw. Männlichkeitsverlust zu rehabilitieren. Dieser Unterton schien jedoch zu leise, wie das Resümee der folgenden Rezension illustriert:

Der vierzigjährige Kampf der Frau um Gleichberechtigung ist erfolgreich gewesen. In den fortschrittlichen Ländern der Welt steht die Frau heute gleichberechtigt an der Seite ihres Mannes. In der deutschen demokratischen Republik finden wir die Frau in fast jedem Beruf. Wenn sich also ein deutscher Film mit der Frage der Gleichberechtigung der Frau im positiven Sinne befasste, lag es nahe, den Film nach 1945 und in unserer Republik spielen zu lassen.⁹⁸

Deutlich wird, dass der Aspekt weiblicher Emanzipation und Gleichberechtigung in Abgrenzung zum ‚anderen‘ deutschen Staat vollzogen und Progressivität als ‚ostdeutsches‘ Kennzeichen verstanden wird. Was hier noch vor provinzieller Kulisse gelang, wird im Folgenden, wie an den exemplarischen DEFA-Filmbeispielen aufgezeigt werden soll, in industrieller Umgebung abgehandelt.

3.5 Zwischenresümee: Umbruch, Aufbruch, Abgesang: Filmproduktionen im Aufbau

Was aber war die DEFA Ende der vierziger Jahre? Trotz ihrer Monopolstruktur eine Filmfirma, in der zwischen dem überwiegend ‚bürgerlichen‘ künstlerischem Personal und Leitung keine Einheitlichkeit über die Verwirklichung der neuen kulturpolitischen Leitlinien herrschte.⁹⁹

Vor diesem Hintergrund lassen sich die beiden zu Beginn des Jahres 1950 uraufgeführten DEFA-Filme *Der Kahn der fröhlichen Leute* und *Bürgermeister Anna* als Beispiele lesen, die diese Uneinheitlichkeit sowohl in Bezug auf die sich abzeichnende innerdeutsche **Freund-Feindkonstellation** als auch mit Blick auf das Verhältnis der Geschlechter widerspiegeln. Sie bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik: Unterläuft ersterer noch die Forderung nach politischer Stellungnahme und realitätsnaher Bearbeitung seines Stoffes, kann eine solche Neutralität für *Bürgermeister Anna* nicht mehr festgestellt werden. Gerade die sich hier entzündende Kritik markiert die sich nun verfestigende Vorstellung vom Film als Agitationsinstrument.¹⁰⁰ Identitätskonstruktionen formieren sich nun, wie anhand der Analyse, im Besonderen an der Figur Lehmkuhls – Repräsentant des kapitalistischen Westen – gezeigt, auch in Abgrenzung vom westdeutschen Fremd- bzw. Feindbild: „In der Zeit zwischen Berliner Blockade und beginnender Entspannungspolitik hatte der Kalte Krieg in den beiden deutschen Staaten vor allem systemstabilisierende Wirkung nach innen.“¹⁰¹ Auch filmisch sollte dieser Effekt, dem eine differenzierte Konturierung des Feindbilds in den kommenden Jahren folgte, Berücksichtigung finden.

98 *Bürgermeister Anna*. Ein Film, unseren Frauen gewidmet. In: Landes-Zeitung Schwerin, 29.3.1950.

99 HEIMANN 1994, S. 105.

100 Darüber hinaus verdeutlicht die starke Kritik aber auch die ‚Brüchigkeit der Geschlechtsidentität‘: Noch war die hier so selbstverständlich formulierte Gleichberechtigung der Geschlechter wohl politisch, aber noch nicht im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert.

101 WILHARM 2001, S. 87.

Angesichts der für das Jahr 1949 zu beobachtenden Hinwendung zum ‚Sozialistischen Realismus‘, wie er sich in Filmen wie z. B. Slatan Dudows *Unser tägliches Brot* bereits deutlich abzeichnete, scheint der unpolitische, kleinbürgerliche Entwurf in *Der Kahn der fröhlichen Leute* ungewöhnlich. Er tritt vielmehr, wie gezeigt, in die Fußstapfen einer im ‚Überläuferfilm‘ *Unter den Brücken* ausgemachten privaten Idylle. Der Konflikt zwischen privatem Glück und Selbstbestimmung, der die Protagonistin Marianne quält, ist Merkmal auch der weiblichen Charaktere des DEFA-Films der kommenden Jahre. Dennoch widerspricht das hier gezeichnete Bild privatisierter Weiblichkeit beziehungsweise der individuell sinnstiftende Charakter, der Mariannes Beruf beigemessen werden kann, dem in *Bürgermeister Anna* entworfenen entschieden.

Annas Wunsch nach **Emanzipation** ist ein am Gemeinwohl bzw. Kollektiv orientierter und auf Solidarität ausgerichtet; ihr Privatleben fällt den Anforderungen des Berufes zum Opfer.¹⁰² Auch wenn beide Weiblichkeitskonstrukte diesbezüglich von einander abweichen, so ist ihnen eine Tendenz gemein, die sie im Hinblick auf die Geschlechterdarstellung von den nur unwesentlich früher entstandenen westdeutschen Filmproduktionen unterscheidet: In beiden DEFA-Spielfilmen erfolgt die Darstellung der aktiven, emanzipierten Frau am Beispiel des unemanzipierten Mannes bzw. auf dessen Kosten.¹⁰³ Die vormals einem tradierten geschlechtsspezifischen Rollenmuster verhafteten männlichen Darsteller – Schiffer wie Bauern – erhalten Einsicht in diese neue Sichtweise der Gleichberechtigung. Die Protagonisten Michel und Jupp, beide, wie die Berufsbilder des Bauern und des Mechanikers nahe legen, einem Körperlichkeit betonenden Männlichkeitskonzept zugehörig, akzeptieren gegen Ende die weibliche Berufstätigkeit, wie die Äußerungen ‚Morgen Káp'ten‘ und ‚Fräulein Bürgermeister‘ illustrieren. Anders als in den Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit und auch im Kontrast zum Befund Bettina Greffraths, weibliche, gleichberechtigte Teilnahme in Arbeitswelt und Öffentlichkeit schließe das Liebesglück aus¹⁰⁴, ist den Protagonistinnen der DEFA-Filme nun beides möglich geworden – Anna allerdings um den Preis des Verlusts von Individualität.

Im Gegensatz zur für den DEFA-Film festgestellten Konzentration auf die weibliche Figur ist diese Fixierung im westdeutschen Spielfilm eine vermeintliche: Sie dient der Rehabilitierung des deutschen Mannes, an deren Ende die eingangs demonstrierte weibliche Emanzipation fragwürdig erscheint und schließlich in **Erstarrung** mündet. Sowohl Maria in *Hallo Fräulein* als auch Cornelia in *Nachtwache* kennzeichnet zunächst eine physische Aktivität, die sie in enge Verwandtschaft mit dem Typus der Trümmerfrau rückt und kraft derer sie sich vom jeweiligen männlichen Gegenüber abheben. Beide Darstellerinnen verbindet der Wunsch nach dem Ausleben ihrer Sexualität, das aufgrund männlicher (christ-

102 Bettina Greffrath konnte für den Untersuchungszeitraum von 1945 bis 1949 aufzeigen, dass im DEFA-Film im Vergleich zum westdeutschen Nachkriegsfilmmehr berufstätige Frauen als Haupt- oder Nebendarstellerinnen zu verzeichnen sind und ihre Rollen vor dem Hintergrund des Nachkriegsalltags selbstverständlicher scheinen. Weibliche Berufstätigkeit sei dabei jedoch auf beiden Seiten weniger Folge eines Emanzipationswillens als vielmehr die einer Notwendigkeit. Vgl. GREFFRATH 1995, S. 257f.

103 Aufgrund ihrer spezifisch weiblichen Dispositionen, wie z. B. Emotionalität, schien die weibliche Figur besser geeignet, kollektive gesellschaftliche Aussagen und soziale Konflikte zu transportieren – eine Funktion, die insbesondere die Protagonistinnen des DEFA-Films der siebziger und achtziger Jahre einnahmen. Vgl. SCHERPERS, Petra: Film und Gesellschaft in der DDR. Zum Verhältnis von Staatskultur und autonomer Kultur. In: WILHARM 1995, S. 255–266.

104 Vgl. GREFFRATH 1995, S. 259.

licher) Moralvorstellungen jedoch unmöglich wird. So dient beispielsweise ihre Liebe zur Jazzmusik zusätzlich der Charakterisierung des Unmoralischen; ‚Vergnügen‘ wird in beiden Fällen mit ‚Sünde‘ gleichgesetzt. Der deregulierten, zerstörerischen Sexualität, wie sie die ersten Trümmerfilme kennzeichnet, wird eine Absage erteilt oder aber sie wird, wie im Falle Marias, in der Bühnenstruktur gebannt. Deutscher Schlager und Orgelmusik werden nun zu akustischen Wegweisern. Neue Tugenden treten auf den Plan, anhand derer sich geschlechtsspezifische Zuschreibungen festmachen lassen: Kontrolle und Disziplin sind männlich, im Falle Walters in *Hallo Fräulein* zusätzlich ‚deutsch‘ konnotiert.

Auch die männlichen Darsteller scheinen in Mimik und Gestik erstarrt, ihr Auftreten sicher und nur wenig emotional. Diese „Gefühlsstarre“¹⁰⁵, die auch als Reaktion einer Schuld- und Schamabwehr verstanden werden kann, wird zum Indikator einer emotionalen Abwendung von der Vergangenheit. Moralismus und christlicher Glaube rehabilitieren die verletzte, vormals soldatische Männlichkeit und rücken das kurzweilig aus den Fugen geratene Rollenverständnis wieder zurecht. Obwohl zunächst emanzipiert gezeichnet, stellen die weiblichen Figuren im westdeutschen Nachkriegsfilm keine männliche Identitätsbedrohung mehr dar: Die Diffusion der Geschlechterrollen war um 1949, so suggerieren die besprochenen Filme, bereits abgeschlossen. Analog zur faktischen Gesundung und Integration der ‚Mitläufer‘ verläuft die Reparatur des Geschlechterdiskurses. Anders als in den Trümmerfilmen der ersten Stunde ist die Rehabilitation nicht länger wechselseitig, sondern geschlechtsspezifisch: Es sind die weiblichen Charaktere, die im westdeutschen Film nun den Prozess der Läuterung durchlaufen. Pfarrer Heger und Kaplan Imhoff in *Nachtwache* sowie Ingenieur Walter Reinhard in *Hallo Fräulein* werden zu Vertretern eines **reaktionären Geschlechterbilds**, das von nun an (wieder) Bestand haben sollte. Am Ende beider Handlungen steht die Zurücknahme des Emanzipatorischen zu Gunsten einer (neuen) Dominanz patriarchaler Hierarchie.¹⁰⁶ Auffällig ist, dass beide männlichen Hauptdarsteller, in die sich die Protagonistinnen verlieben, sichtbar ältere Männer sind. Neben dem Partner wird gleichsam auch der ‚väterliche Mann‘ gewünscht. Aufgrund einer noch andauernden Angst vor der ‚vaterlosen Gesellschaft‘ scheint also die patriarchale Autorität von beiden Protagonistinnen ersehnt, sowohl Cornelies als auch Marias anfängliche Selbstbestimmtheit und Individualität nehmen in dem Maße ab, in dem weibliches Begehren zunimmt. Damit geht gleichzeitig auch eine Demaskierung einher, ein ‚erleichtertes‘ Abstreifen einer mitunter auferzwungenen Selbständigkeit, die der neue, zwischenzeitliche Geschlechterdiskurs der unmittelbaren Nachkriegsjahre forderte und der mit der Wiederaufnahme des ‚alten‘ hegemonialen hinfällig wurde. Partnerschaft ist allerdings nur dann möglich, wenn das sexuelle Begehren kompensiert wird.

In weitaus stärkerem Maße als im DEFA-Film definiert sich Weiblichkeit hier immer auch über **Schönheit**.¹⁰⁷ Auch wenn die Protagonistinnen des westdeutschen Nachkriegsfilms weitaus modischer gekleidet sind als die der DEFA-Filme, so spiegelt das äußere Erscheinungsbild die Vorstellungen von Reinheit und Tugendhaftigkeit auf beiden Seiten: „Wie im Nazifilm lässt sich auch nach 1945 kein deutscher Vamp auf der Leinwand blicken

¹⁰⁵ MITSCHERLICH/MITSCHERLICH 1967, S. 40.

¹⁰⁶ Die Akzeptanz der Autorität unterscheidet diese Filme von den Trümmerfilmen, in denen sich die Protagonisten angesichts der deregulierten Verhältnisse auf einer Ebene befinden. Vgl. BONGARTZ 1992, S. 230.

¹⁰⁷ Vgl. GREFFRATH 1995, S. 260.

und auch keine einzige Frau von ungezügelter Sinnlichkeit.¹⁰⁸ Dem weiblichen Körper werden gesellschaftlich normierte Vorstellungen eingeschrieben, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit obsolet gewordenen Rollenzuschreibungen gelangen im transformierten, enteigneten Körper zu neuer Wirksamkeit. Die Sublimierung des Sinnlichkeitsüberschusses wird im Veränderungsprozess der Protagonistin in *Hallo Fräulein* augenscheinlich: Infolge der **Domestizierung** verkörpert Maria nicht länger die von Mulvey beschriebene erotische Schaulust; vielmehr wird in allen Fällen „das Körperäußere [...] zur Projektionsfläche des sozial erwünschten Charakters.“¹⁰⁹

Die äußerliche Erstarrung ist dabei auch Sinnbild eines „psychische[n] Immobilismus“¹¹⁰, das heißt, der Verweigerung der deutschen – auch der ostdeutschen – Gesellschaft, sich mit den ursächlichen Faktoren des faschistischen Regimes bzw. mit individueller wie kollektiver Schuld auseinander zu setzen: Das Vergangene wird, wie oben bereits am Beispiel der männlichen Protagonisten erläutert, gezeugnet. So wie die Hauptdarstellerin in *Bürgermeister Anna* **weibliche Mittäterschaft** im Nationalsozialismus negiert, so will auch Maria in *Hallo Fräulein* nicht auf ihr kooperatives Handeln – als Künstlerin unterstützte sie NS-Politik bzw. -Propaganda – verwiesen werden. Auch Cornelia in *Nachtwache* schwört der ‚dunklen‘ Vergangenheit ab: Alle Protagonistinnen katalysieren in der Negation ihrer eigenen ‚Komplizinnenschaft‘ folglich den männlichen ‚Erinnerungsverlust‘. Begünstigt wird dieser Prozess durch positiv besetzte, identitätsstiftende Geschlechterrepräsentationen, mittels derer, in Abgrenzung von zuvor inszenierten Bildern der Trümmerfrau und des Kriegsheimkehrers, nicht länger geschlechtlich strukturierte Allegorien von Niederlage, Schuld und Läuterung assoziiert werden (müssen).¹¹¹

Analog zur ‚Erstarrung‘, zur Zementierung tradierter Geschlechterstereotype können auch **Montage** und **Mise-en-scène** der analysierten Filme als reaktionär beschrieben werden. Mit der Verwendung von Stilmitteln des traditionellen Erzählkinos wird die patriarchale Struktur kultiviert. Die Erzählstruktur ist in allen Fällen geradlinig, auf Rückblenden, Träume und Visionen, ungewöhnliche Kadrierungen oder expressive Kameraeinstellungen wird verzichtet. Wie der Diskurs der Geschlechter scheint auch die filmische Dramaturgie nicht länger ‚zerrissen‘. Vor dem Hintergrund des Ost-West-Konfliktes lassen sich darüber hinaus Beobachtungen bezüglich der Topografie der Geschlechter machen: Innerhalb der westdeutschen Produktionen ist eine stärkere Hinwendung zu Innenräumen festzustellen. Das Interesse an Emotionalität und Privatheit drückt sich in der häufigen Verwendung von Halbnahe- und Nahaufnahme aus, filmtechnisch wird bereits die die fünfziger Jahre kennzeichnende Verortung der Frau auf die Privatsphäre bzw. ein familienzentrierter Geschlechterdiskurs antizipiert. Die Affinität zu Großaufnahme und Nachtschauplätzen, insbesondere für *Nachtwache* konstituierend, untermauert Isolation, Realitätsferne und Desinteresse am gesellschaftlichen Umfeld. Dem gegenüber spielen die Handlungen der DEFA-Filme vornehmlich im öffentlichen Raum oder aber, wie in *Der Kahn der fröhlichen Leute*, in der Natur. Hier dominieren zwangsläufig Kameraeinstellungen, die die *weiblichen* Figuren weitaus stärker in Bezug zum gesellschaftlichen Gefüge oder aber innerhalb eines

108 HEINZELMEIER 1988, S. 34.

109 BRAUERHOCH 1985, S. 50.

110 MITSCHERLICH 1973, S. 38.

111 Diese Beobachtung konnte auch Uta Schwarz in ihrer Analyse der ‚Neuen Deutschen Wochenschauen‘ machen. Vgl. SCHWARZ 2002, S. 445f.

natürlich-kreatürlichen Raums präsentieren und somit die engen Grenzen des traditionell weiblich konnotierten Handlungsraums überwinden.

Auffällig ist ferner, dass keine *weiblichen* Alternativentwürfe gezeichnet werden; die Figur der ‚*Femme fatale*‘, wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, wird nicht länger innerdiegetisch eliminiert, sie wird generell ausgespart. Subversive Frauenbilder sind nicht länger Ausdruck einer unstabilen (Geschlechts-)Identität. Anstelle der Trümmer ist eine neue Reinheit getreten, die die jeweilige Ideologie untermauert. *Hallo Fräulein* und *Bürgermeister Anna* spielen diese mit Blick auf das jeweilige deutsche Gesellschaftsmodell exemplarisch durch: Der domestizierten Frau auf der einen entspricht die emanzipierte auf der anderen Seite. Die Konstruktionen der sexuell selbständigen, gefährlichen Frau sowie die des orientierungslosen und/oder dämonischen, zweifelnden Mannes widersprechen der gesellschaftlichen Gefühlslage, die nun, am Ausgang der vierziger Jahre, von einem neuen Selbstbewusstsein getragen war.

Doch nur auf den ersten Blick scheint der Prozess der geschlechtlichen Verunsicherung, wie er die direkte Nachkriegszeit kennzeichnete, abgeschlossen und das neue Leitbild auf beiden Seiten unhinterfragt: Mit der Figur des Gorgas in *Nachtwache* ist noch immer das ‚dunkle Gestern‘ existent, das sich auch dramaturgisch im expressiven Bild übersetzt. Auch in *Hallo Fräulein* ist die männliche Kontrastfigur die des charakterschwachen Künstlers, die zusätzlich durch Verkörperung des amerikanischen Lebensstils negativ charakterisiert ist. Beide Antagonisten fungieren als ‚Negativfolie‘, vor der die Persönlichkeit des integren deutschen Mannes umso stärker an Ausdruckskraft gewinnt. Einen alternativen Lebens- und Gesellschaftsentwurf ganz anderer Art bildet *Der Kahn der fröhlichen Leute*: Das Handeln der Protagonisten scheint ausschließlich durch private Wünsche motiviert und verweigert sich einer gesellschaftspolitischen Indienstnahme. Aufgrund dieser programmatischen ‚Wendung nach Innen‘ weist der DEFA-Film stärkere Parallelen zum westdeutschen Nachkriegsfilm auf.

In die scheinbare Kontinuität patriarchaler geschlechtlicher Identitäten mischen sich noch immer brüchige und ambivalente Figuren sowie alternative dramaturgische Formen – auch wenn sie es schwer haben, sich Gehör zu verschaffen oder gar zum bleibenden Erinnerungsbild zu werden.

4. ‚Fest verfügt‘? – Geschlechterentwürfe am Beginn der fünfziger Jahre

Die Trümmerzeit vor der Gründung der Bundesrepublik und der DDR bildet den geistigen Prolog zu den 50er Jahren. Sie ist nicht Stunde Null, sondern ganz im Gegenteil eine Übergangszeit, die zu einem belastenden historischen Verhalten den subjektiven Eindruck der Ohnmacht in der Gegenwart hinzufügt.¹

Die sich in den zuvor besprochenen Filmen mehr oder weniger ankündigende Spannung zwischen Ost und West zeichnet sich zu Beginn der fünfziger Jahre analog zur doppelten Staatsgründung und zur Einbindung der beiden deutschen Staaten in die jeweiligen militärischen Blöcke in voller Schärfe ab. Unverhohlen funktioniert der DEFA-Film nun als Propagandainstrument und leistet vor dem Hintergrund des ‚neuen Kurses‘ seinen Beitrag zum Aufbau des Sozialismus. Hauptaugenmerk der folgenden Analysen liegt auf der Darstellung der Geschlechter hinsichtlich ihrer politischen Instrumentalisierung sowie der vermuteten geschlechtsspezifischen Reflexion der Freund-Feindkonstellation. Nachzuspüren gilt dieser nicht nur in der plakativ formulierten, politischen Aussage, sondern auch im subtilen Diskurs gesellschaftlicher moralischer Wertvorstellungen. Ist die jeweilige Blockintegration und die damit verbundene Adaption der Ideologie eine am Beispiel der Geschlechter bruchlos vorgeführte oder lassen sich Nuancierungen feststellen? Sind die deutschen Filme am Beginn der fünfziger Jahre wirklich schon ‚fest verfügt‘?

4.1 Der schwankende Mann folgt nach: *Roman einer jungen Ehe* (DEFA 1952)

Mit Kurt Maetzig's *Roman einer jungen Ehe* schien die die SED-Kulturpolitik der frühen Jahre kennzeichnende Uneinheitlichkeit auch im DEFA-Filmschaffen endgültig überwunden. Der Film wurde zum Spiegelbild des sich seit Gründung der DDR veränderten kulturpolitischen Klimas. War in 1952 hinsichtlich der Filmproduktionen ein Tiefpunkt zu verzeichnen, so erreichte die filmische Vermittlung der sozialistischen Idee im selben Jahr gleichsam ihren Höhepunkt.² Obwohl Maetzig noch im Jahr zuvor zur „Parteilichkeit in der Spielfilmregie“³ Stellung bezogen und darin seinem künstlerischen Engagement für das neue künstlerische Konzept Ausdruck verliehen hatte, warnte er gleichzeitig vor

schematischer und sogar banaler Durchschnittlichkeit. Die realistische Kunst gestaltet lebende Menschen; sie ist immer blutvoll. Schematische Darstellungen des Arbeiters,

1 BONGARTZ 1992, S. 228.

2 Vgl. I., Kapitel 4.2.2.

3 MAETZIG, Kurt: Über Parteilichkeit in der Spielfilmregie, 6. März 1951. In: AGDE, Günter: Kurt Maetzig: Filmarbeit. Gespräche. Reden. Schriften. Berlin 1987, S. 222-231.

des Bauern, des Kapitalisten, des Saboteurs usw. usw. sind kunstfeindlich und kunstfremd. Solche schematischen Darstellungen finden sich leider auch in unseren Drehbüchern und besonders in den Massenszenen unserer Filme.⁴

Aus dem Missverhältnis zwischen eigenem künstlerischen Anspruch und dem filmischen Ergebnis erklärt sich seine nachträgliche Distanzierung von der Filmproduktion *Roman einer Jungen Ehe*, die, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, eben diesen kritisierten Schematismus zeitigte. Dem Film, einem kommerziellen Misserfolg, warf Maetzig einen „Mangel an schöpferischer Atmosphäre“⁵ vor, den er vor allem auf die diktatorische Führung des Studios zurückführte. Deutlich zeichnete sich der Anpassungsdruck ab, unter dem der Regisseur agierte und der sowohl inhaltlich als auch formal zum Tragen kommt. Die Frage nach der Gleichberechtigung der Geschlechter – jenes Motiv, das den Film für eine Analyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit interessant macht – wird in *Roman einer jungen Ehe* nicht länger, wie in *Bürgermeister Anna*, in erster Linie gesellschaftlich, sondern, in Anbetracht des sich verschärfenden Ost-West-Konfliktes, ideologisch verhandelt.

Mit dem Wenigen, was der Krieg übrig ließ, reist die junge Agnes Sailer (Yvonne Merin) 1946 in das zerstörte Nachkriegs-Berlin voller Hoffnung, ein Engagement als Schauspielerin zu bekommen. Im sowjetsektoralen Künstlerclub ‚Möwe‘ lernt sie den Schauspieler Jochen Karsten (Hans-Peter Thielen) kennen; die beiden verlieben sich ineinander und heiraten.⁶ Die anfangs so harmonisch gelebte Ehe droht jedoch an den unterschiedlichen politischen und künstlerischen Einstellungen der Protagonisten zu scheitern: Agnes, motiviert durch den Maurerpolier ‚Vater Dulz‘ (Albert Garbe), den sie während Trümmerarbeiten kennen lernte, begeistert sich für die sozialistische Idee. Sie spielt nun, unter der Regie Burmeisters (Harry Hindemith), ausschließlich im Osten Berlins, wo sie zudem kulturelle Veranstaltungen zum Aufbau der ‚Stalinallee‘⁷ organisiert. Das politische Bekenntnis hat die Entfremdung von Jochen zur Folge, der dieses als radikal und propagandistisch brandmarkt. Im Handlungsverlauf erkennt er jedoch die moralisch fragwürdigen Geschäfte und den zweifelhaften Opportunismus seines Gönners, des Rechtsanwalts Plisch (Willy A. Kleinau). Er lehnt dessen Angebot, in einem amerikanischen, gegen den Osten gerichteten Film zu spielen, ab. Mit Verlassen des ‚politischen Irrwegs‘ ist die Widerannäherung an die inzwischen im Osten lebende und arbeitende Agnes möglich geworden: Die geplante Scheidung fällt aus.

Dass die politische Intention des Films am Beispiel der weiblichen Hauptdarstellerin vorgeführt wird, kommt bereits in der ersten Sequenz zum Tragen. Sie beginnt mit dem Voice-over-Kommentar einer Frau, die sich kraft dieser Technik selbst einführt. Ihre Präsentation in der



Abb. 118: Y. Merin,
2. Minute



Abb. 119: ‚Trümmer‘,
2. Minute

4 Ebd., S. 232.

5 In: Neues Deutschland. Berlin/Ost, 1.4.1952, S. 4.

6 Maetzig greift hier noch einmal die Personenkonstellation von *Ehe im Schatten* auf, variiert jedoch den Schluss. Vgl. SCHENK 1994, S. 61.

7 Hier sollte im Juni 1953 der Arbeiteraufstand gegen die SED-Herrschaft ausbrechen.

Totalen setzt sie in Bezug zur Trümmerlandschaft, der sie sich unterordnet – von Anbeginn wird also der Anspruch, die Wirklichkeit widerzuspiegeln, auch kameraästhetisch verfolgt. So gilt das Interesse der Kamera, wie das Verhältnis von nur wenigen Großaufnahmen und zahlreichen Totalen im Verlauf suggerieren wird, weniger dem Eigenleben der Charaktere als vielmehr dem sozialhistorischen Kontext. Ungewöhnlich, aber dieser Grundidee entsprechend, ist die Kameraführung der ersten Szene, in der mit der Bewegung aus der Halbtotale heraus lediglich Agnes Körper, nicht aber ihr Gesicht fokussiert wird. Die anschließende Einstellung erfasst die Protagonistin nur als Rückenfigur und gibt den Blick auf die Trümmerkulisse frei. Noch immer bleibt das Gesicht der Sprecherin im Dunkeln. Dann jedoch weicht die Kamera von der konventionellen Form des Kamerablicks ab, negiert den anfänglichen Eindruck der Objektivität und erschließt, durch ‚verwackelte‘ Bilder unterstützt, das Geschehen aus subjektiver Perspektive.

Erst in der folgenden Sequenz werden Körper und Gesicht der Stimme sichtbar, der Zuschauer sieht, indem er mit Agnes in den Spiegel blickt, ihr Selbstbild: ein femininer, schlicht gekleideter Frauentyp. Die subjektive Erzählposition geht mit dieser ‚Sichtbarmachung‘ zur auktorialen über. Anders als die Erzählstruktur vermuten lässt, wird die Handlung nicht in Rückblenden erzählt; lediglich in zwei weiteren Szenen kommentiert Agnes das Geschehen aus dem Off. Dieser zunächst dramaturgisch formulierten weiblichen Progressivität folgt die diskursiv verhandelte. Alle im Verlauf der Narration ausführlich dargestellten Themen werden in der zweiten Sequenz bereits angeschnitten: Im Künstlercafé ‚Möwe‘ kündigt sich nicht nur die Beziehung zwischen den beiden Hauptdarstellern Agnes und Jochen Karsten an, hier werden *pari pro toto* die ‚Stellvertreter‘ des ost- und westdeutschen politischen Systems plakativ illustriert, wenngleich sie zu diesem Zeitpunkt, in der Totalen erfasst, noch als „große Familie“ bezeichnet werden.



Abb. 120: W. Kleinau/
H. Sessak, 5. Minute



Abb. 121: Y. Merin,
14. Minute

Die Kamera nähert sich dem beliebten Rechtsanwalt Plisch, der rauchend und eingerahmt von zwei weiblichen Darstellerinnen als konsumorientierter Genussmensch eingeführt wird. Zynisch klingt, im Wissen um den Verlauf der realen Verhältnisse, der Neujahrswunsch der „guten Freundschaft“ zwischen Ost und West, den die beiden Berliner Theaterintendanten Burmeister und Möbius⁸ austauschen. Das Zusammentreffen ist nur scheinbar harmonisch, Misstöne schleichen sich ein, die im Handlungsverlauf eskalieren werden. Der anschließende Schnitt auf Agnes und Jochen lässt erahnen, dass das (kultur-)politische Verhältnis innerhalb der privaten Paarbeziehung eine Rolle spielen wird. Immer wieder fördert die Montage im Handlungsverlauf die Transparenz und das konsequente Nebeneinander von Handlung und realpolitischem Ereignis.

Der eingangs filmtechnisch erzielten Aktivität und Selbständigkeit der weiblichen Hauptdarstellerin widerspricht ihre sich nun äußernde physische Schwäche. Diese wird je-

8 Maetzig bedient sich hier realistischer ‚Schlüsselfiguren‘, die er in das fiktive Geschehen einbindet. In Intendant Möbius vom Westend-Theater erkennt man Boleslaw Barlog, Leiter des Steglitzer Schlosspark-Theaters, in Burmeister Wolfgang Langhoff vom Ost-Berliner Deutschen Theater. Vgl. KERSTEN 1963, S. 66.

doch zur Voraussetzung männlichen Begehrens. Fürsorglich kümmert sich Jochen um die körperlich geschwächte Agnes, deren Passivität die ausführliche Kontemplation erlaubt. Das Geschlechterverhältnis wird zusätzlich durch die Kameraperspektive untermauert: Jochen betrachtet die aus Oberperspektive in Großeinstellung aufgenommene Agnes. Zur Kennzeichnung der sich anbahnenden Beziehung bedient sich Maetzig melodramatischer Stilmittel: Romantische Musik und flackerndes Licht unterlegen die kurze Einstellung der Großaufnahme des weiblichen, weichgezeichneten Gesichts. Die an der klassischen geschlechtlichen Dichotomie orientierte Konstellation kommt auch in der Folgesequenz, einer Theaterprobe, zum Ausdruck. Agnes verteidigt ihre Auffassung der von ihr gespielten Rolle, die sie eben nicht „aggressiv“ und „unweiblich“ spielen möchte.

Neben dieser weiblich konnotierten Disposition der ‚Friedensliebe‘ werden während der Trümmerarbeiten, an denen Agnes freiwillig teilnimmt, Anzeichen körperlicher Schwäche sichtbar. Agnes, inzwischen mit Jochen verheiratet⁹ und, wie die Schürze vermuten lässt, die Hausarbeit übernehmend, erkrankt an einer schweren Lungenentzündung. Noch einmal kommen subjektive Kamera und Voice-over zum Einsatz. Das folgende Geschehen dieser Sequenz wird dann zwar aus objektiver Kameraposition heraus gefilmt, Subjektivität und identifikatorische Nähe werden jedoch durch den Einsatz der weiblichen Off-Stimme beibehalten. Agnes Krankheitszustand zwischen Traum und Realität und somit ihre ‚Innenperspektive‘ wird durch Doppelbelichtung bzw. sich überlagernde Großaufnahmen verdeutlicht. Einmal mehr liegt die vermeintlich subversive, unkonventionelle Erzählposition quer zur inhaltlichen Aussage: An ihrer Genesung hat, wie Agnes selbst kommentiert, Jochens aufopfernde Fürsorge entscheidenden Anteil¹⁰, die Einstellungen einer Frühlingslandschaft als Metaphern des Optimismus, des ‚Wiedererblühens‘, zeugen von spezifisch weiblichen Eigenschaften wie Passivität und Natürlichkeit, die Agnes visuell zugeordnet werden können.

Nur im ersten Drittel des Films werden der beschriebene Determinismus und die ihm innewohnenden geschlechtlichen Oppositionen aufrechterhalten. Mit der körperlichen Genesung geht die Hinwendung zum politischen Bekenntnis, zum Kommunismus, einher – der gesunde, weibliche Körper wird mit der ‚richtigen politischen Idee‘ verknüpft. Agnes Gesinnung äußert sich in der mit Kunstmäzen Plisch geführten Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Politik. Die Auseinandersetzung wird zur Folie, vor der die realen politischen Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland vorgeführt werden. Die Kamera fährt langsam auf Plisch zu, seine Nahaufnahme wird mit der Einstellung des US-Präsidenten Truman überblendet und lässt ihn synekdochisch als Repräsentanten der ‚Amerikanisierung‘ erscheinen. Auch die filmspezifischen Mittel der Montage arbeiten der visuellen Rhetorik zu:

9 Dass die Ehe unter keinem guten Stern steht, deutet sich während der Premierenfeier des gemeinsamen Theaterstückes an, das am Tag der Eheschließung aufgeführt wird. Die Figur des Regisseurs Hartmann (alias Harlan) wurde aufgrund von Publikumsprotesten des Auditoriums verwiesen. Adaptiert wird in dieser Szene der authentische Skandal um Regisseur Veit Harlan, der sich während des Faschismus u. a. mit den Filmen *Jud Süß* (1940) und *Kolberg* (1945) in den Dienst nationalsozialistischer Propaganda stellte. Ihm wurde 1948 nach Publikumsprotesten die Teilnahme an der West-Premiere von Maetzig's *Ehe im Schatten* von der Kino-Leitung untersagt.

10 Dass die Genesung aber auch durch von den „russischen Freunden“ besorgtes Penicillin möglich wurde, antizipiert bereits, wer die männliche Fürsorge substituieren wird.



Abb. 122-124: ‚Collage‘ zum beginnenden Ost-West-Konflikt, 32./33. Minute

Die nun folgenden collageartig zusammen geschnittenen Bilder haben dokumentarischen Charakter, in denen der sich zuspitzende Ost-West-Konflikt, ausgehend von der Währungsreform, illustriert wird.¹¹ Zeitungsüberschriften, politische Plakate und Landkarten wechseln mit Einstellungen von Menschenmassen und Geldscheinen.¹² Die Etappen des Kalten Krieges werden schlaglichtartig und symbolträchtig nachgezeichnet sowie auf akustischer Ebene von dramatisch anschwellender Musik unterstützt. Dabei werden die westlichen Besatzungsmächte respektive der Kapitalismus als verantwortlich für die deutsche Spaltung gezeigt. Eine erneute Überblendung einer Großaufnahme beider deutschen Währungen, die Protagonist Jochen zählt und in zwei Stapel teilt, verlagert einmal mehr die reale politische Spannung in die Privatsphäre. Die dokumentarische Darstellung der deutschen Teilung antizipiert die Trennung des Paares. In einem letzten Off-Kommentar fasst Agnes das Geschehen zusammen und äußert ihre Angst angesichts der politischen Spannungen. Jochens beschwörerische Formel, zusammenzustehen, wird zur Prophezeiung des Gegenteils. So lässt auch der anschließende Schnitt auf das Plakat des im Berliner Westend-Theater aufgeführten Stücks *Des Teufels General*, in dem Jochen spielt, die (politische) Entfremdung der Geschlechter ahnen. Agnes zeigt sich ob der getragenen Nazi-Uniform und des „militaristischen“ Impetus, das Hans in seiner Rolle verkörpert, angewidert.

Stärker noch kommt ihre moralische Gesinnung in der nächsten Sequenz zur Geltung: Von Plisch hat sie die Hauptrolle in Sartres realistischem Stück *Schmutzige Hände* angeboten bekommen. Die Großaufnahme des Händeschüttelns wird zur Allegorie des Titels, zum Verweis auf Plischs ‚schmutzige Geschäfte‘. Agnes anfängliche Begeisterung schwindet beim Lesen des Drehbuches, akustisch werden ihre Zweifel durch übertrieben dramatischen Musikeinsatz, visuell durch den Bewegungsvorgang einer fahrenden Straßenbahn unterstützt. Als „kalt, herzlos gemacht und ohne jede Scham“ bezeichnet Agnes diese Rolle, die sie nicht annehmen wird: „Dass es gegen den Osten gerichtet ist, wird mir jetzt erst richtig bewusst, da sie davon sprechen, Plisch. Aber es ist gegen alles Gute, Anständige und Saubere im Menschen gerichtet.“ Plisch, der Kunst und Moral von einander trennt, wird hier erneut zum Vertreter des kapitalistischen Westen stilisiert, der beteuert, man müsse „zum alten Lebensstil zurückfinden.“ Dieser offenbart sich im materiellen Wohlstand, wie das durch dubiose Geschäfte erworbene neue Auto illustriert. Im Subtext schwingt darüber hinaus eine Anspielung auf die nationalsozialistische Vergangenheit mit, die eben

11 Den Einsatz dokumentarischer Aufnahmen bezeichnet Steinle (in Anlehnung an GLASER 1991, S. 121) als Kennzeichen fiktionaler Filme. Vgl. STEINLE 2003, S. 37. Außer an dieser Stelle kam in den im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Filmen dokumentarisches Material nur in *Hallo Fräulein* zum Einsatz.

12 Zu vermuten ist, dass es sich hier um kompiliertes Wochenschaumaterial handelt.

nicht überwunden wurde.¹³ Faschistische Kontinuität und Kapitalismus sind, so lehrt das filmische Bild, eng miteinander verflochten.

In dem Maße, in dem Agnes sich für das kommunistische Modell des Ostens begeistert, nimmt der vormals auffällige Drang zur Rechtfertigung ab. In der folgenden Sequenz beobachtet sie eine Auseinandersetzung zwischen Regisseur Burmeister und dem proamerikanischen, mit Jochen befreundeten Schauspieler Jonas, die sich an Simonows ‚Russischer Frage‘ entzündet. In Zwischenschnitten auf Agnes fängt die Kamera in der Fokussierung ihrer Mimik ihre Sympathie für Burmeister und dessen politische Gesinnung ein: Gegen die Russen zu sein bedeute, gegen den Frieden zu sein. In ihrer Auffassung bestärkt bittet sie den Regisseur um eine Rolle, die ihr zu diesem Zeitpunkt noch nicht zugesagt wird. So klagt Agnes der jungen Schauspielschülerin Brigitte Dulz ihre aufgrund der Arbeitslosigkeit sich verstärkende finanzielle Sorge und wird darauf hin ermuntert, in den Osten zu ziehen. Die anschließende, nach einer Wischblende beginnende Szene, in der das Ehepaar Karsten gemeinsam mit Brigitte den Osten Berlins besucht, lässt Agnes Sympathie, stärker aber Jochens Ablehnung der ostdeutschen Politik erneut zu Tage treten: Den Schwenk auf ein Plakat „Zweijahresplan: Aufbau aus eigener Kraft“ kommentiert er wortlos mit skeptischem Blick, jenen über ein zerbombtes Haus mit dem Verweis auf westlichen Wohlstand.

Mit der Übernahme ihrer neuen, tragenden Rolle in dem unter der Regie Burmeisters entstandenen Film *Die ersten Jahre* verstärkt sich Agnes politische Hinwendung zum Sozialismus. Analog zur Verfestigung der Ideologie verläuft ihre Emanzipation, so dass diese als Resultat der SED-Politik, die die Gleichberechtigung der Geschlechter bereits 1949 in der Verfassung festgeschrieben hatte, interpretiert werden kann.¹⁴ Sie wird, nachdem Ehemann Jochen ihren propagandistischen Aufbaupathos harsch kritisiert und die Premierenfeier vorzeitig verlässt, von Maurerpolier Otto Dulz ideologisch ‚abgeholt‘: Statt sich auf ihre Ehe zu konzentrieren und der zunehmenden Entfremdung entgegen zu wirken, wird Agnes nun mit der Organisation eines Kulturabends in der Stalinallee und der Unterstützung des Richtfestes als ‚Grundsteinlegung für das ganze neue demokratische Berlin‘ betraut. Der Abschluss dieser Sequenz, der Agnes in Mitten des sie bejubelnden Publikums zeigt, kündigt von der Aufnahme in die ‚neue Gemeinschaft‘, die ihr verheißt, was ihr Jochen verweigert. Noch genießt sie allerdings aufgrund der antisowjetischen Einstellung ihres Mannes nicht das Vertrauen der Filmschaffenden. Auf einer Produktionsversammlung, die die Kamera in der Totalen und einer anschließenden ausführlichen Fahrt erfasst, wird sie nicht zur FDGB¹⁵-Vertrauensperson gewählt. Tief verletzt wendet sich Agnes von Jochen ab: „Bisher habe ich geglaubt, dass wir eine Gemeinschaft wären, ein Ganzes, unzertrennlich in unserer Arbeit, unserer Freundschaft, unserer Liebe.“ Ihr Vorwurf bringt das politisch amalgamierte Ehe-Verständnis unmissverständlich zum Ausdruck, das weniger Liebe und Begehren denn Solidarität zur Basis hat. Noch einmal scheint die Entzweiung, wie das mit melodramatischer Musik unterlegte Widersehen nach Agnes Rückkehr von

13 Diese äußert sich im Handlungsverlauf in der Sympathie für die Rehabilitation des einstigen Nazi-Regisseurs. Die Botschaft ist ähnlich wie die in Maetzig's *Der Rat der Götter* (1950): Der ‚faschistische Rückfall‘ ist mit der Dominanz des Kapitalismus verknüpft. Vgl. WILHARM 2001, S. 88.

14 Jochens Äußerung: „Das Beste wird wohl sein, ich übernehme ab heute die Hausarbeit“, die zu diesem Zeitpunkt noch polemisch klingt, soll sich im Handlungsverlauf bewahrheiten.

15 Der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB) war die bedeutendste Massenorganisation der DDR.

einem kurzen Gastspiel glauben lässt, abgewendet – beruflich und ideologisch haben die Hauptdarsteller jedoch unterschiedliche Wege eingeschlagen. Dominieren in der privaten Sphäre der Wohnung halbnahe und nahe Kameraeinstellungen, so ändert sich mit Agnes Entscheidung für das Engagement im sozialistischen Osten Berlins auch die *Mise-en-scène*: Die künstliche Beleuchtung weicht dem hellen Tageslicht, die klassische Musik den Chorstimmen der Kinder. In Weiteinstellung schwenkt die Kamera über die ‚Großbaustelle‘ Stalinallee, verschafft, von erhöhtem Standpunkt aus, einen Überblick über das Geschehen und transportiert eine von Solidarität geschwängerte Stimmung.

Agnes beteuert, „fest zu euch“ zu gehören – nicht nur visuell, auch verbal manifestiert sich der Konflikt zwischen Ost und West. Jener zwischen Jochen und Agnes eskaliert: Letztere bezeichnet Jochens Freunde, die sich während des Hartmann-Prozesses opportunistisch zeigten, als „widerlich“. Sie wirft ihrem Mann Realitätsferne, er ihr Radikalismus vor – die Ehe scheint zerbrochen. Motiv des Scheiterns ist nicht, wie so häufig, das der Untreue, sondern die ideologische Entfremdung der Geschlechter. In Parallelmontage werden nun die beiden unterschiedlichen politischen und künstlerischen Auffassungen gegenübergestellt. Während Jochen, wenngleich unwissend, bei einer propagandistischen Veranstaltung in Westberlin rezitiert¹⁶, trägt Agnes in einer der Schlüsselszenen vor der in Weiteinstellung aufgenommenen Menschenmenge zum Richtfest der ‚Stalinallee‘ das von Kurt Barthel verfasste Gedicht *Stalins Allee* vor.



Abb. 125-127: Y. Merin auf dem ‚Stalinfest‘, 75./76. Minute

Ausführlich kommentiert die Kamera ihren Vortrag, schwenkt über das nach oben blickende Publikum und verbindet die Protagonistin in kurzen Zwischenschnitten mit der jubelnden Menge. Der Wechsel von halbnaher Einstellung und Totale unterstützt das zusätzlich durch Chormusik unterlegte Pathos und reißt die Wahrnehmung mit. Integriert in der Menge und entzweit von ihrem Partner – Agnes’ im folgenden Dialog mit Dulz geäußertes Diktum wird zur Kernaussage des Films: „Ich liebe meinen Mann sehr, aber ich kann nicht mit ihm leben. In diesem Streit zwischen Ost und West ist meine Ehe endgültig kaputt gegangen.“ Dulz, stilisiert als ‚sozialistischer Archetypus‘, beschwört sie, Jochen nicht fallen zu lassen, selbst wenn er „den Falschen“ nachrenne: „Aber deshalb können wir sie doch nicht alle aufgeben [...] Auch die, die heute noch abseits stehen, werden wieder zu uns finden.“ Erneut untermauert das filmische Bild die ideologische Aussage: ‚Vater Dulz‘ wird von ‚beiden Töchtern‘ umrahmt. Auf den ersten Blick substituiert die Vaterfigur den verlorenen Ehemann. Weil somit allerdings das patriarchale Geschlechterrollenverständnis wiederhergestellt scheint, dem Agnes kraft ihrer Emanzipation im Laufe der Handlung entsagte, muss der ‚neue Vater‘ vielmehr als Repräsentant der ‚sozialistischen Idee‘

16 Bei der Veranstaltung handelt es sich um den Auftritt des vermeintlich geflohenen Dresdener Mozart-Chors.

verstanden werden, in der die weibliche Gleichberechtigung schließlich aufgeht.¹⁷ Mit der emotionalen Überhöhung, die diese Sequenz auszeichnet, widerspricht Maetzig der von ihm selbst geforderten Absage an den (Hollywood-)Kitsch: Was ist Agnes' sentimentaler, pathetischer Vortrag – eine Eloge an Stalin – anderes denn eine mit „himbeerfarbene(r) Soße“ übergossene [Deklamation], die das Leben harmonisch erscheinen lassen soll¹⁸?

Jochens Wiederannäherung an Agnes kann nur mit der Abkehr von seiner politischen Einstellung möglich werden. Plakativ wird zu diesem Zweck Westberlin, der Ort seiner Berufstätigkeit, als amoralisch gebrandmarkt: Blinkende Reklame, schrille Saxophon-Musik und zweifelhafte Etablissements prägen das Gesicht des Westens und funktionieren als Metaphern der westlichen Unterhaltungsindustrie. In einer Bar trifft Jochen auf seine ‚Freunde‘, fühlt sich jedoch von ihnen abgestoßen. Nachbarin Karla, geschminkt, modisch gekleidet und schon in den vorausgehenden Szenen mit Alkohol, Zigaretten und immer wieder männliche Nähe suchend gezeigt, verkörpert den amerikanischen Lebensstil, den Wunsch nach Unterhaltung und die Bereitschaft zur Prostitution. Als ‚abgewiesene Frau‘ – sie hat weder beruflichen Erfolg noch gelingt es dem ‚Taxi-Girl‘, Jochen zu verführen – wird sie zur Allegorie eines am Individualismus orientierten Lebenskonzeptes und einer amerikanisch-kapitalistisch konnotierten Weiblichkeit.

Stellvertretend für den ‚Egoismus des Westens‘ steht, so lässt sich aus der negativen Attribuierung der weiblichen Nebenfigur schlussfolgern, die verführerische Frau. Sie wird zum Gegenbild der positiv gezeichneten, sozialistisch engagierten Brigitte Dulz, die Agnes für die ‚richtige Idee‘ zu begeistern wusste. Mit Karla lehnt und legt Jochen den ‚westwärts‘ eingeschlagenen Lebensweg ab, die personifizierte Verführung misslingt. Er weigert sich, die ihm angebotene Rolle in einem aus Marshallplan-Geldern finanzierten, antisowjetischen und militaristischen Film zu spielen.

Noch einmal wird der Ost-West-Konflikt in dieser Sequenz, die die beiden Wirkungsfelder der Protagonisten gegenüberstellt, in einer schematischen *Mise-en-scène* und Montage verhandelt: Die Bilder des ostdeutschen Aufbaus sind rhythmisch zur dynamischen Sinfonie-Musik geschnitten; Männer und Frauen werden als am Aufbau gleichberechtigt gezeigt. Halbnahe Einstellungen verbinden euphorische Gesichter, tatkräftigen Einsatz und Freude am Arbeitsprozess, der zügig, wie die schnelle Schnittfolge vermittelt, voran geht.

Die in Untersicht gegen den Himmel aufgenommenen Häuser demonstrieren neuen, gemeinschaftlich geleisteten Wohlstand. Parallel dazu wird die Atmosphäre im Westen als eine von Arbeitslosigkeit geprägte demonstriert, die durch den Einsatz von verzerrt klingender Swing-Musik und Naheinstellungen tanzender Frauenbeine zusätzlich einen anrührigen, sexualisierten Anstrich erhält. Jochens ‚Ekel‘ kulminiert in Plischs Angebot, eine Rolle unter der Regie des rehabilitierten Hartmann zu übernehmen: „Endlich sehe ich klar“, sagt er



Abb. 128: H. Sessak/H. Groth/H. -P. Thielen, 81. Minute



Abb. 129: ‚Westen‘, 89. Minute

17 Dulz' Antagonist ist der vermeintliche väterliche Freund Plisch. Plakativ wird an ihnen der Ost-West Konflikt vorgeführt.

18 MAETZIG 1987, S. 233.



Abb. 130: Masse Stalinallee, 93. Minute



Abb. 131: Masse Stalinallee, 96. Minute

mehr zu sich selbst denn zum vermeintlichen ‚väterlichen Freund‘, dessen kapitalistische Interessen ihm nun deutlich werden. Klar argumentiert auch die Sprache der Bilder, die dem Antagonismus Ausdruck verleiht; das ‚Feindbild‘ erhält eindeutige Konturen.

Dem negativ konnotierten Kapitalismus des Westens entspricht das sozialistische, antifaschistische Modell des Ostens, das im Fahnenmeer der Massenszene¹⁹ seinen optischen Höhepunkt findet. Erneut rezitiert Agnes, nun im FDJ-Hemd, vor riesiger Menschenmenge, die die Kamera von hinten erfasst, um schließlich den Blick auf die gemeinsam errichteten Häuser frei zu geben. Wiederaufbau und Wohlstand, so suggeriert das Ende der Parallelmontage, ist Kennzeichen des Ostsektors und Ergebnis gemeinschaftlichen Handelns. Das Konzept der Volksnähe, das dem seit März 1951 zum Schaffensprinzip erklärten ‚Sozialistischen Realismus‘ zu Grunde liegt, sowie die ‚Gewinnung der Massen‘ als Tenor der kommunistischen Politik erfahren eine plakative Personifizierung.

Die ästhetische Ausdrucksweise in *Roman einer jungen Ehe* weist, unter dem Deckmantel eines selbstlegitimatorischen Propagandabegriffs, durchaus Parallelen zu Inszenierungsmustern des nationalsozialistischen Films auf.²⁰ So erinnert die Inszenierung des Kollektivs jener Szene aufgrund der Verwendung formal ähnlich arrangierter Gestaltungsmittel an ‚Vermassung‘ und ‚Formierung der Sinne‘ im Stil Leni Riefenstahls: In beiden Fällen ist der politische Gehalt, sind Gemeinschaftsgeist und Hingabe an den jeweiligen ‚Führer‘, in der Formgebung zu finden.²¹

Der holzschnittartig dargebotene innerdeutsche Konflikt ist, wie am Beispiel der Protagonisten aber auch in den Nebenfiguren vorgeführt, geschlechtlich kodiert. Der ‚westliche Mann‘ schreckt nicht vor Gewalt gegen Frauen zurück: Während einer Unterschriftenaktion gegen die deutsche Remilitarisierung, die die Abschlussequenz einläutet, werden die weiblichen Aktivistinnen überfallen. Der Vorfall dient Jochen als Anschauungsunterricht – der weiblich konnotierte Pazifismus gibt letzte Gewissheit auf dem Weg zurück zu Agnes. Harmonie ist nur im Osten möglich. „Daß ihr Jochen schließlich in die DDR folgt, entspricht dem Kanon der DEFA-Dramaturgie: der schwankende Mann vollzieht den längst überfälligen Akt, nachdem ostdeutsche Friedensdemonstranten von Westberliner Schupos brutal zusammengeschlagen sind.“²² Der Dichotomie der Geschlechter entspricht das dichotome Weltbild: „Dich müssen wir erstmal in Ordnung bringen“, lässt Agnes den geläuterten Jochen, der ihr am Ende seines Erkenntnisprozesses zum Scheidungstermin reumütig

19 Hatte Slatan Dudow 1949 in *Unser täglich Brot* die jubelnde Masse eingeführt, findet das Motiv zwischen 1950 und 1953 in zahlreichen DEFA-Filmen Verwendung. Vgl. SCHENK 1994, S. 61.

20 Stärker noch äußert sich dieser Inszenierungsgeist in sowjetischen Stalin-Filmen. Vgl. KANNAPIN 2001, S. 145.

21 Auch Barbara Bongartz weist auf diese Parallele hin. Sie sieht hier erneut die Tendenz zur Unterwerfung gegeben. Mit der ‚neuen Identität‘ kann, so ihre These, die Verantwortung für die NS-Vergangenheit auf Westdeutschland abgeschoben werden. Vgl. BONGARTZ 1992, S. 142f.

22 SCHENK 1994, S. 61.

tig ein „Papierfriedenstaubenfähnchen“²³ überreicht, wissen und meint damit weniger die zerrissene Kleidung als vielmehr seine politische Orientierung.

Jochen wird zum ‚Heimkehrer‘, dessen Eingliederung hier nicht die Frau, sondern das Gesellschaftssystem per se leisten wird. Agnes selbst hat keinen aktiven Anteil an Jochens Entscheidung, sie kämpft nicht um ihn, sie wartet nicht auf ihn, wie es das traditionelle Geschlechterverständnis vorsieht. Die Organisation des Geschlechterverhältnisses erhält vielmehr einen politischen Bezugsrahmen. Mit der ersten Einstellung der jungen Frau, die ihr Leben selbständig in die Hand zu nehmen scheint, korrespondiert ihre letzte Formulierung der Idealisierung der neuen Gemeinschaft, in der beide Geschlechter nun aufgehen. Der Entwurf weiblicher Autonomie, durch die anfängliche visuelle Rhetorik unterstützt, ist ein Trugbild: Die filmische Strategie raubt der Protagonistin ihre Selbständigkeit, ihre eigenen Interessen und ihr Begehren. Nicht mit der Ehe, sondern mit ihrer konsequenten Entscheidung für das ‚richtige‘ politische System büßt sie an Individualität ein und wird dergestalt zum Vorbild für die ‚sozialistische Frau‘. Maetzigs Absicht, mit *Roman einer jungen Ehe* „die Zerreißung unseres Vaterlandes und die Möglichkeit seiner Wiedervereinigung“ anhand einer Ehegeschichte zu gestalten, „weil sich in den beiden Ehepartnern gewissermaßen die beiden Teile unseres zerrissenen Vaterlandes ausdrücken lassen“²⁴, fällt einer plakativen Schwarz-Weiß-Malerei zum Opfer und lässt dabei nur eine Alternative zu: die Entscheidung für den Sozialismus. So wie die Entwicklung des Westens hinter der des Ostens zurücksteht, so bleibt auch der Protagonist hinter der Progressivität seiner Frau zurück. In diesem Sinne erfährt Weiblichkeit in Verknüpfung mit der ‚richtigen Ideologie‘ eine positive Aufwertung, die dieselbe jedoch mit der Ein- und Unterordnung in das gesellschaftliche System zugleich wieder einbüßt.

4.2 Idealbilder der ‚sozialistischen Frau‘ in: *Frauenschicksale* (DEFA 1952)

Millionen Frauen haben die Einstellung, der eigene Weg zum persönlichen Glück geht jenseits und unabhängig von der gesellschaftlichen Entwicklung. Auf der anderen Seite habe ich mir in meinem Thema die Aufgabe gestellt, zu zeigen, daß der Weg des einzelnen zum Glück eigentlich immer mit der Entwicklung der Gesellschaft verbunden ist und nur in Verbindung mit der Gesellschaft möglich ist.²⁵

Schon 1949 setzte Slatan Dudow mit der DEFA-Produktion *Unser täglich Brot* die Tradition des sozialistischen Arbeiterfilms, die in dem kommunistischen Film *Kuhle Wampe* 1932 ihren Anfang nahm, fort. Der 1952 unter seiner Regie entstandene Spielfilm *Frauenschicksale*, der aus heutiger Perspektive unzweifelhaft den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft respektive die soziale Befreiung der Frau propagiert, sah sich einer breiten öffentlichen Kontroverse, die sich insbesondere an seinem mangelnden ‚Vorbildcharakter‘ entzündete,

23 KERSTEN 1963, S. 69.

24 MAETZIG, Kurt: Unsere Absicht, Dezember 1951. In: AGDE 1987, S. 218.

25 DUDOW, Slatan: Rede auf der Filmkonferenz 1952. In: AXEN, Hermann: Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Berlin/Ost 1953, S. 142f.

ausgesetzt.²⁶ Das Bild der unterdrückten Frau, das Dudow zu Handlungsbeginn zeichne, entspreche schon längst nicht mehr der gesellschaftlichen Realität und sei „bereits nicht mehr typisch im Sinne des Marxismus-Leninismus“²⁷. Typisch für den DEFA-Film dieser Zeit ist allerdings, wie das Eingangszitat untermauert, dass die Darstellung des individuellen Schicksals nur im Kontext mit der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft verlaufen kann.

Die Inszenierung des weiblichen Schicksals, die sich auch hier am Geschlechterkonflikt entzündet, nimmt, im Unterschied zu den bisher besprochenen Filmen, einen ungleich größeren Raum ein: Das (westliche) Männliche wird zur Negativfolie, vor der sich ideologische Erziehung und erfolgreiche Emanzipation gleichermaßen abspielen. Anders als in *Bürgermeister Anna* und *Roman einer jungen Ehe* werden Progressivität sowie eine ausschließlich positive Charakterisierung der Protagonistinnen nicht von Beginn an geradlinig verfolgt. Kamera und Montage sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, weitaus weniger dokumentarisch, die Verwendung von Nah- und Großaufnahmen hingegen häufig. Mit der differenzierten Darstellung seiner Frauenfiguren berücksichtigt Dudow deren individuelle Wünsche, offenbart ihr Begehren und somit ihre Verführbarkeit. In zum Teil widersprüchlichen Schicksalen entwickelt sich das ‚neue Bewusstsein‘ folglich erst prozesshaft. Gerade diese Nuancierung anstelle eines von der Partei geforderten Schematismus, die zum Angriffspunkt seiner Kritik wurde, macht *Frauenschicksale* für eine Analyse im Rahmen dieser Arbeit umso interessanter: Trotz manifester kulturpolitischer Maximen gelingt Dudow eine die engen Spielräume des ‚Sozialistischen Realismus‘ ausschöpfende, mitunter überstrapazierende, experimentelle filmische Gestaltung ambivalenter Weiblichkeitsrepräsentationen.

In der Figur des (Westberliner-)Verführers Conny (Hanns Groth) sind die (Nachkriegs-)Schicksale der Protagonistinnen verschiedenster Herkunft mit einander verwoben. Anders als die jungen Frauen ist dieser gemäß seinem Motto: „Man lebt ja nur einmal“ allenfalls an kurzweiligen Affären, jedoch an keiner dauerhaften Bindung interessiert. Richterin Barbara (Anneliese Book) wird ebenso wie die junge Modistin Anni (Susanne Düllmann), die von Conny ein Kind erwartet, enttäuscht und verlassen. Auch Renate (Sonja Sutter), die auf der Suche nach persönlichem Glück sogar straffällig und schuldig am Tod ihres Bruders wird, bleibt eine Zukunft mit Conny versagt. Stattdessen finden alle Frauen berufliche Erfüllung im Ostteil des geteilten Berlins und begeistern sich, wie es Sozialpflegerin Hertha (Lotte Loebinger) und die junge FDJlerin²⁸ Ursel (Angela Brunner) bereits vorführen, für die sozialistische Idee. Moralisch und sozial abgerutscht bleibt Conny, ähnlich wie die ihm an die Seite gestellten weiblichen Nebenfiguren, die lediglich an Äußerlichkeiten und Vergnügen interessiert sind, im Westen zurück.

Vor der Kulisse einer in Weiteinstellung aufgenommenen, in der Morgendämmerung liegenden Stadt werden die im Folgenden episodenhaft vorgeführten weiblichen Einzelschicksale durch Überblendungen in die jeweiligen Schlafzimmer thematisch verbunden.

26 Der Frauenbund (DFB) verlautbarte im November 1952 nach der Uraufführung eine kritische Resolution. Auf der ZK-Konferenz im September desselben Jahres diskutierten Mitglieder der DEFA-Kommission den Film kontrovers. Die Kritik entbrannte vor allem am Fehlen des ‚positiven Helden‘, der für die Richtung des ‚Sozialistischen Realismus‘ unabdingbar schien. Vgl. SCHENK 1994, S. 74f.

27 Neues Deutschland. Berlin/Ost, 18.12.1952.

28 Die Freie Deutsche Jugend (FDJ) war die einzige offiziell zugelassene Jugendorganisation in der DDR.

Die Skizzierung ihres ‚Erwachens‘ wird zum symbolträchtigen Fingerzeig der persönlichen Entwicklung.²⁹ Dass an ihrem Ausgangspunkt eine unglückliche Liebe stehen muss, verdeutlicht die in Großaufnahme gezeigte Fotografie eines Mannes.³⁰ Langsam schwenkt die Kamera von dieser über einen Tisch, erfasst die sich darauf befindenden Gläser und Flaschen, präsentiert schließlich, ausgehend von der Einstellung eines nackten Frauenfußes, den dazugehörigen Frauenkörper. Der ausführliche Schwenk findet seinen Abschluss in der Großaufnahme eines weiblichen, stark geschminkten Gesichts. Alkohol und Zigaretten sowie die Physiognomie Bettys, der im Verlauf lediglich eine Nebenrolle zukommt, wecken Assoziation von Verlebtheit, Genussucht und Amoralität. Diese Eigenschaften kennzeichnen, wie der anschließende Szenenwechsel nahe legt, auch den männlichen Darsteller, mit dem Betty telefoniert. In diesen dergestalt – auch durch die Repräsentation der Nebenfigur – negativ attribuierten Protagonisten verliebt sich die Jurastudentin Barbara. Auch wenn sie um Connys ambivalentes Verhalten weiß, dieses gar im Gespräch mit ihrer mütterlichen Freundin Hertha mit dem Hinweis verteidigt, der Krieg habe ihn „aus der Bahn geworfen“, gelingt es ihr nicht, sich von Conny zu lösen. Kameratechnisch wird Barbaras emotionale Abhängigkeit bzw. der Mangel an Selbstbestimmtheit durch in Aufsicht aufgenommene Einstellungen ausgedrückt.

Ihr Gesicht wirkt ernst und angespannt, häufig wird sie rauchend gezeigt. Der Blick in den Spiegel – die Kamera zieht von halbnaher auf Naheinstellung zu – reflektiert ihre Identitätskrise, ihr Oszillieren zwischen Rationalität und Emotionalität. Im schäbigen Ambiente eines heruntergekommenen Cafés beendet Conny mit nüchternen Worten die Beziehung, was Barbara kommentarlos hinnimmt. Erst durch einen Verkehrsunfall ‚wachgerüttelt‘ scheint die verlorene Liebe endgültig überwunden. Im Folgenden kompensiert sie diesen ‚Verlust‘ nicht nur mit der Konzentration auf ihre berufliche Laufbahn, sondern auch mit einem nun erwachten Interesse für die sozialistische Politik. Motor dafür ist Fürsorgerin Hertha, die Barbara noch am Krankenhausbett eine Ausgabe des Stalin’schen *Dialektischen Materialismus*³¹ überreicht, dessen Lektüre richtungweisend werden soll. Barbara wird eine der ersten Richterinnen der DDR und genießt, inzwischen – wie die gelöste Mimik unterstreicht – mit einem starken Selbstbewusstsein ausgestattet, die Wertschätzung ihres männlichen Kollegen. In einer späteren Szene gegen Ende des Films trifft sie erneut auf Conny. Als emanzipierte Frau ist es ihr nun ein Leichtes, diesen mit seinen eigenen Waffen zu schlagen und abzuweisen. Mit einem „Bye Bye“ verabschiedet sie den einstigen Verführer zynisch, indem sie seine floskelhafte Wendung zitiert und damit gleichsam den Amerikanismus, der sich auch in seinem Sprachgebrauch widerspie-



Abb. 132: A. Book,
5. Minute

29 Metaphorisch antizipiert Dudow in der Eröffnungssequenz bereits das 1953 von Axen proklarierte Ziel, die DEFA-Filmemacher müssen „diese aufgehende Sonne der sozialistischen Arbeit, des sozialistischen Bewusstseins in ihren Scheinwerfern und Kameralinsen“ einfangen. AXEN 1953, S. 26.

30 Ist die Portraitfotografie der Frau im narrativen Film häufig Metapher einer männlichen Wunschvorstellung, so an dieser Stelle Ausdruck weiblichen Begehrens.

31 Der Dialektische Materialismus, philosophisches Fundament des Kommunismus, wurde 1938 von Stalin zur Staatsdoktrin für die Länder des real existierenden Sozialismus erklärt. Marx und Engels verwendeten beide Begrifflichkeiten separat.

gelt³², ins Lächerliche zieht. Protagonistin Barbara symbolisiert gegen Filmende die ‚ideale Frau des Sozialismus‘: verheiratet, beruflich erfolgreich, emanzipiert und politisch engagiert. „Ein neuer Weg liegt vor uns, der der gemeinsamen Arbeit und des Glückes für alle“, lässt sie, in identifikationssteigernder Nahaufnahme visualisiert, in ihrem Schlussplädoyer nicht nur das Publikum des Gerichtsaals wissen.

Wie zuvor bereits Barbara wird auch die junge Modistin Anni in Gegenüberstellung mit der weiblichen Nebendarstellerin Betty, die sich in Nahaufnahme selbstgefällig im Spiegel betrachtet, eingeführt. Betty verkörpert jenen (westlichen) Luxus, den sich das Proletarierkind erträumt, ohne zu ahnen, welchen Preis sie dafür zahlen wird. Anni gewinnt, durch die an eine Kamerafahrt anschließende Nahaufnahme suggeriert, Connys Aufmerksamkeit. Ihn locken der natürliche, kindliche Charme sowie das nahezu devote Verhalten, das, wie das häufige Niederschlagen der Augen und die schwache Stimme unterstreichen, einen Kontrast zu Bettys Künstlichkeit bildet. Deutlicher noch tritt das hierarchisch strukturierte Geschlechterverhältnis von älterem Verführer und junger Geliebten im Anschluss zu Tage. So wie sich das tanzende Paar, durch die wegführende Kamera verdeutlicht, in der Menge verliert, so verliert Anni den Sinn für die Realität.



Abb. 133: S. Düllmann, 21. Minute

Die Verführungssequenz endet mit der Einstellung einer nächtlichen Ruderpartie. Die Musik verstummt, das Bild des Schilfes, das das Boot nahezu lautlos ‚verschluckte‘, bleibt stehen. Dunkelheit und Wasser lassen auf die visuell ausgesparte Defloration der jungen Anni schließen. Die junge Modistin wird schwanger, verliert deshalb ihre Arbeitsstelle: „Gott sei dank, wir sind hier nicht im Osten, wo die Arbeiter zu bestimmen haben, was der Chef machen soll“, lässt die in Unterperspektive aufgenommene Chefin Anni herablassend wissen. Weder vom proletarischen Vater, einem arbeitslosen Trinker, noch von Conny hat sie Unterstützung zu erwarten; die Unterredung mit dem Verführer endet symbolträchtig mit der Aufnahme seiner Rückenfigur. Annis Isolation wird visuell durch blattlose Äste, auf Tonebene durch den asynchronen Einsatz von Leierkastenmusik konnotiert. Letztere wird im Handlungsverlauf funktionalisiert, d. h. zur emotionalen akustischen Klammer, die die weiblichen Einzelschicksale miteinander verbindet: An mehreren Sequenzübergängen wird das Bild der verlassenen Frau von der neu eingeführten Protagonistin derart leitmotivisch untermalt bzw. ersetzt.³³

Eine Perspektive im Westteil der Stadt scheint ohne Arbeit unmöglich, so dass Anni beschließt, mit dem inzwischen geborenen Sohn in den Berliner Osten zu ziehen. „Durch eine Nahfahrt der Kamera von rechts nach links aus der Unterperspektive wird Annis Überschreitung der Sektorengrenze begleitet.“³⁴ Die Kameraeinstellung versinnbildlicht den Wechsel vom, wie auf Hinweisschildern zu erfahren ist, amerikanischen in den demokratischen Sektor Berlins und suggeriert folglich den in ein ‚besseres Gesellschaftssystem‘.

32 So bezeichnet Conny seine Mätsen häufig als ‚darling‘.

33 Der Musikgebrauch kann ein Genre charakterisieren und andersrum: De la Motte und Emons zählen dazu auch einen gesellschaftliche Schichten und Klassen unterscheidenden Musikeinsatz und stellen dabei Leierkastenmusik der Jazz-Musik gegenüber. Während Ersterer hier eher emotionale Qualität besitzt, ist Letztere, wie noch gezeigt werden soll, Kennzeichen der ‚westlichen‘ Gesellschaft. Vgl. DE LA MOTTE, Helga/EMONS, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München. 1980, S. 138.

34 STRAUSS 1996, S. 51.

Anni findet nicht nur Arbeit als Näherin, auch für ihren Sohn wird im betriebseigenen Kindergarten gesorgt. Hier scheint das uneheliche Kind nicht länger Stigma zu sein. Im Folgenden dominieren Einstellungen, die die Protagonistin innerhalb einer solidarischen Gemeinschaft zeigen.

Analog zum beruflichen Erfolg verläuft ihre politische Erziehung. So endet jene Sequenz, in der Fürsorgerin Hertha auf einer Betriebsversammlung an sozialistische Errungenschaften bzw. an Gesetze zur rechtlichen Gleichstellung der Frau appelliert, mit der Nahaufnahme Annis. Erneut wird die Figur der Hertha funktionalisiert. Sie öffnet, wie zuvor schon bei Barbara festgestellt werden konnte, die Tür zu einem ‚neuen politischen Bewusstsein der Frau‘, über das sie als einzige Darstellerin bereits zu Handlungsbeginn verfügt. Dabei verarbeitet Dudow das Thema der Gleichstellung der Geschlechter nicht nur aus aktueller Perspektive, sondern auch im ‚Blick zurück‘: Vorausgegangen war ein Disput unter den Zuhörerinnen, der sich an weiblicher Mittäterschaft und Mitschuld im Nationalsozialismus entzündete: „Was hast du denn im Krieg gemacht?“, heischt eine weibliche Stimme, „Granaten gedreht. Und jetzt schreit ihr nach Männern.“ So wie die schuldhafte Vergangenheit keine explizit männliche ist, so fordert auch der Wiederaufbau der Gesellschaft die Zusammenarbeit beider Geschlechter. Die in Nahaufnahme und aus leichter Unterperspektive präsentierte Hertha, selbst KZ-Insassin, wird nicht nur zur Fürsprecherin weiblicher Erwerbsarbeit, sondern darüber hinaus zur Personifizierung des Pazifismus. Auch kameratechnisch wird ihre herausragende Position hervorgehoben: Ihr in Nahaufnahme visualisiertes Gesicht steht im Kontrast zur in Oberperspektive aufgenommenen Menge, die die Kamera in einer ausführlichen Fahrt zuvor erfasste. In dieser Schlüsselsequenz wird die „politische Erziehungsfunktion des Filmes überdeutlich“³⁵ und am Beispiel Herthas und Annis exemplifiziert. Letztere, beruflich engagiert und nun auch aufgrund ihrer Mutterrolle Verantwortung übernehmend, erlangt ein sozialistisches Verständnis, das sich in Aussagen wie der folgenden verbalisiert: „Wenn jemand das Recht hat, ein schönes Kleid zu tragen, dann die Arbeiterin und das heißt: alle Frauen, die was schaffen.“

Das Verlangen nach schöner Kleidung, nach Äußerlichkeiten und Zerstreuung ohne politisches Bewusstsein und ‚sozialistisches Arbeitsethos‘ kulminiert zwangsläufig in der Katastrophe. „Habe ich nicht auch das Recht auf ein bisschen Glück?“, wird Protagonistin Renate später verzweifelt fragen. Auch sie glaubte dieses mit Conny gefunden zu haben, doch das Verlangen nach Liebe wandelt sich, auch aufgrund der Entbehrungen, unter denen die junge Frau während des Krieges litt, in Gier. Mit der Figur der Renate zeichnet Dudow das am stärksten konturierte Frauenschicksal.

Die Sequenz, in der sie eingeführt wird, beginnt mit einem prüfenden Blick in den Spiegel und dem Schminken ihrer Lippen. Renates Welt ist die der Oberfläche, des schönen Scheins. Die Topografie wird zum Spiegel dieser Disposition: Renate begegnet Conny auf einem Jahrmarkt, dem „Ort des Vergnügens, der Entbindung von Pflichten, des Vergessens“³⁶, auf dem die Kamera ihren Wunsch nach Zerstreuung ausführlich kommentiert. Sie steigt mit ein in die Karussells, lässt den Betrachter schwindeln und gleichsam ahnen, dass der Boden, auf dem Renate geht, ein schwankender ist. Dramaturgisch zählt die Jahr-

35 Ebd., S. 54.

36 ROTHER, Hans-Jörg: Der Weg in ein neues Leben. Der DEFA-Regisseur Slatan Dudow. Eine Spurensuche. In: SCHENK, Ralf/RICHTER, Erika/LÖSER, Claus (Red.): apropos film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2004, S. 174-189, hier S. 181.



Abb. 134: S. Sutter,
37. Minute

Protagonisten herausfordernd. Auch diesmal bleibt der sich im nächtlichen Gebüsch vollziehende sexuelle Akt nur angedeutet.

Renates Glücksanspruch ist ein rücksichtsloser: Versteckte sie sich schon auf dem Jahrmarkt vor ihren Freundinnen, um mit Conny ungestört zu sein, so äußern sich mangelnde Solidarität und mangelndes politisches Interesse auch am Arbeitsplatz – am Vortrag zum Thema ‚die Rechte der neuen Frau‘ will sie nicht teilnehmen: „Was gehen mich die anderen Frauen an? Sollen sie sehen, wie sie mit ihren Sorgen alleine fertig werden“, äußert sie gleichgültig – eine Haltung, die durch ihre Bewegung in entgegen gesetzte Richtung als die, die die singenden³⁹, sich unterharkenden Kolleginnen einschlagen, visuell untermauert wird. Mit dieser Ignoranz und der selbstverschuldeten gesellschaftlichen Isolation scheint das Unglück vorbereitet.



Abb. 135: S. Sutter,
65. Minute

Auch Renate wurde inzwischen von Conny zu Gunsten einer Westberliner Adelligen verlassen, auch hier wird das Ende der Affäre auf auditiver Ebene durch Leierkastenmusik metaphorisiert. Ähnlich wie die Attraktionen des Jahrmarktes war auch die ‚männliche Attraktion‘ nur eine kurzweilige, ein auf den Moment fixiertes Glücksversprechen. Renate glaubt, Conny mit einem neuen Kleid zurück zu gewinnen. Unheilvoll und spannungstreibend klingt die Musik, als sie dieses im Schaufenster betrachtet; akustisch wird die sich anbahnende Tragödie der Folgesequenz antizipiert. Die Protagonistin stiehlt ihrer Mutter das Geld für den Kauf des Kleides, wird dabei von ihrem kleinen Bruder beobachtet, der sie nun zu verraten droht. Die Kamera visualisiert Renates Gesicht in Großaufnahme, die Wahl der Einstellungsgröße substituiert den visuell ausgesparten Höhepunkt.

Erst in der darauf folgenden Szene wird Renate als Mörderin ihres Bruders entlarvt. „Ich habe den Tod meines Bruders nicht gewollt“ ruft sie verzweifelt in jener Sequenz, die ihren Prozess eröffnet. Dieser wird, wie der ausführliche Schwenk über das Auditorium nahe legt, vom Einzelfall abstrahierend zum Schauprozess, zum Plädoyer für die Gesellschaftsordnung des sozialistischen Staates, die den „trügerischen Glanz einer zum Untergang geweihten Gesellschaftsordnung [der westlichen, Anm.] entlarvt. Die gegenüberstellende Montage erschließt den Adressaten: Der assoziative Schnitt auf Verführer Conny, dem nunmehr alle drei Protagonistinnen zum Opfer fielen, lässt eben diesen als

37 Vgl. SCHENK 1994, S. 76.

38 Vgl. Mulvey in I., Kapitel 5.3.1.1.

39 Gesungen wird hier das von Bertolt Brecht geschriebene und von Hanns Eisler vertonte *Lied vom Glück*.

Vertreter des verkommenen kapitalistischen Systems des Westens erscheinen.

Das Monokel, das Conny trägt, wird dabei zum Attribut eines restaurativen Gesellschaftssystems, die antiquierte Sehhilfe zum Symbol einer antiquierten männlichen Sichtweise: Der männliche Blick wird sukzessive seiner Macht beraubt. Connys Blick in den Spiegel wirft nun Spuren des Verfalls zurück.

Auch in einer späteren, der dramaturgisch auffälligsten Sequenz des Films, werden Renates und Connys Entwicklungen in Parallelmontage gegenübergestellt. Die Kamera erfasst das Geschehen des Jazz-Lokals, in dem Conny ausgelassen in Begleitung der vermeintlichen Baronin Isa von Trautwein tanzt, zunächst durch einen Deckenspiegel. Der metaphorische Hinweis auf diese hedonistische und – wie die Spiegel-Metapher nahe legt – im Verfall begriffene narzisstische Gesellschaft läutet die Szene ein. Nacheinander erfasst die Kamera in ungewöhnlichen Perspektiven die verzerrte, degenerierte Physiognomie einzelner Tänzer und fährt in rascher Folge immer wieder auf Skizzen eines mit Zylinder, Monokel und Zigarre attribuierten Affengesichts zu.

Die amerikanische Jazzkultur wird in dieser stereotypen, ja rassistischen Charakterisierung als ‚Affenkultur‘ stigmatisiert.⁴⁰ „Man lebt ja nur einmal“, führt Conny erneut sein Lebensmotto vor, das Partnerin Isa folgendermaßen ergänzt: „Nach uns die Sintflut“. Die westliche Gesellschaft ist, sich jeglicher Verantwortung entziehend, eine zum Untergang geweihte: Die Kamera schneidet von zuckenden Knien auf drehende füllige Körper und bildet die ‚entrückte‘ Mimik der Tänzer ab. Im Kontrast zu dieser satirisch⁴¹ gezeichneten Szene, einer negativen Konnotation der westlichen, amerikanischen Gesellschaft, die auch in der ‚Kostümierung‘ ihrer Repräsentanten ihren Ausdruck findet, steht die Darstellung des parallel dazu stattfindenden Arbeitsprozesses, in den Renate eingebunden ist. Auf akustischer Ebene kündigt sich der ‚Systemwechsel‘ an. Statt lauter, verzerrt klingender Jazz-Musik erklingen weibliche Chorstimmen: Das *Lied vom Glück*, „a [sic] eulogy of the socialist work ethos and collectivism“⁴², begleitet die Einstellungen des von der Kamera in einer Vielzahl von Weiteinstellungen und Totalen präsentierten Produktionsprozesses eines Stahlwerkes. Anstelle der zuvor dominierenden schnellen Schnittfolge sowie anstelle von in fahles, grünlich-violettes Licht getauchter Einstellungen in verzerrter Perspektive treten statische, fließende Bilder, die mit einem rot-goldenen Schein unterlegt werden. Die *Mise-en-scène* verkündet die Botschaft, dass wahres Glück nicht im Vergnügen, sondern



Abb. 136: H. Groth, 71. Minute



Abb. 137: U. Burg/
H. Groth, 80. Minute



Abb. 138: ‚Affengesicht‘,
82. Minute

40 Diese Beobachtung erinnert an das während des Nationalsozialismus herrschende Verbot des Spielens von Jazzmusik. Vgl. STRAUSS 1996, S. 77.

41 Dudow selbst bezeichnet Conny als „satirische Figur, eine Figur, die auf einer anderen Ebene liegt.“ DUDOW 1952, S. 144.

42 BERGHANN, Daniela: Hollywood behind the wall. The cinema of East Germany. Manchester 2005, S. 187.

in sinnvoller Arbeit, nicht im amerikanisierten Westen, sondern im sozialistischen Osten, „the land of golden opportunities for women“⁴³, zu finden ist. Der Geschlechterkonflikt, mittels dieser Parallelmontage noch einmal deutlich hervorgehoben, ist Spiegel des gesellschaftlichen bzw. politischen Diskurses, der die westlichen reaktionären Kräfte einem emanzipatorischen Sozialismus gegenüberstellt.⁴⁴ Dramaturgisch kommt dieser Konflikt in der satirischen Überhöhung der Dekadenz auf der einen, sowie in metaphorischer Überhöhung der Progressivität auf der anderen Seite zum Ausdruck:

Indem er [Dudow, Anm.] das Scheinglück des Nichtstuns und der ‚Boogie-Woogie-Kultur‘ konfrontiert mit dem Glück und der echten Lebensfreude, die dem neuen Bewußtsein entspringen und auf dem nützlichen Wirken in der Gemeinschaft basieren, macht er seinen Film nicht nur interessant, sondern auch zu einem wichtigen Instrument der politischen Erziehung im allerweitesten Sinne.⁴⁵

Das zeitgenössische Urteil fasst die Botschaft des Films zusammen. Schon in der ersten Begegnung mit ihrer neuen Arbeitsstätte – als Inhaftierter ist es Renate möglich, in einem Stahlwerk zu arbeiten – kündigen die Weiteinstellungen des Fabrikgeländes, die in Untersicht aufgenommenen rauchenden Schornsteine sowie die Schwenks über die Arbeiter und Arbeiterinnen von einem von Solidarität, Harmonie und Engagement getragenen Arbeitsprozess, an dem Männer und Frauen gleichberechtigt teilhaben.

In einer vermeintlich ‚typischen Männerdomäne‘ findet Renate, von der Kamera mit överschmierem Gesicht eingefangen, als Maschinistin eine neue Aufgabe und gleichzeitig das Interesse ihres männlichen Kollegen Helmut. Renate ist nach Beendigung ihrer Inhaftierung eine neue Zukunft möglich geworden, die berufliche wie private Erfüllung verspricht. Das Glück, das sie zu Beginn einforderte, kann sich (erst) jetzt realisieren: „Man muss etwas dafür tun“, hatte sie der Richter ermahnt. Als Arbeiterin hat sie nun das von Anni beschworene Recht, „ein schönes Kleid“ zu tragen. In eben diesem neuen Kleid, das so sehr an das zuerst begehrte erinnert, fährt Renate in der Abschlussequenz zusammen mit Helmut durch die Straßen des Berliner Ostens, die anlässlich der III. Weltfestspiele 1951 von jubelnden Menschenmassen gesäumt werden. Die Ästhetik wird politisiert, das Politische ästhetisiert: Aus Renates Perspektive erfasst die subjektive Kamera das Fahnenmeer und die lachenden Gesichter der Passanten, unter ihnen auch Barbara und Anni.

In dieser Menschenmenge, die das den ‚Sozialistischen Realismus‘⁴⁶ charakterisierende Konzept der Volksnähe visualisiert, haben alle Protagonistinnen ihren Platz gefunden. Die individuellen Schicksale münden in der „apothetische[n] Suggestion eines konfliktfreien Wunschbildes.“⁴⁷ Individueller Glücksanspruch und Begehren – vorgeführt anhand der negativ konnotierten männlichen Figur, mittels der die Verführbarkeit der Frauen augenscheinlich wurde – finden Erfüllung in beruflicher Anerkennung. Diese hat das sozialistische Gesellschaftsmodell ermöglicht: „Jede einzelne Frauenfigur des Films demonstriert,

43 Ebd.

44 Vgl. ALLAN 2000, S. 409.

45 JOHO, Wolfgang: Der Kampf um unser Glück. Zu dem DEFA-Film ‚Frauensicksale‘. In: Neues Deutschland. Berlin/Ost, 15.6.1952.

46 Auf der zweiten Parteikonferenz der SED im Juli 1952 war der ‚Sozialistische Realismus‘ zur nun gültigen Kunstform erklärt worden. Vgl. HEIMANN 1994, S. 96.

47 GERSCH, Wolfgang: Frauen in Dudows Filmen. In: SCHMIDT, Margarete: Hochschule für Film und Fernsehen/DDR (Hrsg.): Emanzipation der Frau – Wirklichkeit und Illusion. Potsdam 1975, S. 85-90, hier S. 89.

daß das individuelle Lebensglück von dem Zustand der Gesellschaft als Ganzes abhängt und von der Stellung der Frau, die dieser durch die Gesellschaft zugestanden wird.“⁴⁸

Zur Läuterung bedarf es nicht nur des männlichen Antagonisten. Vorbildhaft symbolisieren Hertha und die junge FDJlerin



Abb. 139: S. Sutter, *Schlusszene*, 95. Minute



Abb. 140: ‚Fahnenmeer‘, 98. Minute

Ursel – Letztere hat lediglich eine marginale Rolle – die Synthese des bereits verinnerlichten und des zukunftssträchtigen weiblichen Idealbilds: „Es gibt keine Befreiung der Menschheit ohne die soziale Unabhängigkeit der Frau“, zitiert Hertha auf einer Versammlung des FDGB die Worte August Bebels. Auch der nachfolgende Redner appelliert, indem er den biologischen Determinismus polemisch entlarvt, an die uneingeschränkte Gleichberechtigung der Frau, die die männliche Anerkennung voraussetzt. Der anschließende Schnitt auf Conny entlarvt ihn erneut als Repräsentanten eines antiquierten Gesellschaftsmodells *und* eines überholten Geschlechterentwurfes, nämlich eines Abhängigkeitsverhältnisses. Dessen satirische Überhöhung dient vor allem dazu, „um den Gegner, das Veraltete und Überholte zu decouvrieren.“⁴⁹

Dass Connys ‚Anziehungskraft‘ – zumindest im sozialistischen Osten – ihr Ende gefunden hat, verdeutlicht jene Szene, in der er von der jungen Ursel abgewiesen wird. Sein egoistisches Motto „Man lebt ja nur einmal“, das ihn von politischer wie persönlicher Verantwortung (auch von Vergangenheitsbewältigung) entbindet, kommentiert die Friedensaktivistin mit einem „eben drum.“ Einer derart negativ gezeichneten Figur bleibt die persönliche Entwicklung unmöglich: Conny, der ‚kapitalistische Störfaktor‘, der alle weiblichen Persönlichkeitskonflikte induzierte, verschwindet, auf auditiver Ebene mit Leierkastenmusik unterlegt, in Begleitung einer üppigen West-Berliner Kokotte aus dem Bild. Der ‚neue sozialistische Mann‘ bleibt in der filmischen Darstellung eine Leerstelle – Frauen stützen das System und verkörpern die Zukunft.

Das Maß an Subjektivität und Subversivität, das Dudow mit *Frauenschicksale* zeitigte, schien angesichts einer verhärteten Zensurpraxis, der sich die DEFA gegenüber sah, infolge unmöglich: „Wir werden wohl keine Frauenschicksale in dieser Form wieder drehen. Wir werden viele andere positive Heldinnen darstellen. Wie werden uns vorbereiten, einer solchen Heldin wie Clara Zetkin ein würdiges Denkmal zu setzen.“⁵⁰ Diese Forderung sollte sich bewahrheiten: Auch wenn der Schematismus abgemildert wurde, um dem aufgrund der Ereignisse des Jahres 1953 propagierten ‚Neuen Kurs‘ Rechnung zu tragen, so finden sich infolge nur wenige Filmbeispiele, die die gesellschaftliche und persönliche Dimension der Frauen-Problematik zum Thema haben.

48 STRAUSS 1996, S. 74.

49 DUDOW 1952, S. 144.

50 AXEN 1953, S. 164.

4.3 ‚Starke Frau und schwacher Mann‘ – ein überkommenes Leitbild in *Die Sünderin* (1951)

*Liebe heißt geben, geben, und immer wieder geben, niemals nehmen.*⁵¹

Marina liebt. Sie liebt mit der ganzen Hingabe einer Frau: sehnsuchtsvoll, aufopfernd, bedingungslos, selbstlos. Ihr Glück definiert sich einzig über das ihres Mannes: „Es gibt kein Leben mehr für mich ohne dich“. Ihre Liebe ist Ausgangspunkt und Endpunkt, der verzweifelte Wunsch nach Aufmerksamkeit und Geborgenheit. Sie trägt und erduldet, sie leidet und zahlt; sie zahlt um den Preis der „schwersten Sünde“, des Selbstmords, in der Hoffnung auf eine ewige, transzendente, erfüllte Liebe. Marina gibt. Sie gibt sich ganz, ihr Körper ist das einzige Kapital, das sie besitzt.⁵² Alexander, der Maler, nimmt diesen Körper, fängt ihn ein, hält ihn fest in Farbe und Form. Auch er liebt: das Leben, die Kunst, das Licht.

Im weiblichen Akt, im Anfangs- und Schlussbild des Films, kulminieren die Sehnsüchte und Gefahren: Sünde und Reinheit, Ursprung und Leben, Sinnlichkeit und Liebe. In der Eingangsequenz setzt sich der Lichtgedanke im Kaminfeuer, das unterhalb des Aktbilds brennt, fest. Im apothetischen Schlussbild sind es die Sonnenstrahlen des anbrechenden Tages, die das Bild der ‚Sünderin‘ berühren.⁵³ Auch die antike Gestalt, „wurde erst von ihren Richtern freigesprochen, als sie nackt und bloß vor ihnen stand“, wie Marina kommentiert. Auch sie ist nackt, aber nicht ‚bloß‘ von Schuld, „entgegen ihrer biblischen Vorgängerin bleibt Mari(n)a Magdalena unerlöst“⁵⁴: Von den ‚öffentlichen, irdischen Richtern‘ des Nachkriegsdeutschlands ist kein Freispruch zu erwarten.⁵⁵

Der 1951 zur Uraufführung gekommene melodramatische Film *Die Sünderin* wird zum Monolog, zum (Selbst-)Kommentar einer Frau, die ihr Leben, ihre Liebe „mit einer manchmal faszinierend brüchigen, dann wieder kindhaft zärtlichen oder vampartig makabren Stimme“⁵⁶ erzählt. In einer nicht chronologischen Ordnung entfalten sich die Stationen ihrer Geschichte, ihre Genese vom liebesentleerten Mädchen zur aufopfernden Frau, die die Liebe zu dem erblindenden Maler Alexander (Gustav Fröhlich) möglich machte. Ihm wird Marina Sterbehilfe leisten und anschließend Selbstmord begehen. Dabei dienen

51 Marina (Hildegard Knef) in *Die Sünderin*.

52 Vgl. BESSEN 1989, S. 218.

53 Schrödl charakterisiert den ganzfigurigen Akt, Alexanders Hauptwerk, als narrativen und visuellen Höhepunkt des Films. Das Modell könne nicht nur mit dem Akt identifiziert werden, es gehe in diesem auf. Der Feststellung, dass das Bild ‚Reinheit‘ und ‚Neubeginn‘ verkörpere sowie Marinas Transformationsprozess anschaulich mache, greift jedoch zu kurz: Dem Aktbild ist die Sünde inhärent – wie dem deutschen Volk die ‚sündige Vergangenheit‘. Vgl. SCHRÖDL 2004, S. 88f.

54 BESSEN 1989, S. 216.

55 Der Skandal, der mit der Aufführung des Films verbunden war, beherrschte wie kein zweiter der deutschen Filmgeschichte die Öffentlichkeit: Die Darstellung des nackten weiblichen Körpers, die Motive der Prostitution und der ‚wilden Ehe‘, der Sterbehilfe und des Selbstmords kollidierten mit den Moralvorstellungen einer an christlichen Werten orientierten, sich im demokratischen Wiederaufbau befindenden Gesellschaft und ließen die Frage nach der staatlichen Zensur aufkeimen. Die FSK sollte jedoch weiterhin zur öffentlichen Kontrolle eingesetzt werden. Vgl. EISENFÜHR, Juliane: *Die Sünderin: Geschichte und Analyse eines Kinokandals*. Osnabrück 1992.

56 Westfälische Rundschau: Weder neu noch originell. Gedanken zum Forstfilm „Die Sünderin“. 2.2.1951.

sowohl die Rückblendenstruktur als auch der reflektierende Kommentar zur Erklärung des weiblichen Handlungsmusters. Letzterer wird zum Leitfaden der Rechtfertigung.⁵⁷ Das mit dieser Erzählstruktur verknüpfte, latent vorhandene subversive Potenzial aktiver Weiblichkeit – wird das Voice-over, die investigative Erzählstruktur doch den Regeln des konventionellen Films gemäß mit dem männlichen Helden assoziiert⁵⁸ – widerlegt das aufgrund einer Determinierung als Prostituierte und Aktmodell degradierte passive, weibliche Schauobjekt.⁵⁹ In der Rolle der Marina verkörpert Hildegard Knef eine Pluralität unterschiedlicher Weiblichkeitsentwürfe, „die der Sünderin und der Heiligen, der Hausfrau ohne Tauschein, der mütterlichen Geliebten und der Muse.“⁶⁰

Da ist zunächst das junge Mädchen, das um Aufmerksamkeit ringt, die ihr weder der nicht ‚systemkonforme‘ und daher vom faschistischen Regime sozial deklassierte Stiefvater noch die Mutter, die sich, da sie den Abstieg nicht verkraftete, für Schmuck und Kleider prostituiert, zuteil werden lassen. Sowohl das für die Nachkriegszeit so typische Motiv der Promiskuität als auch das der veränderten Moralvorstellungen nehmen hier bereits ihren Ausgang. Die Verlagerung der Handlung in die Zeit des Nationalsozialismus betrachtet Kirsten Burghard als psychologisches Erklärungsmuster für die Marina zugeschriebenen Dispositionen: Die im Elternhaus erfahrene Ablehnung, der Mangel an Nähe und an materiellen Gütern führen zwangsläufig in den Weg der Prostitution⁶¹, ein Modell, das die Mutter vorlebt und so zum Identifikationsangebot für die Tochter wird: „Ich war verliebt in sie [...]. Etwas, ahnte ich, würde sie schon geben müssen, aber viel konnte es nicht sein, wäre sie sonst immer so guter Laune gewesen?“ Jene Naivität, der Reiz des Verbotenen, den die Kleider der Mutter auf Marina ausüben, aber auch Neugier und Hoffnung Liebe zu erfahren, werden zur Ursache, sich der Verführung durch den Stiefbruder hinzugeben.

Die Isolation, die in jener Szene nach der Verhaftung des Vaters durch die Gestapo spürbar wird, beschwört eine Angst herauf; sie wird sinnlich fassbar im extrem hohen Kamerastandpunkt, durch den der Eindruck von Verlorenheit, einer gefährvollen Tiefe, die zur Metapher der künftigen Entwicklung der jungen Marina werden soll, verstärkt wird. Marina entdeckt sich selbst, ihre Weiblichkeit: Der Blick in den Spiegel erinnert an den Eintritt in die symbolische, geschlechtsspezifische Ordnung, an einen nicht abgeschlossenen Signifikationsprozess, der sich, da das ‚Erkennen‘ immer wieder stattfindet, hier aufs Neue reproduziert: Marina konstituiert, indem sie die Kleider der Mutter probiert, ihr Gesicht schminkt, ihr Äußeres im Spiegel prüft, ihre Identität als Frau.

Die aufkeimende erotische Ausstrahlung bleibt dem Stiefbruder, der die halbbekleidete Marina überrascht, nicht verborgen. Impliziert das Senken des weiblichen Blicks noch ein Gefühl der Schamhaftigkeit, so werden der Beginn des gegenseitigen, wechselnden Blickkontakts, der leicht geöffnete Mund und auch die ausbleibende körperliche Abwendung – Kopf und Körper bleiben Eduard frontal zugewandt – zur indirekten Aufforderung. Das

57 Vgl. BESSEN 1989, S. 194.

58 Vgl. COWIE, Elisabeth: Film noir and women. In: COPJEC, Joan: Shades of noir. London/New York 1995, S. 112-166, hier S. 138.

59 Vgl. SIEGLOHR 2000, S. 120.

60 BESSEN 1989, S. 221.

61 BURGHARDT, Kirsten: Zeichen weiblicher Erotik in Willi Forsts *Die Sünderin* (1951). In: KANZOG, Klaus (Hrsg.): Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente. München 1989, S. 39-70, hier S. 66. Marina steht damit im Gegensatz zu jenen Frauen (auch der Nachkriegszeit), die sich aus der Not heraus prostituierten.



Abb. 141: H. Knef, 26. Minute



Abb. 142: H. Knef, 26. Minute

Verstränken der Arme verweist umso stärker auf das Verborgene, leitet den männlichen Blick auf „die erotisch besetzte Körperregion der Brust, deren Reiz gerade durch die Verhüllung ein hohes Maß an Körperlichkeit und Sinnlichkeit erhält“⁶², hin. Das autoerotische, narzisstische Berühren der eigenen Schultern verstärkt den Ausdruck von Verführbarkeit und Bereitschaft: „Jetzt, dachte ich, jetzt werde ich es erfahren: das, worüber so viel gewispert wird: Liebe“. Dem Interaktionssignal der Blicke steht jedoch ein Desinteresse markierendes, distanzierendes Wegblicken während des eigentlichen Geschlechtsaktes gegenüber, Eduard selbst wird hierbei nicht gezeigt.⁶³ Was bleibt, ist ein Gefühl der Enttäuschung, ein Gefühl, das jedoch durch ein anderes ersetzt wird, nämlich durch das der Macht, die der weibliche Körper ausübt; für Geld und Geschenke gibt Marina ihren Körper dem Stiefbruder: „Er gab und ich nahm, ich nahm und er gab – es war eine glatte Rechnung und dabei blieb es, mein ganzes Leben“.

Erst im Bewusstsein ‚wahrer Liebe‘ scheint das Warenverhältnis, das ihre Beziehung zu Männern bis dahin prägte, beendet. In ihrem Angesicht kann ‚Geben‘ zum alleinigen Bedürfnis, zur ursächlichen Motivation werden. Doch zuvor folgt noch ein langer Weg, ein „Schrift durch Dreck“, wie Marina retrospektiv erkennt, der Weg der Prostitution. Der Verlust an Scham, den die frühe Entdeckung der Sexualität generiert, ein Gefühl des ‚Heißhunger‘, dem Chaos und den Entbehrungen des Krieges zu entfliehen, vor allem aber Isolation und Einsamkeit führen Marina in die zwielichtigen Kreise einer unmoralischen, von ihr als „grundverdorben[en]“ bezeichneten Gesellschaft. Was ihr hier entgegenschlägt, ist eine Woge der Öde und Leere, wenngleich das filmische Bild, das sie umringt von Männern zeigt, eine andere Sprache spricht. Die autonome, selbständige Marina entspricht scheinbar dem Bild der emanzipierten Nachkriegsfrau; das Motiv der Promiskuität als für den Trümmerfilm charakteristisch wird hier zum dominierenden. Es wird filmtechnisch untermauert qua Überblendung, die die Wehrmachtsuniformen mit jenen der Alliierten verwischt und so eine Austauschbarkeit suggeriert. Mit dem Sujet der sexuellen Emanzipation verknüpft ist auch das der Urbanität: In der Anonymität der Großstadt lebt Marina

62 Ebd., S. 64. Vgl. auch BRAUERHOCH 1985, S. 49: „Was den Körper beschränken soll, sexualisiert ihn. Das Negieren und Reglementieren verweist nur ständig auf den Körper.“

63 Vgl. BURGHARDT 1989, S. 64ff.



Abb. 143: H. Knef, 12. Minute



Abb. 144: H. Knef, 12. Minute

sowohl ihre Individualität und (ökonomische) Unabhängigkeit als auch die Befriedigung materieller Bedürfnisse.⁶⁴

Die äußere Erscheinung liefert kein realistisches Abbild der Nachkriegsfrau, unterstützt jedoch den Gedanken eines erstarrten weiblichen Selbstbewusstseins: Die Spuren der Kriegs- und Nachkriegszeit werden im verhärteten Gesichtsausdruck ablesbar. Das Moment des Abgebrühten, Lasterhaften und Illusionslosen entspringt ihrer Physiognomie: Marina ist Fassade, Gesicht und Körper, Form ohne Inhalt. Der leere Blick, das emotionslose, versteinerte, wohl geschminkte Gesicht sowie das streng frisierte Haar evozieren eine unterkühlte Erotik, die auch das laszive Ausatmen des Zigarettenrauches unterstützt. Den in der Bar eingenommen Platz scheint sie mit einer Selbstverständlichkeit, einer routinierten Gewohnheit zu besetzen.

Das schulterfreie Kleid, das eine wesentliche erotische Partie des weiblichen Körpers preisgibt, wird zum Angebot an den männlichen Blick:

Allein dadurch, daß das Tragen eines Abendkleides den Aspekt der Zurschaustellung der eigenen Person in der Öffentlichkeit betonen soll, weist es eine implizite erotische Bedeutungskomponente auf und dient der Prostituierten als explizites Mittel zur Selbststilisierung.⁶⁵

Durch die Position der Kamera, die Marina frontal in halbnaher Einstellung in den Blick nimmt, entsteht hier ein Eindruck von Nacktheit, den erst das Lösen der verschränkten Arme negiert: Sie scheint auf den sexualisierten Körper festgelegt. Das sie umgebende Geschehen inspiziert Marina durch einen Spiegel, der eine nur indirekte Involviertheit, ein distanzierteres, abschätzendes Beobachten ermöglicht.

Auch Alexander wird zum ersten Mal durch diesen Spiegel wahrgenommen: Die Metapher des ‚Sehens‘, des Ansehens, des Betrachtens wird zu jener, die die Beziehung der beiden im Folgenden charakterisieren soll. Was Marina sieht, ist nicht Alexander, sondern lediglich ein Bild, ein Abbild des Mannes, den sie entdecken wird. Sie kann ihn sehen, ohne dass er sich dessen gewahr ist. Diese weibliche Überlegenheit, unterstützt durch den niedrigen Kamerastandpunkt, der das geringschätzig anmutende Herabblicken hervorhebt,

64 Vgl. FEHRENBACH 1995, S. 113.

65 BURGHARDT 1989, S. 50.

wird zum reziproken Wert der Schwäche des besoffenen, am Boden liegenden Mannes. Alexander erinnert so sehr an das Bild des desillusionierten, entwurzelten Kriegsheimkehrers, wenngleich hier nicht die traumatischen Erfahrungen des Krieges, sondern die Bedrohung durch die unheilbare Krankheit als Erklärungsmuster für männliche Schwäche angeboten wird. Und doch hat *der* Alexander, den Marina kennen lernt, mit jenem ‚schneidigen Offizier‘ – „gesund, strahlend“, so der Kommentar – an der Seite seiner Ehefrau, den das Foto als einziger Beweis seiner vergangenen Identität später zeigt, so wenig gemein. Die gescheiterte Ehe ist womöglich Resultat einer Entfremdung, die sich aus der erzwungenen räumlichen und zeitlichen Trennung während des Krieges nährte. Alexanders Erblinden kann auch als Metapher eines Verschließens vor der schuldhaften Vergangenheit gedeutet werden, eine Vergangenheit, die sowohl diegetisch ausgespart als auch im allegorischen Sinne ‚im Dunkeln bleibt‘.

Durch den Spiegel der Münchner Bar sieht Marina nicht nur Alexander, sie sieht sich selbst in ihm und durch ihn, wie sie kurze Zeit darauf in ihrer Wohnung reflektiert. Die Kamera eröffnet hier, indem sie den Raum verschwinden lässt und das weibliche Gesicht in Nahaufnahme einfängt, einen Blick nach Innen. Der ins Leere starrende Blick Marinas wird zum introspektiven: „Im Grunde bin ich ja dasselbe, verlottert, verkommen“, stellt sie fest, wenngleich das mondäne äußere Erscheinungsbild jene Überlegung konterkariert:



Abb. 145: H. Knef, 20. Minute

Die den ‚erotischen, sexuellen Erfolg‘ konnotierenden materiellen Attribute wie Schmuck, Pelz und der sich seitlich ins Bild schiebende Gladiolenstrauß werden zu impliziten, das Warenverhältnis markierende Attribuierungen der Prostituierten. Alexanders Eintritt in ihr Leben wird zum Wendepunkt, zur Befreiung aus der Finsternis der Vergangenheit. Dieser wird dramaturgisch inszeniert durch den durch einen Schnitt markierten Wechsel jener erlöschenden Lampe der elterlichen Wohnung mit dem Aufblitzen des Kronleuchters, das Alexanders Erscheinen in Marinas Wohnung vorausgeht respektive ankündigt.

Da sitzt nun, im gleichen Sessel aus dessen Position zuvor die ‚vampartige‘ Frau den schlafenden Mann mit ungerührter Mimik observierte, eine mit hausfraulichen Attributen ausgestattete Frau, die Nähzeug in ihren Händen hält. Das Geständnis seiner Liebe wird zum erlösenden Akt, die die Genese der ‚gefallenen‘ Prostituierten zur hingebungsvollen, verzichtbereiten Frau einläutet. Der Wunsch nach einer Bürgerlichkeit, wie sie sie als Kind erfuhr, bleibt jedoch insofern verwehrt, als dass Alexander sich nicht aus seiner Ehe lösen kann. Marina wird zur Geliebten, jedoch einer mit mütterlichen Zügen ausgestatteten: Sie, die Lebenspraktische, stiftet ihm, dem heimatlosen, vagabundierenden Mann ein neues zu Hause, eine Heimat, nach der sie sich selbst so sehnt.

Alexanders Pinseltopf wird zur Chiffre einer nicht nur räumlichen, sondern auch geschlechtlichen Inbesitznahme: So wie Marinas Wohnung sich in ein – in sein – Atelier verwandelt, so verwandelt sich die autonome Frau sukzessive in eine domestizierte. Die auf

das erfolglose Aufräumen bezogene Äußerung: „Schließlich resignierte ich“, lässt sich auch als Selbstaufgabe bzw. als Annahme der neuen, weiblichen Rolle lesen. Ihr im Handlungsverlauf sich zuspitzendes Verlangen nach einer ‚gesegneten Ehe‘, die Determinierung als ‚Mann und Frau‘ rekurriert auf das in den fünfziger Jahren dominierende partnerschaftliche Eheverständnis, unterstreicht den Wert der Familie als Fluchtpunkt und Orientierung (vgl. I., Kapitel 2.3) und wird zum Korrektiv der zerbrochenen Familie Marinas.

Aus dem drohenden Schatten des Todes heraus, den Alexanders Erblinden voraus wirft, entwickelt Marina Stärke, Willenskraft und Aktivität: „In beide Hände werde ich dein Leben nehmen“. Ihr unerschütterlicher Glaube an die Liebe korreliert mit der Hilflosigkeit sich in verzweifelter Aggression äußernder männlicher Ohnmacht. Diese zeigt sich bereits in der Anfangssequenz, in der Zerstörung einer Statue, die den ägyptischen Lichtgott imaginiert: Alexanders Angst vor dem Verlust des (Augen-)Lichts ist gleichsam die vor dem Verlust des männlichen, machtvollen Blicks, der die Beziehung strukturiert. Ihn glücklich zu machen, wird Marinas Lebensziel, Italien zum arkadischen Ort der Sehnsucht. Hier kontempliert Alexander die Wunder der Schöpfung: Ehrfurchtsvoll betrachtet er Santa Maria della Salute⁶⁶ bei Anbruch des Tageslichts – hingebungsvoll betrachtet Marina ihn. Sein Blick dringt nach draußen, ihrer bleibt im Raum, einzig auf ihn gerichtet. Die Kirche wird zur Metapher: „Für dich bedeutet sie Licht, für mich Glück“.

Der männliche Kopf im weiblichen Schoß – dieser Gestus findet seine Wiederholung in der Abschlussequenz⁶⁷ des völlig erblindeten Alexander – ist sowohl Ausdruck von Intimität und Vertrautheit als auch des Verlusts männlicher Überlegenheit, des Wunsches nach Regression in den mütterlichen, uteralen Leib.⁶⁸ Jene archaische Symbolik findet ihre Fortsetzung im Ursprünglich-Reinen des Wassers, in der Kraft der sich an den Felsen brechenden Wellen, deren tosendes Geräusch mit der orchestralen Musik verschmilzt – gleich dem innigen ‚Verschmelzen‘ Marinas und Alexanders, die sich vor dieser Kulisse der Naturgewalten aufzulösen scheinen. Im Mythos der Schöpfung sieht Alexander den Grund allen Daseins. Er versucht jene Stimmung einzufangen, festzuhalten. Dem gegenüber steht das bedrohliche Dunkel der Krankheit, das nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die Beziehung verändert: Je schwächer Alexander wird, umso stärker wird Marina. Es ist jedoch keine Stärke, die den patriarchalen



Abb. 146: H. Knef/G. Fröhlich, 50. Minute

66 Durch die geöffneten Balkontüren erhält sie eine Rahmung, wird zum Bild im Bild; Alexander erinnert an die Rückenfiguren der romantischen Malerei Caspar David Friedrichs.

67 Hier werden die Worte Alexanders zum Pendant des filmischen Bilds: Erblindet, den Kopf im weiblichen Schoß gebettet, stellt er fest: „Genauso muss es gewesen sein, bevor ich auf diese martervolle Welt kam, lange, lange Zeit vor meiner Geburt.“

68 Diese Geste, die den „innigen Wunsch, in den Mutterschoß zurückzukehren“ verrät, wird zur Chiffre einer bereits bei Kracauer konstatierten Unreife; die Verweigerung zur Emanzipation wird als typisch deutsches Mentalitätsmuster entlarvt. Vgl. KRACAUER 1999, S. 108.

Strukturen entgegensteht, sondern eine, mit der sich zeitgleich die Transformation zur domestizierten ‚Frau am Herd‘ vollzieht. Aufopferungs- und mühevoll trägt sie ihn, der sich immer öfter in den Rausch des Alkohols flüchtet, „diese endlosen Stufen“ zum Haus hinauf; mütterlich, konnotiert durch Schürze, umsorgt sie ihn. „Ich gab nicht auf, mein ganzes Leben hatte nur noch einen Sinn, dich am Leben zu erhalten“. Um ihn glücklich zu machen, um ihn im Glauben zu lassen, dass seine Malerei Erfolg habe, prostituiert sie sich erneut, doch jetzt gewinnen Ekel und Abscheu die Oberhand:



Abb. 147: *H. Knef*, 54. Minute



Abb. 148: *H. Knef*, 7. Minute



Abb. 149: *„Kunsthändler“*, 7. Minute



Abb. 150: *H. Knef*, 7. Minute

Die gekippte Kameraposition verifiziert den moralischen Zwiespalt, wird zum Sinnbild der emotionalen ‚Schieflage‘. Jetzt, da Marina die ‚amoralische Hülle‘ verlassen will, die Geschlechterrollen wieder in traditionelle Bahnen gelenkt werden sollen, wird die Sphäre der Promiskuität, das ‚Abnormale‘ auch kameratechnisch visualisiert.⁶⁹ Die in Groß- und Detailaufnahme präsentierte Blickstruktur des lüsternen männlichen bzw. des verzweifelten weiblichen Blicks dramatisiert den seelischen Vorgang, stellt patriarchale Macht und feminine Devotion gegenüber. Marina gibt sich selbst, ihren Körper; dass

⁶⁹ Vgl. FEHRENBACH 1995, S. 108.

sie ihre Gefühle vom sexuellen Akt abspalten kann, wird zum stillen Triumph und zur Rechtfertigung.

Um Alexanders Operation finanzieren zu können, nimmt Marina – auch optisch realisiert – den von ihr so bezeichneten „Weg über Trümmerhaufen durch Schmutz und Unrat“, jenen Weg, den sie gekommen ist. Er endet am Anfang, in jener Münchner Bar, in der Marina sich einst teuer verkaufte. Doch die liebende Frau hat die einstige ‚*Femme fatale*‘ verdrängt, das lasziv-erotische Potenzial ist erloschen, der „berühmte[] Sex-Appeal war zum Teufel“, wie sie verzweifelt erkennen muss. Das schlichte Kostüm, das biedere, den nackten Hals verdeckende Tuch, vor allem aber der sorgenvoll-verzweifelte Gesichtsausdruck, der im Kontrast zur gierigen Fratze des potentiellen Freiers steht, erinnert so wenig an die verführerische, glamouröse Attraktivität vergangener Tage. Der Blick in den Spiegel wirft, Lacan’sche Logik negierend (vgl. I., Kapitel 5.3.1.1), kein ‚ideales Ich‘ zurück, sondern ein ihr fremd gewordenes Bild, das keine Identifikationsmöglichkeit mehr offeriert. Das Durchexerzieren unterschiedlichster Weiblichkeitsentwürfe hat die Annahme einer einzigen, wahren Identität verhindert.

Einen Freier findet sie nicht, jedoch den von ihr so bezeichneten „Todesengel“, jenen Arzt, der Alexander operieren wird. In ihn, die Personifikation männlicher Macht, setzt Marina ihre Hoffnung, eine Hoffnung, der, bevor sie ‚erlischt‘, eine Zeit des Glücks vorgeht.



Abb. 151: H. Knef/G. Fröhlich, 70. Minute



Abb. 152: H. Knef/G. Fröhlich, 74. Minute

Im Angesicht des bevorstehenden Endes kehren die Liebenden zurück an den Ursprung, in den ‚paradiesischen Garten‘. Hier, unter freiem Himmel, wird Marina zum einzigen Sujet, zu Alexanders Muse. Die Trennung von Mensch und Natur ist aufgehoben, sie verschmelzen ineinander, das Weibliche *ist*, gemäß klassischer geschlechtsspezifischer Zuschreibungen, Natur⁷⁰: „So verkörpert Marina auch den unerschöpflichen Mythos Frau, das Ewig-Weibliche, das der Mann kreiert.“⁷¹ Kadrierung und Komposition unterstützen jene Verschmelzung, wie ein Vorhang gibt das rahmende Laub der Bäume den Blick auf

70 Nicht das gemalte, wohl aber das filmische Bild, das die nackte Frau in die Landschaft bettet, erinnert an Manets ‚Frühstück im Freien‘: War der nackte weibliche Körper bisher nur antiken Figuren vorbehalten, wurde jenes alltägliche Motiv erotischer Freizügigkeit zum Skandalon, gleich dem der Sünderin.

71 BESSEN 1989, S. 220.

die Zweisamkeit frei, lässt den Garten zu einem abgeschiedenen Ort werden, zu einer Welt, in der es nur noch Alexander und Marina gibt. Nur hier, außerhalb der Gesellschaft, in der Kombination von Leben und Kunst, kann Liebe lebbar werden.⁷² Er malt ihren Körper, jenen Körper, der ihr selbst so fremd geworden ist, besetzt und besitzt ihn, verteidigt ihn gegenüber fremden, voyeuristischen Blicken. Im Glauben an die Heilung des Mannes respektive des Männlichen, folgt die Reaktivierung des patriarchalen, aktiven Blicks, [that] „fixes Marina as an object of visual enjoyment and sexual fantasy.“⁷³ Das Betrachten aus der Distanz – Marina scheint lediglich als künstlerisches Objekt von Interesse – ermöglicht eine Entsexualisierung, die Totale, in der der nackte weibliche Körper im Bildhintergrund sichtbar wird, einen Verzicht auf Details.⁷⁴ Sexualisiert wird hingegen der Blick des Zuschauers – ist dieser doch, mit der Einstellung zweier Voyeure, die die Szene beobachten, nicht länger der des Künstlers oder des Modells, sondern der des ‚schuldigen Laien‘.⁷⁵ Auf den voyeuristischen Blick aufmerksam gemacht, erhält die Lust am Schauen einen neuen Stellenwert; der öffentliche Eklat fungiert als Abwehrmechanismus.

Nun scheint der weibliche Körper bloß, befreit auch von den äußerlichen Attributen der ‚sündigen Eva‘, wird zum Abbild der Reinheit: „Für dich war ich rein“. Dieses Reinwaschen, das Befreien von der Sünde der Vergangenheit, kommt im symbolträchtigen Wurf ins Wasser zum Ausdruck, das anschließende gemeinsame Bad wird zum Sinnbild sexueller Verschmelzung. Der Logik der Erbsünde folgend, steht jedoch die „schwerste Sünde“, so Marina, noch aus. Vertrieben aus dem Paradies, der Welt des Lichts, hat nun die Dunkelheit Macht über die Liebenden. Ein letztes Mal werden Licht und Weiblichkeit, Leben und Liebe miteinander verbunden und doch als unvereinbarer Dualismus konterkariert: Zu gleichen Teilen bestimmen der in Nahaufnahme eingefangene Kronleuchter und Marinas Kopf das filmische Bild.

Da das völlige Erblinden des Mannes kein Signifizieren, kein Kontrollieren des weiblichen Körpers mehr erlaubt, folgt der Tod einer an traditionellen Geschlechterrollen orientierten kausalen Logik, eine Beobachtung, der auch die folgende Bemerkung Heide Fehrenbachs Recht gibt: „Loss of sight signifies loss of power, loss of control – in effect, impotence and the negation of masculinity.“⁷⁶ Für einen kurzen Moment scheint Alexander zum Objekt des weiblichen Blicks geworden. Doch noch ist die Regression nicht total. Die Aufforderung, den Wein zu holen, Metapher des Todestrunks, in dem Marina das tödliche Gift verabreichen wird, wird zum letzten Beweis männlicher Dominanz. Sie ist gleichsam aber auch Ausdruck eines passiven Ausgeliefertseins bzw. der Abgabe der Verantwortung: Marina wird zum Werkzeug des Mannes. Ohne Licht ist sein Leben sinnlos, ohne ihn ist es das ihre. Jetzt ist sie, die vormalig so lebensstüchtige Frau, durch ihr Aufzehren, ihre völlige Hingabe zum Abbild für Schwäche geworden. Erst als Alexander sie nicht

72 Vgl. ebd.

73 FEHRENBACH 1995, S. 109.

74 Nicht das filmische, sondern das Aktbild übernimmt die Funktion, Details des weiblichen Körpers hervorzuheben: In einer collageartig geschnittenen Rückblende, die den Arbeitsprozess ‚nachzeichnet‘, wird die Brustpartie des Modells in Augenhöhe des Malers gerückt und der Blick des Publikums gleichsam mitgelenkt. Vgl. SCHRÖDL 2004, S. 150.

75 Vgl. ebd., S. 151.

76 Ebd.

mehr hören kann, gesteht sie, dass sie ihm folgen wird.⁷⁷ Schonte sie ihn, der gänzlich in seiner Kunstwelt aufging, vor allen alltäglichen Problemen, verbarg ihre seelischen Nöte, so hält sie auch jetzt ihre Absichten zurück, bleibt bis zum Schluss altruistische Frau, bis sie selbst zum Opfer der Liebe wird. Licht und Schatten umfängen die Gesichter der Sterbenden, werden zu Topoi der Verfehlungen und Sehnsüchte.

Dem erloschenen Kaminfeuer, der Abgabe an das diesseitige Leben, stehen jene Strahlen gegenüber, die auf das Aktbild der Sünderin fallen, Metaphern des Aufbruchs, eines neuen Morgens. Denkbar ist, einer optimistischen Lesart folgend, die Transformation hin zum Bild antiker weiblicher Reinheit, das gleichsam den nationalen Neuanfang suggeriert.⁷⁸ Doch die Sonnenstrahlen fallen auf das *Abbild* Marinas, die reale Figur ist hingegen vom nächtlichen Dunkel umfängen: „Für sie bleibt nur die Dunkelheit, der Tod, der Selbstmord, denn Alexander war das Licht ihres Lebens.“⁷⁹

Nicht nur die Darstellung der Protagonistin, sondern auch die Rezeption bzw. der mit dem Film verknüpfte Protest, der sich nicht zuletzt auch gegen die Schauspielerin Hildegard Knef, *der* Repräsentantin des „Nachkriegsmädchen[s]“⁸⁰, richtete, muss, soll der dargebotene Weiblichkeitsentwurf mit den realen Zeitbezügen abgeglichen werden, Berücksichtigung finden.

Ich begriff nichts, hatte die Jahre der sittlichen Aufrichtung, der ersten welterleuchtenden Zeichen eines Wirtschaftswunders und seiner nach Instandsetzung von Ordnung und Moral strebenden Gesellschaft verpasst, verstand nicht, daß mit regelmäßiger Nahrung, geheiztem Schlafzimmer eine auf Keuschheit bedachte Betulichkeit Einzug gehalten und das Unfassbare des Vorhergegangenen ignoriert, abgeschrieben und verdrängt hatte. Die Reaktion auf ein nacktes Mädchen, auf der Leinwand kurzfristig gezeigt, ließ mich glauben, daß an einem Großteil der Empörten eine Lobotomie vorgenommen worden sei, die sie von der Erinnerung an eine diabolische Vergangenheit befreit hätte.⁸¹

Nicht allein die ungenierte Präsentation des nackten weiblichen Körpers, sondern darüber hinaus auch die Kumulation von Themen wie Sterbehilfe, sexueller Autonomie und Prostitution stieß sich mit den neuen, alten Moralvorstellungen der Gesellschaft der Adenauer-Ära: „Mit so einem Frauenbild kann man nicht die fünfziger Jahre einläuten.“⁸²



Abb. 153. Bild ‚Sünderin‘, 83. Minute

77 Das Motiv des weiblichen Suizids sieht Heide Fehrenbach (vgl. FEHRENBACH 1995, S. 110) dem NS-Film entlehnt. Doch nicht nur in Steinhoffs *Hitlerjunge Quex* (1933), bereits in Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929), einem dem ‚Sozialistischen Realismus‘ verbundenem Film, findet sich jenes Motiv.

78 Vgl. SCHRÖDL 2004, S. 89.

79 BESSEN 1989, S. 192.

80 Ebd., S. 229.

81 KNEF, Hildegard: *Der geschenkte Gaul*. Wien, München, Zürich 1970, S. 305.

82 BESSEN 1998, S. 194.

Auch der Marina an die Seite gestellte schwache Mann, dessen berufliche, soziale, kurzweilig auch gesundheitliche Rehabilitation alleinige Folge ihres Einsatzes ist, kann nicht bestehen. „It was Marina, then, as a symbol of unregulated female sexuality and rampant consumerism, who killed the German man.“⁸³ Diese an die ‚Femme fatale‘ gemahrende Handlung vollzieht sie jedoch auf Wunsch des Mannes. Selbst wenn Marina Katharsis, Domestizierung und Desexualisierung vollzieht, dergestalt das neue Frauenideal der fünfziger Jahre antizipiert, so klebt ihr die sündhafte Vergangenheit wie ein Kainsmal an; dass sie zum Schluss erneut ihren Körper verkauft, kann in einer Gesellschaft, die mit dem Aufbau demokratischer und ethischer Werte beschäftigt ist, nicht verziehen werden. Beide, Marina und Alexander, sind zuletzt Opfer gesellschaftlicher Konventionen, der Retraditionalisierung von Gender-Rollen: „Der schwache Mann dankt ab und hinterlässt die geschwächte Frau.“⁸⁴

4.4 Epilog: „Alles bleibt draußen. Wir sind am Ende. Wir sind da.“ *Der Verlorene* (1951)

Lorres Film lässt sich als Schlußstein des Trümmerfilms lesen. Ein Remigrant drehte in Deutschland einen Film über Schuld und Elend des Dritten Reichs – ohne Erfolg – und kehrte wieder in die USA zurück.⁸⁵

Zu einem Zeitpunkt, als die sichtbaren Spuren des Krieges längst beseitigt, die Vergangenheit ‚bewältigt‘ und beide deutschen Staaten mit der Festigung ihres jeweiligen Gesellschaftsmodells beschäftigt waren, wurde der Titel des Regiedébüts Peter Lorres zur Allegorie seines eigenen Schicksals: verloren der filmische Held, verloren die filmische Aussage, verloren die Absicht des Regisseurs, auf immer verloren auch der Regisseur für den deutschen Film. Mit *Der Verlorene* hatte sich Lorre, 1950 zurückgekehrt aus amerikanischem Exil, formal aus der Zeit gestohlen, um noch einmal auf die Muster des Trümmerfilms, weiter noch, auf die des Expressionismus zurückzugreifen – vergeblich, der Publikumserfolg blieb aus: „Wen wundert’s, daß im Nachkriegsdeutschland dieser Film nach zehn Tagen aus den Kinos verschwunden war. 1951 wollte man sich nicht mehr erinnern – und von einem Emigranten schon gar nicht mehr erinnern lassen.“⁸⁶ Regisseur Lorre rührte mit seiner einzigen Regiearbeit an einer Wunde, die nur oberflächlich geschlossen war – die so mühsam wieder hergestellte (geschlechtliche) Identität wollte sich ihrer wieder sicher sein. Mit dem Entwurf seines Protagonisten durchkreuzt er jedoch diesen Wunsch, er führt den auch den *Film noir*⁸⁷ konstituierenden ‚Antihelden‘ vor, der weder den maskulinen Konventionen einer

83 FEHRENBACH 1995, S. 112.

84 Ebd., S. 215.

85 BRANDLMEIER 1989, S. 57.

86 GLOMB, Ronald: Meisterwerk des Lorre-alismus. In: Volksblatt, 16.11.1988.

87 Brandlmeier verweist darauf, dass Lorre hier Elemente des amerikanischen *Film noir* mit Motiven des Expressionismus vermischt. Vgl. BRANDLMEIER, Thomas: Zeitfilm und Eskapismus. Über das deutsche Nachkriegskino. In: Filmgeschichte 16/17, Berlin 2002, S. 97- 104, hier S. 103. Sowohl thematisch als auch formal ist eine starke Nähe zum *Film noir* auszumachen: Rückblenden, Voice-over sowie eine investigative narrative Struktur, aber auch eine starke Hell-Dunkel-Malerei, Nachtschauplätze, ungewöhnliche Kamerastandpunkte und emotionalisierende Großaufnahmen sind auch Stilmerkmale in *Der Verlorene*.

(wieder-)erstarkten patriarchalen Gesellschaft, noch den Kriterien des populären Films seiner Zeit entspricht: Unverheiratet, sozial isoliert, psychisch destruiert, triebhaft avanciert er zum Ausdruck einer ‚Krise des Männlichen‘, die längst schon überwunden schien.

Lorre führt nicht nur Regie, er selbst spielt die Hauptfigur des Dr. Rothe, der seine Verlobte Inge Herrmann (Renate Mannhardt) in einem Kurzschlussakt ermordet. Zuvor hatte er erfahren, dass diese nicht nur seine Forschungsergebnisse an die Alliierten verraten, sondern ihn außerdem mit seinem vermeintlichen Kollegen Hoesch (Karl John), einem Spitzel der Gestapo, betrogen hatte. Der Mord wird jedoch als Suizid deklariert, Wissenschaftler Rothe aufgrund seiner bedeutenden Forschungsergebnisse vom NS-Regime, allen voran von Oberst Winkler (Helmut Rudolph), gedeckt. Doch Rothe gelingt es nicht, seine Schuld zu verdrängen, er wird erneut zum Mörder, der Mord jedoch unter den Trümmern des Krieges verdeckt. Ausgestattet mit einer neuen Identität – bezeichnenderweise hat er den Namen Neumeister gewählt – wird er nach dem Krieg als Arzt in einem Flüchtlingslager tätig. Hier trifft er auf Hoesch, der nun unter dem Namen Novak agiert. Mit dem Wiedersehen ist das Vergangene wieder existent, in insgesamt zwölf Rückblenden bricht Lorre die (NS-)Vergangenheit auf, lässt seinen Protagonisten am Ende der Rahmenhandlung zum letzten Mal zum Mörder werden. Rothe erschießt Hoesch, den Auslöser der eigenen schuldhaften Verstrickungen, und begeht im Anschluss Selbstmord.⁸⁸



Abb. 154: Vorspann, 1. Minute



Abb. 155: P. Lorre, 3. Minute



Abb. 156: P. Lorre, 8. Minute

88 Im Vorspann wird auf die Authentizität des Ereignisses hingewiesen. In einer Zeitungsnotiz, die Drehbuchvorlage werden sollte, war zu lesen: „Im Auffanglager E.D. warf sich der 43-jährige Arzt Dr. Carl R. vor einen Zug. Ein Heilgehilfe, der frühere Chemiker Hannes R. aus Kattowitz, wurde mit einem Bauchschuss lebensgefährlich verletzt aufgefunden. Die Kriminalpolizei teilt mit, daß es sich auch hier wieder um Flüchtlinge mit falschen Ausweispapieren handelt.“ In: LORRE, Peter: Der Verlorene. Roman. München 1996, S. 15.

Der Vorspann diktiert Richtung und Atmosphäre: Die unverputzte, im Dunkeln liegende Mauer, vor der in einem diagonalen Lichtkegel die Credits ablaufen⁸⁹, wird einerseits zur Metapher der Enge, der begrenzten Sicht, der Ausweglosigkeit, andererseits aber auch zu der des Wunsches nach Sicherheit und Rückzug, wie ihn die Gesellschaft der fünfziger Jahre hegte. Das psychopathologische Moment seiner Figur, welches Peter Lorre in seiner ersten Filmrolle, dem Kindermörder in Fritz Langs *M* (1931) verkörperte und das infolge seine gesamte Laufbahn prägte, wird auch in *Der Verlorene* gegenwärtig: Dämonisch erscheint die in leichter Untersicht aufgenommene Schattenfigur, die sich in der Einführungssequenz aus der Menge löst.

Durch in den Taschen des schützenden Mantels vergrabene Hände, vor allem aber aufgrund seiner Gegenbewegung zur Masse wird der Protagonist als Einzelgänger, als ‚fremd unter Fremden‘ stilisiert. Flüchtlinge kommen ihm entgegen, er jedoch schlägt programmatisch den Weg zurück, zurück in die Vergangenheit ein. „Bin ich verrückt“ – die scheinbar floskelhafte Wendung, mit der Rothe den ersten Dialog einleitet, soll zur Wahrheit werden. So wird er im Handlungsverlauf kraft der expressionistischen *Mise-en-scène* respektive aufgrund des Einsatzes emotionaler Signifikanten auf das Krankhafte seiner Existenz verwiesen: Immer wieder lässt die Kamera, von dramatischer Musik begleitet, den Protagonisten hinter vergitterten Fenstern agieren, erfasst die gedrängte Figur aus starker Unterperspektive oder lediglich als Silhouette, fängt die ausdrucksstarke Mimik in Nah- und Großaufnahmen ein. Letztere erstarrt für einen kurzen Moment, als mit Novak alias Hoesch der einstige Labormitarbeiter nach Kriegsende erneut in Rothes Leben tritt. Frontal hält die Kamera den apathischen, scheinbar unfixierten Blick fest und antizipiert, als Reaktion auf das Wiedersehen, in der darauf folgenden Szene das filmische Ende. Noch stärker als zu Handlungsbeginn wird Rothes dunkle Silhouette nun aus Unterperspektive gegen den grauen Himmel aufgenommen und so der ‚Seelendramatik‘ Rechnung getragen.



Abb. 157: P. Lorre, 8. Minute



Abb. 158: P. Lorre, 9. Minute

Kameratechnisch wird auch in der anschließenden Weiteinstellung ein emotionalisierender Effekt erreicht: Im Kontrast zur kargen Landschaft, die keine Orientierungspunkte anbietet, wirkt die winzige Schattenfigur isoliert und verloren. Diese Wirkung wird auf

89 Zitiert wird hier, als Hommage an Produzent Arnold Pressburger, der Vorspann von *Hangmen also die* (F. Lang 1942/43) Vgl. FUCHS, Christoph: Dr. Rothe trifft Dr. Holl. Entstehung und Rezeption der einzigen Regiearbeit Peter Lorres. In: OMASTA, Michael/MAYR, Brigitte/STREIT, Elisabeth: Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies. Wien 2004, S. 163-180, hier S. 173.

Tonebene vom lauten Geräusch eines herannahenden Zuges unterstützt, der mitten durch das Bild zu fahren scheint. Die Dramaturgie konzentriert sich, so wird suggeriert, ausschließlich auf die Psyche des Protagonisten, der sich zum Abschluss der Eingangssequenz direkt auf die Kamera und folglich auf den Betrachter zu bewegt. Das hier aufgebaute Szenario der starken emotionalen Involvierung des Zuschauers und der Bedrohung bleibt durchgängig beibehalten.

Sowohl die Ausleuchtung der Darsteller als auch die des Raums, der Einsatz des Low-Key-Stils, unterstützt das Moment des Psychologischen, die künstliche Lichtquelle, die so oft die Nachtschauplätze erhellen muss, erhält Symbolwert. Rothe erwartet seinen Antagonisten im abgedunkelten Raum. Novak macht das Licht an, erhellt im übertragenen Sinne das ‚Dunkel‘ der Vergangenheit, die mittels einer ausführlichen Rückblendenstruktur im Folgenden erschlossen wird. Analog zur Aufladung des Raums erhält auch der Protagonist durch die Ausleuchtung seines Gesichts von unten eine dämonische Aura. Diese nimmt der vermeintliche Kollege nur unterschwellig wahr, versucht sie zu ignorieren und z. B. durch unverhältnismäßig lautes Lachen Kontrolle zu behalten. Doch diese verliert er im Handlungsverlauf sukzessive, absorbiert von der Außenwelt verbringt er die Nacht gemeinsam mit Rothe in der leeren Kantine des Lagers: „Türen sind zu. Fenster sind zu. Alles bleibt draußen. Wir sind am Ende“, kommentiert Rothe. Ein Szenario der vermeintlichen Sicherheit wird inszeniert, Nowak wird als genussüchtig, ausgiebig essend und Alkohol trinkend gezeigt – ahnungslos, dass es sich um seine Henkersmahlzeit handeln wird. In der Charakterisierung der Figuren konfliktieren Psyche und Physis. Hoesch schenkt den monologisierenden Schilderungen Rothes nur geringfügige Aufmerksamkeit, bagatellisiert die gemeinsame ‚dunkle‘ Vergangenheit und dient doch immer wieder als Stichwortgeber: Angst, Schuld und Flucht – ein Vokabular, auf das Rothe im Folgenden zurückgreift. Hoesch überhört den Zynismus dieser Worte, er schläft ein. Er will vergessen, das Wissen der Vergangenheit lediglich instrumentalisieren, damit Rothe ihm, der noch immer ohne Papiere ist, zu neuer Identität verhelfen kann. Es ist jedoch die ‚alte‘, die ihm im Folgenden gespiegelt wird: „Ich vergess‘ überhaupt nichts“, lässt Rothe ihn wissen. Er lässt Nowak nicht schlafen, „aufwachen!“ heischt er ihn später an. Nur mit ihm kann die Geschichte funktionieren, beide Schicksale sind aneinander gekoppelt.⁹⁰ Rothe wird in steter Bewegung visualisiert. Der Schnitt auf die in Nahaufnahme abgebildeten Beine kündigt das



Abb. 159: P. Lorre, 24. Minute



Abb. 160: P. Lorre, 28. Minute

⁹⁰ Vgl. SCHMID, Hans: Unternehmen Babylon oder Das Haus des Oberst Winkler. In Lorre 1996, S. 311-332, hier S. 326ff.

Aufbrechen der Vergangenheit im Bewegungsvorgang an – dass diese negativ belastet sein muss, lässt der nun auf akustischer Ebene einsetzende hohe, bedrohlich surrende Ton erahnen.

Die Rückblende wird zunächst durch die Off-Stimmen beider Darsteller erschlossen. Rothes Identitätsverlust wird dramaturgisch eingeleitet, die Nachricht von der Affäre seiner Verlobten kommentiert die Kamera im gleißenden Licht des Labors, in dem sie den Protagonisten nicht nur aus Oberperspektive, sondern zusätzlich durch vergitterte Scheiben von außen visualisiert: Aus- bzw. eingesperrt bleibt der ‚Verlorene‘ mit seinen Emotionen isoliert zurück, die Kamera beobachtet das langsame Schließen der Tür, durch deren Spalt die abfälligen Bemerkungen über seine Verlobte dringen. Den Rat des Mitarbeiters, „einfach Schluss zu machen“, kommentiert er nicht, Lorres Sprache ist symbolisch verschlüsselt, ist die der Mimik.

Die leise einsetzende Musik unterstreicht den psychischen Vorgang, die inneren Stimmen werden laut, der Blick in den Spiegel reflektiert nicht nur Entfremdung, den Verlust von Orientierung und Kontrolle, sondern kündigt von der dichotomen Natur, der Schizophrenie des künftigen Triebtäters. Wie Kainsmale erscheinen die Blutspuren im Gesicht, die sich der Protagonist wegzuwischen versucht und die gleichsam symbolisch den Fortgang antizipieren. Rothe verabschiedet sich von seinem in Nahaufnahme gezeigtem Alter Ego, die Distanz zur eigenen Person wird durch die auf ihrem Standpunkt verweilende Kamera ausgedrückt, die von hier aus die sich entfernende Figur aufnimmt, bis nur noch ein sich an der Wand abzeichnender Schatten wahrzunehmen ist. Dieser verweist noch einmal auf die Duplizität seiner Existenz und wird zum Vorboden der tödlichen Bedrohung, die nun von Rothe ausgeht. Auch die Montage arbeitet psychologisch und unterstreicht die Zwangsläufigkeit der Ereignisse. Die Kamera schneidet auf den ‚neuen Rothe‘, der sich nun, eine Treppe empor steigend, mit lethargischem Blick direkt auf die allmählich zurückfahrende Kamera und folglich auf den Zuschauer zu bewegt, bis der Bildschirm schließlich schwarz wird. „Immer wieder kehrt Lorre mit solchen Abblenden in die Nacht zurück, die den Film beherrscht.“⁹¹ Der Persönlichkeitszerfall, das Wechseln der Identität, findet sein Echo in der Erzählstruktur.

Auch das Lächeln der Verlobten, von subjektiver Kamera aus Rothes Perspektive erfasst, vermag das Unheimliche der Atmosphäre nicht zu entschärfen, im Gegenteil: Es deutet vielmehr auf das Verborgene, das nach Bestrafung verlangt. Das Lächeln der ‚Femme fatale‘ ist Maskierung, die die patriarchale Struktur des klassischen Films nicht länger bestätigt. Inge, bereits zuvor verbal als ‚Flittchen‘ stigmatisiert, ist ursächlicher Faktor des Zerfalls der männlichen Identität. Sie lässt Rothe zum Mörder werden. Die weibliche Unschuld, die ihr Lächeln, schlichte Kleidung und der von der Mutter gewählte Kosenamen suggerieren, verweist vielmehr auf ihre Ambivalenz, die sich im Disput mit der Mutter entlädt. Die Physiognomie scheint eingefroren, hart klingt die Stimme, wenn sie voller Zorn ihren Verdruss über die von der Mutter gepflegten gesellschaftlichen Konventionen kundtut. Inge kündigt das ohnehin zerrüttete familiäre Verhältnis, das (vermutlich) aufgrund des Krieges ohne Vater auskommen muss, gänzlich auf und erteilt damit dem patriarchalen Modell eine Absage, will nicht länger die Rolle der Tochter erfüllen.⁹² „Ihre verblendete Mutter nennt sie Ingelein, als ob die Tochter noch immer ein Kind sei und keine lebens-

91 BEYER, Friedemann: Peter Lorre. Seine Filme – sein Leben. München 1994, S. 224.

92 Vgl. KAPLAN 1998, S. 17 und RÖWEKAMP 2003, S. 130.

gierige und sex-bewußte junge Frau.⁹³ Inge wehrt sich gegen die „grässliche Fürsorge“, begehrt, in Untersicht präsentiert, gegen das Abhängigkeitsverhältnis auf, um selbiges im Anschluss innerhalb der Geschlechterbeziehung erneut zu inszenieren. Es ist die Doppelbödigkeit ihrer Persönlichkeit, die Rothe zum Mörder werden lässt. „Sag doch was“, bittet sie ihn mit gebrochen-zärtlicher Stimme, um die unerträgliche Stille zu durchbrechen. Mit keinem Wort wird der Seitensprung erwähnt, um den doch beide wissen. Seine Ablehnung, mehr noch, seine Verachtung demonstriert er in der Weigerung, sich mit dem von ihr angebotenen Feuer die Zigarette anzuzünden, gibt ihr wortlos zu verstehen, dass ihre Liebe ‚erloschen‘ ist. Die Anspannung kulminiert dramaturgisch in der Großaufnahme des Protagonisten, in dessen undurchdringlichen, starren Blick.

Erneut lässt der Schnitt auf Rothes sich bewegenden Füße vom unheilvollen Fortgang der Ereignisse ahnen. Die mit der gleichen Einstellung zuvor eingeleitete Rückblende wird unterbrochen, der Spannungsbogen entschärft, indem der visuell noch nicht stattgefundene Mord in der Rahmenhandlung verbal angekündigt wird. Doch Lorre psychologisiert schließlich den filmischen Höhepunkt in der Rückblendenstruktur ausführlich. Die Kamera visualisiert die Protagonisten in Nahaufnahme, verweist erneut, indem Inge vor einem Spiegel positioniert wird, auf ihre duale Natur. Inge ist nicht, was sie vorgibt zu sein. Sie greift nach Rothes Hand, die er ihr verweigert, sie kniet in devoter Geste vor ihm nieder, sie provoziert, sie bietet ihren Körper förmlich an, schließt die Augen, extatisch lächelnd. Hell sind Hals und Gesicht ausgeleuchtet. Die Repräsentation ihrer Sexualität fasziniert und bedroht, Verlangen und Tod werden, wie auch im *Film noir* zu beobachten, mit einander verwoben⁹⁴: Rothe, in das Geschlechterverhältnis charakterisierender Untersicht, overshoulder aufgenommen, berührt in einer begehrenden Geste ihren nackten Hals, scheinbar zerrissen zwischen sexueller Begierde und triebhaftem Verlangen, die weibliche ‚Gefährdung‘ zu eliminieren.



Abb. 161: R. Mannhard/P. Lorre, 37. Minute



Abb. 162: P. Lorre, 37. Minute

Die Kamera konzentriert sich ganz auf das in Großaufnahme präsentierte Gesicht des Protagonisten, auf das Spiel der Augen, den zuckenden Mund. Der Akt des Würgens wird nicht im filmischen Bild offenbar, für einen kurzen Moment füllt das Gesicht des weiblichen Opfers den Bildraum, bevor dieser, ausgefüllt vom sich von unten in das Bild

93 BRANDLMEIER 1989, S. 120.

94 Vgl. COWIE 1996, S. 148.

schiebenden Rücken des Mörders, gänzlich schwarz wird. Die zuvor die Tat akustisch untermauernde, dramatisch angeschwollene Musik verstummt. „Es war nie mehr ungeschehen zu machen“, kommentiert Rothe das Geschehen in der Rahmenhandlung. Dass keine Sanktionierung folgte, der von den vermeintlichen Kollegen, den Nazis Hoesch und Oberst Winkler entdeckte Mord als Selbstmord deklariert wurde, um Rothes wissenschaftliche Ergebnisse zu sichern, ermöglichte dem Mörder paradoxerweise kein ‚Weiterleben‘. Das ‚eigene Gefängnis‘ wird zur schlimmsten Strafe, Rothe verurteilt, sich selbst auszuhalten. „Ich konnte doch gar nicht weiterleben, ich durfte doch gar nicht – haben sie überhaupt eine Ahnung, was sie getan haben, mich leben zu lassen“, stellt er rückblickend fest. Der Mörder wähnt sich selbst als Opfer – eine Schicksalsabhängigkeit, die Montage und *Miseen-scène* gleichermaßen reflektieren.⁹⁵

Im Kontrast zur naiv gezeichneten Ursula Weber (Eva-Ingeborg Scholz), mit der sich Rothe aufgrund der Bombardierungen nun die Wohnung teilen muss, kommt das verborgene Dämonische des Protagonisten umso deutlicher zum Ausdruck. Ihre Ahnungslosigkeit schnürt das Gefühl latenter Bedrohung unwillkürlich zu, bietet zugleich jedoch auch Schutz – die Unschuld darf, anders als die promiskuitive Frau, bleiben⁹⁶: Es ist die „Aura der Unberührbarkeit, [die] den Mörder außer Gefecht“ setzt.⁹⁷ „Ich seh nichts“, stellt sie achselzuckend fest, nachdem sie durch Rothes Mikroskop blickt. Sie ahnt nichts von der Blutschuld ihres Gegenübers, sie hat keinen Zugang zum (männlich konnotierten) Blick. Die weibliche Nebenfigur, ihr sich im Licht der die Schlafzimmer trennenden Glastür abzeichnender Schatten lässt, wie emotionaler Musikeinsatz und Kameraführung sowie Rothes Minenspiel unterstreichen, die Erinnerung an den begangenen Mord und somit das Triebhafte wach werden. Doch Ursula entbehrt der erotischen Faszination, die die ermordete *Femme fatale* verkörperte. Die sie charakterisierenden Dispositionen der Passivität, Naivität und Keuschheit bestätigen das klassische, patriarchale Geschlechterverhältnis. Ursula stellt keine sexuelle Bedrohung dar. Diese ist die Ursache, die Rothe erneut zum



Abb. 163: G. Trowe, 57. Minute

Frauenmörder werden lässt, ist er doch jetzt als solcher entlarvt:

„Totmacher“, schreit die hysterische Prostituierte (Gisela Trowe), die Rothe nach Hause begleitet. Spotlicht hatte zuvor sein aus dem Dunkel heraus gelöstes Gesicht, seine verzerrte Physiognomie, den dämonischen Blick⁹⁸ akzentuiert, seine psychische Verfassung, sein Geheimnis unausgesprochen sichtbar werden lassen. Hier, im Helldunkel des Treppenhauses, schnüren Licht und Dekor das Gefühl des Bedroh-

95 Vgl. BONGARTZ 1992, S. 237.

96 Diese Beobachtung widerspricht der These Dothers, dass die Unschuld *nicht* bleiben, sondern untergehen müsse. Ursula fällt dem Mörder allerdings nicht zum Opfer, im Gegenteil: Ihre Naivität erscheint als Rettung. Vgl. DOHTER 1975, S. 17.

97 BRANDLMEIER 1989, S. 125.

98 Auf die Augen als berühmtes filmisches Mittel zur Darstellung des Wahnsinns respektive den ‚German look‘ verweist Claudia Kaiser. Vgl.: KAISER, Claudia: Peter Lorre alias Mr. Murder. Ein Doppelgänger zwischen Europa und Amerika. In: LORRE 1996, S. 265-286, hier S. 275.

lichen zu. Die Prostituierte, hell ausgeleuchtet, stürzt beinahe in die Tiefe der sich windenden Stufen hinunter, signifiziert in markdurchdringenden Schreien das, was Rothe wirklich ist. Sie, die Außenseiterin der Gesellschaft, hat paradoxerweise die Blickmacht, sie invertiert das klassische Rollenverständnis, attestiert den (männlichen) Identitätsverlust, zerstört das maskuline Selbstbewusstsein. Die Umkehrung der Geschlechterhierarchie, das ‚Erkennen‘ rettet ihr das Leben. „Jetzt wusste ich’s, was ich mir selbst nicht einzugestehen wagte – sie hatte es mir ins Gesicht geschrien“, reflektiert Rothe.

Jetzt muss, jetzt kann er wieder morden, nimmt seine Rolle an und sucht ein Opfer, das die Prostituierte substituiert. Er findet diese Frau in der Enge einer Straßenbahn, in der während eines Fliegeralarms nur die beiden zurück bleiben. Rothe sucht den Mord, sein Opfer sexuelle Ablenkung. Die ‚Verführungsszene‘ wird von der weiblichen Darstellerin, die freimütig ihre aufgrund des Kriegseinsatzes ihres Mannes zurückzuführende Einsamkeit beklagt, forciert. Zuvor hatte sie bereits ihren Mantel abgelegt und den Blick auf ihr tiefes Dekolleté freigegeben. Lasziv spielt die ältliche, üppige Verführerin am den Ausschnitt ihrer Bluse eher betonenden denn verdeckenden Pelz – selbst Symbol des Anrühigen, Sexuellen. Erneut wird der Mord, mit dem Anzünden einer Zigarette eingeleitet und ritualisiert, erotisch aufgeladen. Die sexuelle Provokation schreit nach Sühne. Diesmal ist es Rothe, der der Frau das Feuer verweigert.

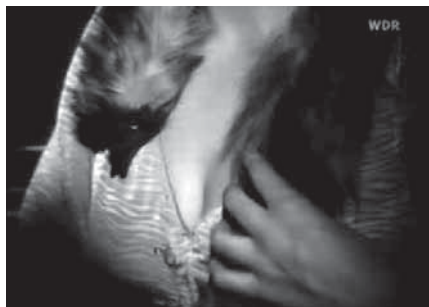


Abb. 164: ‚Opfer‘, 66. Minute



Abb. 165: P. Lorre, 67. Minute

Von der Großaufnahme des weiblichen Dekolletés schneidet die Kamera auf das Gesicht des Protagonisten; dem entsetzten Blick der Darstellerin folgt ihr Schrei, den die dramatische Musik beinahe übertönt und der schließlich in das Sirenengeheul des Fliegeralarms übergeht. Der Mord spielt sich auf auditiver Ebene ab, das Männlich-Triebhafte, die weibliche Sexualität und die historischen Umstände, individuelle sowie kollektive Schuld werden miteinander verwoben und derart als Glieder einer kausalen Kette interpretiert. „Ich hatte es nicht tun wollen und hatte es doch getan“, kommentiert die Off-Stimme Rothes den zweiten Mord und entschuldigt ihn mit dem Verweis auf das Triebhafte, das Unbewusste, das seiner Handlungsweise unterliegt.

Warum aber müssen Lorres Frauen sterben? Sie spiegeln Rothes Dispositionen, in ihnen sieht er sich selbst: seine Begierde, seine Lust, seinen Trieb. Mit jedem Mord versucht er, einen Teil seiner selbst zu eliminieren und katalysiert umso stärker den eigenen Zerfall. Doch auch hier kann das individuelle Schicksal im historischen Kontext gelesen werden.

Rothe beseitigt mit seinen weiblichen Opfern das sie kennzeichnende destruktive Potenzial: ihr moralisches Versagen und ihre Emanzipation von einer männlich konnotierten Ordnung. So wie sich Inge als Kollaborateurin des Feindes erwies, so ist die zweite ‚*Femme fatale*‘ nicht nur bereit, ihren Ehemann zu betrügen, sondern gleichsam das deutsche Volk zu verraten: „Wenn Frauen gegen den Kodex des patriotischen und sittlichen Verhaltens verstossen [sic] [...], ist auf einer symbolischen Ebene die Nation selbst beschmutzt worden.“⁹⁹ Nicht nur das persönliche, auch das nationale Selbstverständnis war erschüttert.

„Blind und taub und verloren“, irrt Rothe durch die nächtlichen Straßen – der Verlust seiner Identität war nun komplett, ließ keinen anderen Ausweg als den des Suizids zu. Doch der, den Rothe für das eigene Schicksal verantwortlich zeigt, soll ihn nicht überleben: „Ein einziges Mal im Leben wollte ich töten“, sagt er später. Die Möglichkeit, Hoesch zu ermorden, bot sich nicht, stattdessen die, eine ‚neue Identität‘ anzunehmen und die alte unter den Trümmern seines zerbombten Hauses symbolisch zu begraben. Im selbst gewählten Namen ‚Neumeister‘ drückt sich der Wunsch nach Katharsis, nach Neubeginn, nach Auslöschung der Vergangenheit aus. Doch eben die holt ihn ein, jetzt, unmittelbar nach dem Krieg. Hoesch/Novak personifiziert diese schuldhaftige Vergangenheit und Rothe nimmt sich ‚das Recht zu richten‘¹⁰⁰. Nüchtern, sachlich, ohne dramatischen Musikeinsatz inszeniert Lorre die Schlusszene. Der letzte Mord folgt keinem triebhaften Verlangen, er geschieht rational, lakonisch – und er lässt nur einen Ausweg zu: den Selbstmord des Protagonisten. Symptomatisch zündet sich Rothe, durchgängig ‚Kette-rauchend‘, auch jetzt eine Zigarette an. Sie wird zum Motiv des nicht enden wollenden Kreislaufes, dessen Schlusspunkt nur im Suizid liegen kann. Revolver und Zigaretten gibt er dem Toten zurück, denn nun ist er seiner, hat sich selbst seiner Macht beraubt. „Waffen zum Drohen, Zigaretten zum Überleben“ sind Attribute des „Herrenmensch[en]“¹⁰¹, wie der Tote einer war. Rothe wird, da ihm der gesellschaftliche Schuldspruch verweigert wurde, sein eigener Richter.

Der Selbstmord geschieht nicht im Dunkel des bedrückenden Innenraums. Lorre zitiert die ersten Einstellungen des Films, lässt den Nihilisten auf jener Straße verschwinden, auf der er einst ins Bild gekommen war. Die vertikalen Linien der kahlen Bäume und Strommasten durchschneiden den Bildraum dieses ‚Niemandlands‘, sind Ausdruck der Seelenlandschaft des ‚Verlorenen‘. Der Einstellung eines nahenden Zuges folgt die des in starker Unterperspektive aufgenommenen Protagonisten. Anders als zu Beginn bewegt sich dieser nicht mehr auf den Betrachter zu; der Bewegungsvorgang, das Aufbrechen der Vergangenheit, ist zum Abschluss gekommen und kann, weil es keine Zukunft gibt, nur im Suizid bewältigt werden. Rothe legt die Hand über die Augen – eine Geste der Abwehr: Er sieht nicht mehr, handelt nicht mehr, er lässt geschehen, ist der (männlichen) Identität beraubt. Der Zug überrollt nicht nur ihn, sondern auch das Publikum: „Jetzt könnte man einen neuen Anfang machen.“¹⁰² Beinahe versöhnlich klingt die Musik. Doch die „grausige Spannung ist zu überzogen, als daß man in diese Seele mit abstürzen könnte [...]“¹⁰³ Die

99 BANDHAUER-SCHÖFFMANN/DUCHEN 2000, S. 17.

100 Eben dieses blieb dem Protagonisten in *Die Mörder sind unter uns* noch versagt. Auch in dieser Hinsicht kann *Der Verlorene* als der letzte Trümmerfilm verstanden werden. Vgl. BRANDLMEIER 2002, S. 103.

101 HOFFMANN, Felix: Aus der Zeit. Peter Lorre in Hamburg, Deutschland. In: LORRE 1996, S. 206-226, hier S. 219.

102 SCHMID 1996, S. 331.

103 BITTERMANN, Walter: Rheinischer Merkur, 28.9.1951.



Abb. 166: P. Lorre, 93. Minute



Abb. 167: P. Lorre, Schlussbild, 94. Minute

zeitgenössische Kritik bestätigt die oben formulierte Einschätzung, dass die patriarchal wieder verortete deutsche Gesellschaft nicht länger an die schuldhafte Vergangenheit erinnert werden wollte: „Dieser Mann ist und bleibt aber zu sehr ein absonderlicher Einzelfall, dem wir unser Mitleid nicht versagen, dessen Schicksal aber nicht unser Schicksal war.“¹⁰⁴

Ungewöhnlich ist, dass keine der Figuren als Identifikationsangebot taugt, Lorre verzichtet auf den Entwurf einer positiven Gegenfigur.¹⁰⁵ Abgesehen davon ist keine der handlungstragenden Figuren mehr am Leben – entweder von Rothe gerichtet oder aber unter den Trümmern des Krieges begraben. Die sexuellen Wünsche beider Geschlechter katalysieren den Prozess von Begehren und Tod, an dem beide scheitern. So wie der Film seinen Darstellern einen Entwicklungsprozess verweigert, so dem Publikum das Gefühl der Hoffnung, des Optimismus, dem Wunsch nach Vergessen. ‚Das Neue‘, das der Regisseur mit seiner Dramaturgie anbot, der ‚Lor-realismus‘, sollte keinen Nährboden finden – denn dafür hätte ‚das Alte‘ wirklich, wahrhaftig bewältigt sein müssen.

4.5 Zwischenresümee: Ankunft ohne Aufbruch?

„Wir sind am Ende“, heißt es in *Der Verlorene*. ‚Gesündigt‘ hat Marina. Was beiden Protagonisten bleibt, ist der Suizid. Von der Aufbruchstimmung, die den DEFA-Film der frühen fünfziger Jahre begleitet, ist im westdeutschen Film nichts zu spüren, im Gegenteil: Hinter der Maske des (formellen) Neubeginns versteckt sich der Wunsch nach dem Vertrauten, dem Tradierten, dem Identitätsstiftenden. Was auf den ersten Blick noch subversives Potenzial bot und die Vorstellung eines neu definierten Geschlechterrollenverständnisses nährte, erweist sich bei genauerem Hinsehen als trügerisch: Der Tod der Protagonisten korrigiert die vermeintliche, auch dramaturgisch erreichte **Progressivität**, die Forst mit dem weiblichen Voice-over, Lorre mit dem Versuch eines deutschen *Film noir* anbot, und rückt die Geschlechterverhältnisse wieder zurecht: Weder der ‚starken Frau‘ war ein filmisches wie gesellschaftliches Überleben möglich noch dem gebrochenen Mann.

104 EILAND, Karl: Die Wundertat des Peter Lorre. Zu seinem neuen deutschen Film ‚Der Verlorene‘. In: Neue Ruhr Zeitung, Essen, 13.8.1951.

105 Sabine Hake, die das Schema in der *Der Verlorene* auf das Dr. Jekyll/Mr. Hyde-Motiv herunter bricht, muss widersprochen werden. Vgl. HAKE, Sabine: German National Cinema. London/New York 2002, S. 96.

Der psychische Grundtenor ist in beiden Fällen ähnlich, die beiden Hauptdarsteller agieren absorbiert von der Außenwelt, legitimieren ihr eigenes Handeln, tragen ihre Konflikte mit und in sich selbst aus. Das jeweilige Handeln obliegt einer Zwangsläufigkeit, die, obwohl in entgegen gesetzte Richtung laufend – in *Der Verlorene* in triebhafter Mordlust, in *Die Sünderin* in bedingungsloser, altruistischer Liebe sichtbar – im gleichen Schlussmotiv mündet. Für das Handeln zeigen sich jedoch nicht die Akteure selbst, sondern die Umstände, die sozialen Verhältnisse, vielmehr das Schicksal verantwortlich. Sind Marinas Dispositionen auf das kriegsbedingt zerüttete familiäre Verhältnis zurückzuführen, so Rothes Trieb auf das Ausbleiben des gesellschaftlichen Schuldspruches. Mit dem Verweis auf das Unbewusste wird er von der eigenen Verantwortung entbunden. Sowohl im Blick zurück, in der beide Filme konstituierenden Rückblendenstruktur, als auch in der Montagefolge wird der **Opfercharakter**, den beide Geschlechter für sich beanspruchen, sichtbar.¹⁰⁶ *Die Sünderin* wie auch *Der Verlorene* sind einerseits verspätete Trümmerfilme, noch immer beschäftigt, die seelischen Folgen des Krieges zu verarbeiten, zugleich aber auch Wegbereiter einer die westdeutschen Filme der fünfziger Jahre kennzeichnenden Innerlichkeit und Zukunftsangst. Sind beide, insbesondere im Hinblick auf ihre ambitionierte kinematografische Form, zwar als Schlusspunkt der filmischen Trümmerphase zu verstehen, so zeigt aber die thematische Auseinandersetzung, dass auch dieser Übergang weniger Zäsur denn ‚geistiger Auftakt‘ der fünfziger Jahre ist.

Als „blind“ beschreibt Lorre seinen Protagonisten nach dem zweiten Mord durch die Straßen irrend, blind ist auch Forsts männliche Hauptfigur – machtlos, ob der **Blickmacht** beraubt, sind folglich beide. Paradoxerweise dient der Mord an den Frauen nicht dazu, das hegemoniale, patriarchale Geschlechterrollenverständnis (wieder) zu bestätigen, „der Rollenkonflikt der Frau wird [zwar] gewaltsam zu ihren Lasten entschieden“¹⁰⁷, ist aber in erster Linie Ausdruck des männlichen Kontrollverlustes, den das triebhafte Handeln nach sich zieht. Der Identitätsverlust zeichnet noch einmal den realhistorischen der Nachkriegsgeneration nach. Doch der desorientierte, geschwächte Mann der unmittelbaren Nachkriegszeit ist, wie an der Reaktion des Publikums ablesbar, bereits genesen – die ‚Lebensuntüchtigen‘ müssen sterben.

Das Infragestellen der männlichen Identität, das, wie mit den vorangegangenen Filmbeispielen aufgezeigt, bereits überwunden schien, ist auch in den Filmen der frühen fünfziger Jahre dominant. Bettina Greffraths Befund: „Erst ab 1949 zeigen Männer Anzeichen neuer Festigungen, werden sie – gerade auch wieder in der Konfrontation mit Frauenfiguren – zu überlegenen und Anpassung fordernden Menschen“¹⁰⁸ ist nicht zu widersprechen, es gilt jedoch die These zu differenzieren. Auch in den Filmen der fünfziger Jahre sind noch immer starke Verunsicherungen, Ohnmacht und Fatalismus bezüglich der Männlichkeitskonstrukte spürbar. *Der Verlorene*, aber auch *Die Sünderin* sind, wie die programmatischen Filmtitel bereits suggerieren, Ausdruck für die Ängste ihrer Zeit und darüber hinaus Symbole der Demoralisierung. Warum aber verschwand der *Verlorene* lautlos aus den deutschen Kinos, während die *Sünderin* lautstarke Proteste zeitigte? Der männliche Mörder taugt nicht – so will es die Abwehrreaktion – zur Identifikation, illustriert werde ein „nicht-

106 Vgl. BONGARTZ 1992, S. 237f.

107 BRANDLMEIER 1989, S. 48.

108 GREFFRATH 1995, S. 390.

typisches Geschick¹⁰⁹, noch dazu aus der Sicht eines Emigranten. Lorre erinnert an die persönliche Schuld der Deutschen, er konfrontiert mit der eigenen Verantwortung, doch die Furcht vor der (Selbst-)Verurteilung lässt die Masse schweigen, es findet sich kein Publikum.¹¹⁰ Eine Alternative zur selbstverordneten Ignoranz ist, einen Sündenbock zu finden.¹¹¹ Als solcher schien die Figur der Sünderin auch oder gerade aufgrund ihres Geschlechts besonders geeignet, durchkreuzt sie, die Prostituierte, die Nackte, die (Selbst-)Mörderin, doch jene stereotype Weiblichkeit, die von nun ab wieder Bestand haben sollte. Fragen der Moral werden in den Bereich der Sexualität verschoben. Hildegard Knef, Synonym ihrer Rolle, muss, so verlangt es der nun einsetzende ‚Roll-Back‘, für die kollektive Schuld der Deutschen büßen – repräsentiert doch der weibliche Körper quasi symbolisch die Nation.¹¹² Der in *Die Sünderin* so ausführlich thematisierte nackte (und verkaufte) weibliche Körper als Abbild des Mangels schien dafür prädestiniert¹¹³: „Sie büßt mit ihrem Körper, den sie von ihren Wünschen und Gefühlen abspalten muss.“¹¹⁴ Der enteignete, künstliche Körper auf der Leinwand bereitet den gebändigten, den erstarrten der Frau der fünfziger Jahre vor.

Auch im DEFA-Film führt die Skizzierung des filmischen weiblichen Schicksals als für die Nachkriegsfrau typisch zu heftigen Reaktionen, nicht jedoch aufgrund der proklamierten Fortschrittlichkeit sondern vice versa; der Geschlechterdiskurs der DDR verläuft offensichtlich konträr zur westlichen Remaskulinisierung. Im Osten schien die **Gleichberechtigung der Geschlechter** zumindest rechtlich abgeschlossen, Weiblichkeitsentwürfe, wie in *Frauenschicksale* dargestellt, reaktionär. Hier markiert das Bild der geläuterten, emanzipierten Frauen das filmische Ende, am Schluss von *Die Sünderin* steht hingegen die domestizierte Frau. Auf beiden Seiten sind die Protagonistinnen ihrer autonomen Wünsche beraubt. Obwohl auf den ersten Blick den jeweiligen gesellschaftlichen Vorschriften entsprechend, genügen beide Entwürfe dennoch nicht: Die DEFA verlangt die sozialistische Heldin, der westdeutsche Film das ‚Heimchen‘. Die **didaktischen Filmschlüsse** der ostdeutschen Produktionen sind optimistischer Natur, die im Westen, wie der Suizid in beiden analysierten Filmen nahe legt, resignativ.

Nicht allein die inhaltliche Aussage ist aufgrund unterschiedlicher politischer Einbindungen konträr, auch formal weichen die deutschen Filmproduktionen am Beginn der fünfziger Jahre voneinander ab. Sowohl im Handlungsverlauf von *Roman einer jungen Ehe* als auch in *Frauenschicksale* sind eine sich verändernde Montage und *Mise-en-scène* ablesbar, die sich anfänglich, wie die relativ häufige Verwendung von Nahaufnahmen illustriert, auf das Individuum konzentriert und schließlich in der propagandistischen Massensze-

109 BITTERMANN, 28.9.1951.

110 Vgl. HOFFMANN, Felix: Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht. Versuch über Peter Lorre. In: HOFFMANN, Felix/YOUNGKIN, Stephen: Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht. München 1998, S. 9-106, hier S. 94 und YOUNGKIN: Der Insider als Outsider. Die Emigration des Peter Lorre. In: ebd., S. 107-162, hier S. 150-154.

111 Wie in II., Kapitel 1.6 beschrieben, muss die Figur der ‚Femme fatale‘ auch in den ersten Trümmerfilmen als Sündenbock herhalten.

112 In diesem Sinne kann auch der (sexuelle) Kontakt mit Männern verfeindeter Staaten als symbolische Beschmutzung der eigenen Nation verstanden werden. Vgl. DUCHEN 2000, S. 17.

113 Weniger am Motiv des Suizids, das ja beiden Filmen gemein ist, als vielmehr an der Darstellung von Sexualität und Prostitution entzündete sich hier die Kritik. Hätte sonst nicht auch die Sterbeszene in *Ehe im Schatten* ähnliche Proteste auslösen müssen?

114 BESSEN 1989, S. 218.

ne kulminiert. Im Unterschied zur Dramaturgie des ‚Sozialistischen Realismus‘ lässt sich in den beiden westdeutschen Filmen eine psychologische Erzählstruktur beobachten, die sich einerseits im Rekurs auf expressionistische Darstellungsmuster, andererseits in einer subjektiven Erzählposition manifestiert. Auch wenn nicht von einer ‚eigenen Ästhetik‘ gesprochen werden kann, so steht die Dramaturgie doch auf beiden Seiten in Korrelation zur jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Situation. Trägt die visuelle Tendenz zur ‚**Vermassung**‘ dem sozialistischen Gesellschaftsmodell Rechnung, so drückt sich in der **Abgeschlossenheit** der Räume und der damit implizierten Isolation der Protagonisten der beiden westdeutschen Produktionen bereits die für die Adenauer-Zeit viel beschworene Formel des ‚Rückzugs ins Private‘ aus: „Die Bundesdeutschen suchten ihre Identität offenbar keinesfalls im Spannungsverhältnis einer Massenbewegung, sondern lebten ganz in der Kehrtwendung und dem Rückzug nach Innen.“¹¹⁵ Vermutlich auch aufgrund dieser introspektiven Struktur ist in den beiden hier besprochenen westdeutschen Spielfilmen keine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem ‚anderen‘ deutschen Staat zu beobachten, die nationale Identitätsbildung verläuft nicht in der Abgrenzung vom ostdeutschen ‚Feindbild‘.¹¹⁶ Eine solche Strategie verfolgt der DEFA-Film hingegen bewusst, indem die Repräsentanten des westlichen Modells negativ attribuiert werden. Dabei dienen beide Geschlechter zur Stigmatisierung des ‚anderen Deutschen‘, die Akteure des Westens werden als moralisch zweifelhafte, an kapitalistischen Interessen orientierte Figuren stigmatisiert. Filmspezifische Mittel, wie Parallelmontage, wechselnde Einstellungsgrößen und der Einsatz charakteristischer Filmmusik, untermauern diese Kontrastierung. Die in *Roman einer jungen Ehe* inszenierte Schwarz-Weiß-Malerei dieser **Freund-Feind-Konstellation** erhält in *Frauenschicksale* hingegen Nuancierungen und verläuft nicht allein in positiver Selbstbestimmung, um sich von der Bundesrepublik abzugrenzen – ein Maß an künstlerischer Bewegungsfreiheit, an dem sich die Kritik entzünden sollte. Hier werden die Frauen nicht als von Beginn an ideologisch gefestigt präsentiert, ihre Darstellung ist differenziert, ihre Entwicklung prozesshaft.

Wird die weibliche ‚Grenzüberschreitung‘ im DEFA-Film gegen Ende mit Hilfe der sozialistischen (Wieder)Eingliederung sanktioniert, so die der westdeutschen *Sünderin* weitaus drastischer: „Der Geschlechterkampf eskaliert in der Endphase des Trümmerfilms. Treue, Häuslichkeit, Aufopferung, Hingabe sollen mit Gewalt wieder hergestellt werden.“¹¹⁷ Dass, wie in *Die Sünderin* zu beobachten, die vermeintlich progressive Erzählstruktur eine weibliche Subjektivität vor allem deshalb förderte, um ihre Selbstaufopferung vorzubereiten¹¹⁸, kann in ähnlicher Weise auch für *Roman einer jungen Ehe* festgestellt werden: Auch hier kulminiert die anfängliche Subjektivität, die Voice-over und subjektive Kamera illustrieren, in Selbstaufgabe – allerdings zu Gunsten der Annahme einer **kollektiven Identität**. Emanzipation, das machen auch die Filmbilder unmissverständlich klar, ist in der DDR vor allem an die Einbindung in den gesellschaftlichen Produktionspro-

115 BONGARTZ 1992, S. 245f.

116 Als für den westdeutschen Dokumentarfilm charakteristisch bezeichnet Steinle die sowohl visuelle als auch thematische Abwesenheit der Darstellung der DDR zu Beginn der fünfziger Jahre. Vgl. STEINLE 2003, S. 63. Diese Beobachtung bleibt auch für den westdeutschen Spielfilm zu vermuten, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht weiter verfolgt werden. Eine an dieser Fragestellung orientierte Analyse könnte diese Einschätzung verifizieren.

117 BRANDLMEIER 1989, S. 48.

118 Vgl. SIEGLOHR 2000, S. 8.

zess gekoppelt.¹¹⁹ Die Konstruktion nationaler Identität korrespondiert im DEFA-Film auffällig mit der Konstruktion geschlechtlicher Identität: Ist dem ‚schwachen‘ westlich orientierten männlichen Protagonisten in *Roman einer jungen Ehe* Katharsis und folglich identitäre Neuverortung möglich, weil er sich für das ‚richtige‘ politische Modell entschieden hat, so bleibt dem westlichen Antihelden in *Frauenschicksale* ein Entwicklungsprozess versagt. Der emanzipierten ‚Idealfrau‘ des Sozialismus wird der (auch sexuell, da nicht mehr begehrenswerte) machtlose, handlungsunfähige und somit passiv gewordene ‚Mann des Westens‘ gegenübergestellt: Nicht das Weibliche, das Männliche erscheint hier als ‚das Fremde‘. Dabei dient die Stigmatisierung des Mannes als unmoralisch der Integrität der ostdeutschen Protagonisten, die, in Bestätigung ihrer antifaschistischen Gesinnung, sich auch dadurch von einer schuldhaften Vergangenheit befreien.

Auf beiden Seiten generieren die Darstellerinnen (zunächst) ihre Persönlichkeit mit und durch einen Mann, der ihre **patriarchale gesellschaftliche Verortung** ermöglichen soll. Im Unterschied zur *Sünderin*, wo ein solches Geschlechtermodell bis zum Schluss aufrechterhalten bleibt und der Selbstmord als logische Konsequenz der vorangegangenen ‚Grenzüberschreitung‘ des geschlechtsspezifisch strukturierten Handlungsraums erscheint, überwinden, wie in *Frauenschicksale*, oder invertieren, wie in *Roman einer jungen Ehe*, die (nun auch ökonomisch) unabhängigen Protagonistinnen diese Vorstellung. Maetzig's Film demonstriert gar in der Fokussierung eines ausschließlich positiv gezeichneten Weiblichkeitsentwurfs eine gegenläufige geschlechtliche Identitätskonstruktion, die nicht länger den in der feministischen Theorie beschworenen männlichen Helden zum Maßstab hat. Auch mit der Konstruktion einer konsumkulturellen, westlich orientierten sexualisierten Weiblichkeit, die beide DEFA-Filme in der Darstellung ihrer Nebendarstellerinnen vorführen, dekonstruieren Dudow und Maetzig das traditionelle, den konventionellen Spielfilm kennzeichnende Bild-Blick-Verhältnis und schreiben dieses, indem sie ausschließlich die westdeutschen Frauen als Blickobjekte konnotieren, als westlich-reaktionär fest. So wird in *Frauenschicksale* mit Monokelträger Conny der Voyeur als ‚westlich‘ entlarvt. Doch in der Karikatur zerstört Dudow die vermeintlich männliche Blickmacht und gleichzeitig die westliche Überlegenheit. Das Monokel, Insignie antiquierter Vorstellungen, wird zur Maskerade, der einstige Verführer im Handlungsverlauf feminisiert. Conny ähnelt nun den psychisch destruierten männlichen Protagonisten aus *Die Sünderin* und *Der Verlorene* (So nimmt es nicht Wunder, dass sich das westdeutsche Publikum nicht von solchen Männlichkeitsentwürfen repräsentiert wissen wollte!).

Die am sozialistischen Gesellschaftsmodell orientierte Ästhetik widerspricht der von der feministischen Filmtheorie für den konventionellen Spielfilm festgestellten Aktiv-Passiv-Struktur sowie der Darstellung des fragmentierten weiblichen Körpers (vgl. II., Kapitel 5.3.1.1). Nah- und Großaufnahmen der weiblichen Protagonistinnen fehlen in beiden DEFA-Produktionen am Ende gänzlich, der öffentliche Raum bleibt auch der (arbeitenden) Frau zugänglich: Die klassischen, das traditionelle Geschlechterverhältnis weiter fortschreibenden geschlechtsspezifischen Darstellungsmuster scheinen aufgehoben. Aber sie werden substituiert: Der autoritäre Staat tritt in die Fußspuren des autoritären Mannes, das **neue Gesellschaftsmodell** löst das **alte‘ Geschlechtermodell** scheinbar ab, um es unter anderen Vorzeichen gleichzeitig zu zementieren. Insofern ist auch die in *Roman einer*

¹¹⁹Vgl. I., Kapitel 2.5.

jungen Ehe verfolgte Strategie weiblicher Emanzipation nur bloße Hülle. Wie in *Frauenschicksale* ist es gemäß der männlichen Norm eine ‚typisch weibliche‘ Disposition, die die Unterordnung unter die hierarchische Struktur begünstigt, nämlich Verführbarkeit. Doch auch hier erfährt das patriarchale Geschlechterverständnis seine Dekonstruktion: Sowohl der Blick zurück in NS-Zeit als auch die die fünfziger Jahre kennzeichnende Autoritätsfixierung offenbaren eine auf beiden Seiten eben *nicht* geschlechtlich fixierte Bereitschaft zur Verführung und Unterwerfung.¹²⁰

Die je systemstabilisierende Wirkung wird, das konnte die Untersuchung der deutschen Filmproduktionen am Beginn der fünfziger Jahre anschaulich machen, im Zeitalter des Kalten Krieges auf dem Rücken der Geschlechter ausgetragen. Und doch: ‚Fest verfügt‘, d. h. Seismograph der ‚idealen‘ gesellschaftlichen Norm, scheint auf den ersten Blick nur die Tendenz der diskutierten DEFA-Filme. Innerhalb der Narration offenbaren sich jedoch, jenseits des offiziellen Diskurses, widersprüchliche Geschlechterkonstruktionen, bevor sie am Ende im apothetischen Schlussbild versöhnt werden.

Im westdeutschen Nachkriegsfilm verläuft diese Entwicklung konträr: Den zunächst progressiven Eindruck durchkreuzt das negative Ende, das der Parole Adenauers ‚keine Experimente‘ zu folgen scheint. Insofern bereiten sowohl die Filmschlüsse des westdeutschen als auch die des DEFA-Films letztlich das jeweilige Gesellschaftsmodell der fünfziger Jahre vor. Dennoch bestätigen *und* widerlegen die ambivalenten Inszenierungen von Geschlecht gerade auch mit Blick auf die dramaturgische Form die offiziellen Diskurse, sie zeigen Spielräume auf. Die vielschichtigen Entwürfe, die sowohl Forsts *Sünderin* als auch Dudows *Frauenschicksale* offerieren, sind, auch wenn sie auf verschiedene Weise verhandelt werden, Beleg des Konstruktcharakters von Geschlecht und seiner kulturellen und historischen Wandelbarkeit.

¹²⁰Mit Kracauer hat Bongartz diese Unterwerfungslust der Deutschen in der Analyse des deutschen Nachkriegsfilms festgestellt und mit dem Begriff der Regression umschrieben. Vgl. BONGARTZ 1992, S. 264.

5. Zusammenfassung: Diskontinuität in der Kontinuität oder vice versa?

So wenig die These der ‚Stunde Null‘ für die Beschreibung gesellschaftlicher und politischer Zustände der ‚Trümmerzeit‘ taugt, so wenig mit Blick auf den Nachkriegsfilm. Die auch an politischen Ereignissen, wie der doppelten Staatsgründung, orientierte Periodisierung dieser Arbeit konzentrierte sich auf den Nachweis des Zusammenspiels von Modernisierung und Kontinuität bezüglich filmischer Geschlechterkonstruktionen. Im Prozess der Re-Etablierung patriarchaler Normen galt es, Diskontinuitäten aufzudecken. Oberflächlich betrachtet fallen jedoch zunächst die wiederkehrenden Strukturen, die De- und Rekonstruktion filmischer, gesellschaftlicher und geschlechtlicher Diskurse ins Auge. Was für die Analyse der Filme entmutigend klingt und die Vorstellung einer schlichten Remasculinierung¹ nährt, erschließt sich auf den zweiten Blick. Dann nämlich werden Brüche und Ambivalenzen offenkundig, die den ‚alten‘ Kontinuitäten trotzen und anhand derer sich erst subversive Geschlechterentwürfe feststellen lassen.

Wenngleich sowohl die Genese der jeweiligen Handlungsverläufe der hier beobachteten Filme an sich als auch die filmhistorische Entwicklung der späten vierziger Jahre im Allgemeinen unmissverständlich die Sprache eines repressiven, an traditionellen Maßstäben orientierten Geschlechterdiskurses sprechen, so sind durchaus Figuren bzw. Konstellationen auszumachen, die mit den klassischen gesellschaftlichen Konventionen brechen, indem sie die affirmative Leitlinie unterlaufen. Obwohl die Protagonistin im ‚Überläuferfilm‘ *Unter den Brücken* dem Bild der domestizierten Frau entspricht, widerlegt der politikfreie Raum, der natürlich-kreatürliche Habitus, in dem sie ihre Liebe lebt, in der Separation bzw. in der Negation des Gesellschaftsbezugs die herrschende patriarchale Struktur. Das Oszillieren zwischen Progressivität und Kontinuität, Widerspruch und Affirmation, Funktionalität und Dysfunktion ist, wenn auch in unterschiedlichem Umfang, Kennzeichen aller hier diskutierten Filme.

Bereits in den ersten Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit zeichnet sich, unabhängig davon, in welchem Sektor sie entstanden, eine Tendenz zur Erneuerung konservativer Werte ab. Der öffentliche Diskurs ist, ungeachtet des realen Frauenüberschusses, männlich. Dieser Widerspruch ist seinerseits Ausdruck verunsicherter (Geschlechts-)Strukturen. In-szenierungen des Heimkehrertypus, der Trümmerfrau, insbesondere auch die ‚*Femme fatale*‘ reflektieren die Geschlechterrollendiffusion der ersten Nachkriegsjahre. Letztere wird gar zur Personifizierung der Krise – ist sie es doch, die die geschlechtsspezifischen Muster des konventionellen Films, die Orientierung am patriarchalen Familienmodell unterläuft und der deshalb eine gesellschaftliche Reintegration unmöglich bleibt. Ihre Existenz verweist jedoch gleichzeitig auf die einer ‚Unordnung‘, die es wiederherzustellen gilt. Nicht nur deren Eliminierung (vgl. *Straßenbekanntschaft*, *Razzia*, *Hafenmelodie*) – keiner dieser Frauen ist privates Glück vergönnt – auch die weibliche Leiche (vgl. *Schicksal aus zwei*

1 Dieser Begriff hat in den letzten Jahren ausgehend vom angloamerikanischen Sprachraum (‚remasculinization‘) den der Restauration abgelöst. Vgl. Aufsätze in: *Signs* 24,1 1998.

ter Hand) ist Ausdruck für die Bestätigung kultureller Normen.² Zu beobachten ist ein Stützen und Stören des ‚Gender Trouble‘: Frauen sind zugleich Auslöser und Korrektiv männlichen Handelns. So spiegeln insbesondere die unterschiedlichen Weiblichkeitskonstruktionen von Trümmerfrau und ‚Femme fatale‘ die für den realhistorischen Diskurs der ersten Nachkriegsjahre festzustellende stereotype Aufspaltung des Weiblichen in Gut und Böse wider: Die „Frauen repräsentierten einerseits Leiden, geduldiges Warten und Selbstlosigkeit, tüchtiges Zupacken und Überlebenskampf; andererseits aber auch Schuld, Verrat und Hilflosigkeit.“³

Neuaneignung eines Mythos

Aufgrund ihrer Domestizierung zur ‚idealen Ehefrau‘, der Inszenierung des Opferstatus, der Repräsentanz der leidenden, wartenden, altruistischen Frau, wie es einem Großteil der hier besprochenen Filmen gemein ist, läuft die Interpretation Gefahr, das Bild der filmischen Frau einseitig zu verklären und dadurch den Blick auf die ‚wahren Opfer‘ des Faschismus zu verstellen. Die Affirmation des reinen, integren Moments, das auch den vermeintlich amoralischen weiblichen Figuren, wie Erika in *Straßenbekanntschaft*, Marietta in *Hafenmelodie* oder Marina in *Die Sünderin* innewohnt, dient ebenso zur Abgrenzung von moralisch zweifelhaften, sozial und geschlechtlich andersartigen (Frauen-)Figuren: Erica Carter spricht an dieser Stelle von der „symbolic purity of the white woman“⁴. Maria in *Hallo Fräulein* wird in einer wenngleich nur kurzen Szene mit Anhängerinnen der Wehrmacht bzw. SS kontrastiert, in *Die Sünderin* wird Homosexualität im lesbischen Kuss thematisiert, Erika in *Straßenbekanntschaft* sieht sich moralisch zweifelhaften Frauen gegenüber, *Hafenmelodie* verortet die Protagonistin in ein Milieu sozialer und ethnischer Unterschiede und in *Das verlorene Gesicht* überwindet die Hauptdarstellerin selbst das ‚Exotisch-Fremde‘. Die Wiederherstellung moralischer Integrität erfolgt in der Distanzierung von jenen moralisch, geschlechtlich oder ethnisch devianten Figuren. Mit Beginn des Kalten Krieges, spätestens mit der doppelten Staatsgründung, stigmatisiert der DEFA-Film das westliche Lebensgefühl als fremd und abweichend: Erfuhr bereits in *Straßenbekanntschaft* das amerikanische Lebensgefühl eine Abwertung, so wird in *Frauenschicksale* die gleiche Ikonografie mobilisiert: Auch hier wird die Jazz-Kultur als degeneriert, ja als sexuell pervers stigmatisiert.⁵ Vor diesem Hintergrund kann die (vermeintlich) emanzipierte ‚sozialistische Frau‘ ihre Integrität untermauern. Nicht länger wird die ‚symbolic purity of the white woman‘, sondern die der ‚socialist woman‘ beschworen.

Darüber hinaus wird die weibliche Teilhabe am nationalsozialistischen Regime nahezu ausgeklammert: In der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Unschuld wird eine Mittäterschaft geleugnet, auch, um die männliche Rehabilitierung und mit ihr die ‚Vergangenheitsbewältigung‘ voranzutreiben.⁶ Lediglich Marion in *Straßenbekanntschaft* konfrontiert ihren Ehemann mit dessen soldatischer Vergangenheit. In allen übrigen Filmen bleibt die-

2 Vgl. BRONFEN, Elisabeth: Männliche Halluzinationen und weibliche Vernunft. In: RÜFFERT, Christine/SCHENK, Irmbert/SCHMID, Karl-Heinz, TEWS, Alfred/Bremer Symposium zum Film (Hrsg.): Wo/Man. Kino und Identität. Berlin 2003, S. 15-32, hier S. 15.

3 DUCHEN 2000, S. 9.

4 CARTER 2000, S. 108.

5 Diese stereotype Darstellung weist Kontinuitäten zum faschistischen Film auf. Vgl. ebd., S. 106.

6 Vgl. ebd., S. 102f.

ser Prozess, vor allem aber die Frage nach weiblicher, destruktiver Teilhabe (vgl. I., Kapitel 2.4), die sich nicht nur in aktiver Funktion sondern auch in indirekter Art und Weise, z. B. in der Unterstützung der NS-Politik bzw. -Propaganda als Künstlerin (vgl. *Hallo Fräulein*) artikulierte, ausgeklammert.

Kraft des Verweises auf die Entbehrungen, unter denen sie während des Krieges litt, identifiziert sich Marion mit der Rolle des weiblichen Opfers, der leidenden deutschen Frau: In dieser Mythologisierung greift ein Abwehrmechanismus gegen den Prozess des Trauerns.⁷ Trauerarbeit impliziert aber auch, überkommene Leitbilder, ‚falsche‘ Rollensereotype aufgeben zu können – eine Chance, die authentische wie filmische Frauen zweifelsohne verpassten.⁸ Das Bild der unschuldigen Frau wird zum Schutzschild gegen den Vorwurf einer kollektiven Schuld, die Beschwörung der Moral zum Resultat des latent vorhandenen Schuldgefühls.⁹ In diesem Sinne ist das Bild der Frau der fünfziger Jahre, das sich mehr denn je mit den Parametern von Unschuld und Integrität auf der einen und Emanzipationsstreben auf der anderen Seite verknüpft, auch Kulminationspunkt einer einzigartigen – auch filmischen – Verdrängungsleistung *beider* Geschlechter.

(Neue) Dramaturgische Formen

Die emotionale Verunsicherung, die allen Protagonisten dieser frühen Trümmerfilme gemein ist, äußert sich auch in der Dramaturgie: Sucht Pexas in *Straßenbekanntschaft* die (neo-)realistische Form, so fällt in *Razzia* und *Und über uns der Himmel* die Verwendung expressiver Ausdrucksmittel ins Auge. In weitaus stärkerem Maße gelingt es allerdings dem Genrefilm, den von der tradierten Norm abweichenden Geschlechterdiskursen Gehör, vielmehr ‚Gesicht‘ zu verschaffen. Mit den ihm eigenen Mitteln erreicht der satirische Film, wie mit den Analysen von *Die seltsamen Abenteuer des Fridolin B.* und *Der Apfel ist ab* verdeutlicht wurde, die klassischen Geschlechterrollen ihrer Fragwürdigkeit preiszugeben und den Konstruktcharakter des (Geschlechts-)Körpers zu entlarven. Dass dieser diskursiv verhandelt bzw. abhängig von soziokulturellen ‚Körperbildern‘ ist, vermögen auch die melodramatischen Filme *Ehe im Schatten*, *Schicksal aus zweiter Hand* und *Das verlorene Gesicht* aufzuzeigen: In der ‚Überinszenierung‘, der Maskerade, wird die Willkürlichkeit geschlechtlicher Zuschreibungen gleichsam demaskiert: Geschlecht entsteht, im Butler’schen Sinne, durch performative Sprechakte, durch Akte der ‚Verkörperung‘.

Den Persönlichkeitszerfall seiner Protagonisten spiegelt das Nachkriegsmelodram in der Verwendung auffälliger Erzählstrukturen, die die Dekonstruktion von Raum und Zeit untermauern. War in den ersten Trümmerfilmen das Anknüpfen an die Stilmittel des Expressionismus nur im Einzelbild sichtbar, so manifestiert sich ein solches insbesondere in den hier besprochenen westdeutschen Melodramen in der psychologischen Grundstimmung, in Licht- und Kameraführung, vor allem auch in der Reproduktion bestimmter, den expressionistischen deutschen Film kennzeichnenden Motive wie Spiegel, Masken oder Doppelgänger. Immer wieder findet diese Ästhetik auch in den Folgejahren Verwen-

⁷ Vgl. MITSCHERLICH 1987, S. 33: „Die zentrale Angst der Frau ist die vor Liebesverlust. Entsprechend wandeln Frauen ihre Aggressionen eher in masochistische Opferbedürfnisse, in Schuldgefühle oder Vorwurfs-haltungen, als in die Suche nach Sündenböcken, mit deren Hilfe dann die gewalttätige Rivalitätsaggression sich angstfrei ausleben kann.“

⁸ Vgl. ebd., S. 76.

⁹ Vgl. BONGARTZ 1992, S. 125.

dung, so in Brauns *Nachtwache* und nachdrücklich in Lorres *Der Verlorene*. Was auf real-historischer Ebene bereits vollzogen schien, die ‚Reparatur kaputter Männlichkeit‘, war im Nachkriegsfilm noch bis in die fünfziger Jahre hinein virulent: Nur oberflächlich schien, das lassen Publikumsreaktion bzw. der Skandal um *Die Sünderin* ahnen, die geschlechtliche Verunsicherung überwunden. Gerade in Zeiten, die anscheinend von Repression beherrscht sind, lässt sich eine starke Vermehrung der Diskurse über Sexualität feststellen. Foucaults Beobachtung erfährt hier seine Bestätigung.¹⁰

Zwei Staaten – neue Geschlechtermodelle?

Mit der doppelten Staatsgründung sind eine reaktionäre *Mise-en-scène* und Montage scheinbar Kennzeichen des westdeutschen Films geworden. Die „noch offene historische Situation“ der ersten Nachkriegsjahre ist zugleich auch „Vorstufe der beabsichtigten Spaltung“¹¹. Dem veränderten politischen Klima zollte nicht nur der Filminhalt, wie in *Bürgermeister Anna*, sondern auch die dramaturgische Form Tribut. Konnte der deutsche Film bis dato als ‚Einheit‘ begriffen werden – auch wenn sich bereits, wie gezeigt, ideologische Tendenzen herausfiltern ließen – treten ab 1949 deutliche stilistische Unterschiede zu Tage, die mit der gesellschaftlichen Entwicklung korrespondieren¹²: Ist für den westdeutschen Film der ‚Rückzug ins Private‘ konstituierend, dem insbesondere die Hermetik der Handlungsschauplätze sowie die häufige Verwendung von Groß- und Nahaufnahme Rechnung trägt, so kennzeichnet den DEFA-Film zu Beginn der fünfziger Jahre die an der Ästhetik des ‚Sozialistischen Realismus‘ orientierte Massenszene, die sowohl Schlussbild in *Roman einer jungen Ehe* als auch in *Frauenschicksale* ist. Hier repräsentiert nicht, anders als in den westdeutschen Produktionen, ‚das Weibliche‘ das Andere; die Grenze zur ‚Norm‘ bildet im DEFA-Film das ‚andere Deutschland‘.

So sehr die inszenierten Geschlechterentwürfe auf den ersten Blick auch divergieren mögen, so ist das Resultat dasselbe: Nicht nur die westdeutsche Frau verliert infolge ihrer Domestizierung an Autonomie, auch die ostdeutsche Protagonistin zahlt ihre Emanzipation um den Preis der Selbstaufgabe¹³: „Diese Rücknahme des individuellen Glücksanspruchs der Frauen widersprach zutiefst dem Geist der Emanzipation.“¹⁴ Nur scheinbar bestätigen und unterstützen die filmspezifischen Darstellungsregeln den offiziellen Geschlechterdiskurs: Der Dekonstruktion der den konventionellen Film charakterisierenden dichotomen Geschlechterstruktur folgt ihre Rekonstruktion, anstelle des privaten tritt der gesellschaftliche Patriarchalismus: „Neither patriarchy nor men were perceived as women’s

10 Vgl. FOUCAULT, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main 1977.

11 WILHARM, Irmgard: *Auf der Suche nach kollektiven Erfahrungen. Deutsche Selbst- und Fremdbilder als historischer Gegenstand*. In: *Unsere Medien – unsere Republik* 2. 1994, S. 8.

12 In diesem Jahr setzte die Bundesrepublik dem interzonalen Filmaustausch formal ein Ende. Im Juli 1951 wurde die Einfuhr aller DEFA-Filme in die BRD bis 1954 ganz verboten. *Der Kahn der fröhlichen Leute* war einer der letzten Filme, die auch im Westen aufgeführt wurden. Unter den 24 westdeutschen Austauschfilmen, die bis 1951 in die Kinos der SBZ/DDR kamen, befindet sich keiner der hier besprochenen Filme. Vgl. SETTNER, Peter: *Der deutsch-deutsche Filmaustausch in der Nachkriegszeit (1947-1951)*. In: FINKE 2001, S. 149-168, hier S. 149.

13 Dass auch der Mann eine kollektive Identität annimmt, impliziert den Verlust an Autonomie nicht in gleichem Maße. Denn noch immer galt die klassische Rollenverteilung im reproduktiven Bereich. Vgl. SCHÄFGEN 2000, S. 9 und TRAPPE 1995, S. 53ff.

14 GRÄF 2001, S. 109.

chief antagonists, but rather a totalitarian state that assumed the role of the patriarch oppressing male and female citizens alike.¹⁵ Diese auch in der Sozialgeschichtsschreibung vertretene These¹⁶ ließ sich hier am filmischen Bild verifizieren. Damit erschließt sich auch die Bedeutung des Films als sozialhistorische Quelle: Filmische Geschlechterkonstruktionen stehen im Wechselverhältnis zur gesellschaftlichen Symbolik. Geschlecht selbst lässt sich je nach historischen Kontexten funktionalisieren und transformieren.

5.1 Ausblick

Die deutschen Spielfilme der unmittelbaren Nachkriegszeit greifen nicht nur zurück, sie bereiten auch vor: Wie der ‚Überläuferfilm‘ der (vermeintlich) neuen Ästhetik zuarbeitet, so der Trümmerfilm der Dramaturgie der fünfziger Jahre. Der sich für den westdeutschen Film bereits abzeichnende Weg nach Innen, die so genannte ‚Flucht ins Private‘ und die damit verbundene Rückführung der Frau in die Sphäre des Häuslichen, findet seine Fortsetzung, vielmehr seinen Höhepunkt insbesondere in den Unterhaltungs- und Heimatfilmen der Adenauer-Zeit. Letztere verdichten das bereits konstatierte Motiv der Identitätssuche der Protagonisten sowie deren Wunsch nach Sesshaftigkeit, nach einem dauernden, idyllischen Ort, an dem die Erinnerungen an die Schrecken der Vergangenheit verblassen können und an dem eine Eingliederung in eine bürgerliche Ordnung, die Sicherheit und Besitz verspricht, möglich wird. Auf formaler Ebene unterstützt die Affinität zur Großaufnahme die Tendenz zur Ausparung des Politischen und auch der Alltagsrealität an sich; sie wird zur Geste der Verweigerung. So wie der westdeutsche Film Vergangenheit und Verantwortung ausweicht, betreiben die DEFA-Filme eine ‚ideologische Entlastung‘ vom nationalsozialistischen Erbe: Sie modifizieren die Realität, indem sie sich, begünstigt durch die Propagierung eines antifaschistischen, sozialistischen Staates, mit den kommunistischen Opfern identifizieren. Dergestalt muss sich auch hier das Publikum nicht länger verantworten.¹⁷

Die von Kracauer für den Film der zwanziger Jahre konstatierte Autoritätsfixierung kommt nun in beiden Teilen Deutschlands zu voller Blüte und lässt sich auf das Geschlechterverhältnis übertragen. Im Film der BRD zeichnet sich eine Orientierung an der wiederhergestellten machtvollen, männlichen Autorität ab. Sowohl zur Reparatur des patriarchalen, hegemonialen Gefüges als auch der der erfahrenen narzisstischen Kränkung¹⁸ dienen die filmischen Figuren wie die des Staatslenkers (Käutners *Ludwig II.*, 1955 und Brauns *Stresemann*, 1956), des Priesters (wie bereits in *Nachtwache* aufgezeigt) und des Arztes (Hansens *Dr. Holl*, 1951 und *Sauerbruch*, 1954). Der desorientierte, geschwächte Mann der unmittelbaren Nachkriegszeit ist, das konnte die Reaktion, vielmehr die ausbleibende Reaktion auf *Der Verlorene* bereits verdeutlichen, genesen. An seiner statt werden die vormals so lebensstüchtigen, tatkräftigen Frauen zu handlungsunfähigen, passiven. Kann den Frauenfiguren der zuvor analysierten Filme noch ein gewisses Maß an Eigenständigkeit, an subversivem Potenzial (dessen sie im Handlungsverlauf beraubt wurden) attestiert werden, so scheinen jene der Filme der fünfziger Jahre auf die Personifikation von Sen-

15 BERGHAWN 2005, S. 209.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. BONGARTZ 1992, S. 240f.

18 Vgl. SCHLÜPMANN 1985, S. 7.

timent und Unterwerfung festgelegt. Diese Entwicklung kommt insbesondere im Genre des so genannten Arztfilms aufgrund der Orientierung an traditionellen Geschlechtspolaritäten, wie männlicher Stärke und weiblicher Schwäche bzw. der Akzentuierung eines Abhängigkeitsverhältnisses, zum Tragen. Die ‚*Femme fragile*‘ (vgl. Maria Schell in *Dr. Holl*) wird zum neuen Leitmotiv, der kranke weibliche Körper fetischisiert¹⁹; ihre ‚Schwester‘, die ‚*Femme fatale*‘ wird nun allenfalls als kontrastive Nebenfigur zugelassen: Sie passt nicht mehr in das Bild des neuen Tugendkatalogs. Das Bedrohliche ihrer Sexualität darf nicht länger den mühsam reparierten männlichen Phallus gefährden.²⁰ Sie dient allenfalls dazu, die moralische Integrität der Protagonistin wiederherzustellen.

Den formalen Unterschieden zum Trotz kann eine Autoritätsfixierung in besonderem Maße auch dem DEFA-Film bescheinigt werden, die sich, anders als im westdeutschen Film, nicht nach innen wendet, sondern extern, also öffentlich, ausgerichtet ist. Detlef Kannapin verschiebt die Frage nach seiner spezifischen Ästhetik in die sechziger Jahre: Waren doch, abgesehen von der Verkörperung des ‚Sozialistischen Realismus‘, die Neuerungen der ersten Nachkriegsjahre vor allem inhaltlicher Natur – so das Bekenntnis zum Antifaschismus oder das dramaturgische Anknüpfen an den Expressionismus.²¹ Parallel zur Etablierung des westdeutschen Heimatfilms ist auch die DEFA damit betraut, filmisch eine ‚nationale Identität‘ herauszubilden, die erst mit dem Mauerbau, in dessen Folge man sich auf die inneren Angelegenheiten des Staates konzentrierte, überwunden schien. Auch hier diktiert die Identitätsbildung eine Autoritätsbindung, die, in *Roman einer jungen Ehe* und *Frauenschicksale* vorbereitet, in den *Ernst Thälmann*-Filmen (1954/55) und Filmen wie Hellbergs *Thomas Müntzer* (1955) oder Maetzig's *Schlösser und Katen* (1957) vervollkommen wird²²: „Führerapothese und Heldenverehrung bis zum Tode wurden hier in episch ausladenden Bildern dargestellt.“²³

Nach Beseitigung der Trümmer hat auch auf der Leinwand eine neue Sauberkeit Einzug gehalten, mit der Erotik und Sexualität in die Sphäre des Privaten verbannt werden. Die Frau wird zum Mädchen respektive (*Schwarzwald*-), ‚Mädel‘ marginalisiert, ausgestattet mit unschuldigen, inferioren, tugendhaften Zügen gemäß den konservativen Wertvorstellungen der jungen Bundesrepublik. Die bereits für die Filme der frühen Nachkriegszeit konstatierte Desexualisierung und Entlebendigung des weiblichen Körpers wird hier perpetuiert. In Westdeutschland erstickt die Erinnerung an die Vergangenheit nicht nur unter neuen Häuserfassaden, sondern auch unter einer weiblichen Fassade, unter Contenance, Make-up und Lippenstift, letztlich unter einer verordneten Pflicht zur Attraktivität.²⁴ Das äußere Erscheinungsbild wird zum Pendant schablonenhafter, stereotyper Weiblichkeitsentwürfe, besser noch eines singulären, starren Entwurfs, den die Reklamebilder der prosperierenden Wohlstandsgesellschaft vorgeben: Sie versprechen ein neues Selbstbewusstsein, indem sie das alte zu Gunsten einer idealen Norm enteignen.²⁵ Der individuelle

19 Vgl. ZEUL, Mechthild: *Carmen & Co: Weiblichkeit und Sexualität im Film*. Stuttgart 1997, S. 73.

20 Vgl. BESSEN 1989, S. 222.

21 Vgl. KANNAPIN 2000, S. 162.

22 Unter DEFA-Produktionen der fünfziger Jahre sind auch solche, die sich nicht auf Kollektive konzentrieren, sondern, im Gegenteil, den Filmen der BRD ähneln. Sie geben der schwankenden Stimmung innerhalb der DDR Ausdruck. Vgl. BONGARTZ 1992, S. 246.

23 Ebd., S. 152.

24 Vgl. BRAUERHOCH 1985, S. 54 f.

25 Vgl. SCHLÜPMANN 1985, S. 9.

Körper weicht – und insofern unterscheiden sich die westdeutschen Filmproduktionen nicht von den DEFA-Spielfilmen – einem vergesellschafteten. Das von den Protagonistinnen des westdeutschen Films verkörperte Reinheitsideal findet sein Gegenbild im DEFA-Film: Hier hatte das in *Roman einer jungen Ehe* entworfene emotionale, tugendhafte, ein der Autorität ergebene Weiblichkeitskonzept bereits Maßstäbe gesetzt.²⁶ Auch in Wolfs *Genesis* (1956) wird Weiblichkeit entsinnlicht, der weibliche Körper entsexualisiert: „Der Film erzählt den Verzicht auf Sehnsucht, Körper und Selbstverwirklichung der Hauptdarstellerin.“²⁷

Im Unterschied zum ostdeutschen Film der fünfziger Jahre, in dem Arbeit als Quelle weiblicher Selbstverwirklichung und ökonomischer Unabhängigkeit fungiert, ist weibliche selbstbestimmte Berufstätigkeit im Spielfilm der Bundesrepublik nur von vorübergehender Dauer, die *Privatekretärin* (Martin, 1953) verliert quasi symbolisch den hinteren Teil ihrer Berufsbezeichnung: „Nachdem die Frau sich also schon einmal in der Berufstätigkeit bis zu einem gewissen Grade emanzipiert hatte, wurde ihre Produktivkraft sozusagen familiär privatisiert.“²⁸ Das Berufsleben beschränkt sich entweder auf das voreheliche Stadium oder aber bleibt jenen Frauen vorbehalten, die keine Erfüllung in Liebe und Heirat fanden. Wie sich in *Hallo Fräulein* und in *Die Sünderin* bereits abzeichnet, werden Beruf und Liebe zu opponierenden, sich gegenseitig ausschließenden Kräften: Emanzipation und Partnerschaft vertragen sich, anders als es für den DEFA-Film beobachtet werden konnte²⁹, nicht.³⁰ Weibliche Rationalität steht im Widerspruch zu den binären Oppositionen traditioneller geschlechtsspezifischer Zuschreibungen. Im gesellschaftlichen Umbauprozess der beginnenden fünfziger Jahre, im restaurativen Nebel der Adenauer-Ära verblasst die vermeintlich richtungsweisende, modernisierende Tendenz der zunächst dargebotenen, vielschichtigen (und viel versprechenden!) Geschlechterkonstruktionen, die sich, ihrer autonomen Kraft beraubt, einer rigiden Idealnorm, eines stereotypen Modells annähern, dem der „Idealfrau der freien Marktwirtschaft“³¹. Der westdeutsche Film ist wieder zum unterstützenden Medium zur Festschreibung traditioneller Geschlechterrollen geworden.

Der Erstarrung als Ausdruck einer „domestizierte[n] Form des Gehorsams“³² entspricht die ‚emanzipierte Form des Gehorsams‘ im Osten. Auch der ‚Idealfrau des Sozialismus‘ sind sexuelles Begehren und individuelle Wünsche infolge der verordneten Selbstaufopferung aufgekündigt. Diese Erstarrung korrespondiert schließlich mit dem Verharren in der Konventionalität der filmischen Form in beiden Teilen Deutschlands.

26 Vgl. BONGARTZ 1992, S. 233.

27 ECKERT 1997, S. 72.

28 SEESLEN, Georg: Durch die Heimat und so weiter. Heimat, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hoffmann/Schobert 1989, S. 136-161, hier S. 142.

29 Hier allerdings waren in den fünfziger Jahren Liebesgeschichten nur selten Haupthandlung der Spielfilme. Die Protagonistinnen identifizierten sich nicht in erster Linie mit der männlichen Figur, sondern über ihren Beitrag zum Sozialismus. Vgl. STRAUSS 1996, S. 230.

30 Exemplarisch dafür kann die Rolle der Helga in *Dr. Holl* gelesen werden: Aufgrund einer sachlich-rationalen Orientierung bleibt ihr die männliche Gunst versagt. Am Ende wartet einzig die berufliche Aufgabe.

31 SEESLEN, Georg: Romy Schneider. In: epd film, 9. Jahrgang, Heft 5, Frankfurt/Main 1992, S. 10-15, hier S. 11.

32 BONGARTZ 1992, S. 250.

5.2 Schlussgedanken

Die Menschen des Mai 1945 haben ihren sozialen Geschlechtscharakter nicht einfach mit dem Kriegsende abgelegt.³³

Eine Assimilation an das sich verändernde Gesellschaftsmodell kann also auch mit Blick auf die zirkulierenden Geschlechterbilder festgestellt werden und zwar sowohl im frühen DEFA- als auch im westdeutschen Film. Gerade die komparatistische Herangehensweise, vor allem aber der Versuch, unterschiedliche methodische Zugänge und sozialhistorische (Entstehungs-)Kontexte zusammenzuführen, konnte aufzeigen, wie Geschlecht und die damit verbundenen Rollen und Eigenschaften den historischen Veränderungen, den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen angepasst wird und folglich als Resultat jeweiliger diskursiver Zuschreibungen verstanden werden kann. Die eingangs formulierte These, dass für die direkte Nachkriegszeit eben nicht von einer widerspruchsfreien ‚Restabilisierung‘ patriarchaler Normen ausgegangen werden kann, konnte diese filmhistorische Untersuchung verifizieren: Entlarvt doch das Neben- und Nacheinander der in den ersten Nachkriegsjahren gesprochenen Geschlechterdiskurse ihre Ungleichzeitigkeit und Brüchigkeit. Die Durchlässigkeit geschlechtlicher Zuweisungen wird ablesbar, wenn sich männlich bzw. weiblich konnotierte Eigenschaften und gesellschaftlich zugewiesene Rollen einer Eindeutigkeit entziehen. Sie werden jeweils in der sozialen Situation (neu) produziert, wie die im Rahmen dieser Arbeit geleistete Analyse bestätigen konnte. Die Einteilung in Blöcke erwies sich dabei als sinnvoll, um den prozesshaften Charakter, aber auch Zäsuren nachzeichnen zu können.

Dass die fehlende gesellschaftliche Ordnung der direkten Nachkriegszeit einer subjektiven Entwurzelung beider Geschlechter Vorschub leistete, war aus allen Filmen herauszulesen. Besonders die frühen Trümmerfilme konnten starke, aktive, im öffentlichen Raum agierende Trümmerfrauen und melancholisch-depressive, feminisierte Heimkehrertypen offen legen. Zwar wird – den dem narrativen Film zugewiesenen Merkmalen entsprechend – das Überschreiten normativer (Geschlechter-)Grenzen im Handlungsverlauf zurückgenommen, allerdings nicht zwangsläufig: Filmschlüsse wie z. B. in *Straßenbekanntschaft*, *Schicksal aus zweiter Hand* oder *Das verlorene Gesicht* unterminieren das sichere Gefühl, dass das traditionelle Geschlechterverhältnis wiederhergestellt sei. Alternative, sich in innovativen dramaturgischen Formen äußernde Geschlechterentwürfe, wie insbesondere auch in den hier besprochenen satirischen und melodramatischen Filmen aufgezeigt, unterlaufen die affirmative Leitlinie. Sie widerlegen die Annahme, dass die „auf dem Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit basierende symbolische Geschlechterordnung unangetastet bleibt.“³⁴

Mit dem Erstarken einer auf realer Ebene zu beobachtenden weiblichen Autonomie ging der gesellschaftliche Machtverlust des Mannes, die Gefährdung seiner (sexuellen) Identität einher. Dieser Zustand war nur scheinbar zum Übergang in die fünfziger Jahre überwunden, wie die Filmanalysen am Ende des Untersuchungszeitraums, *Die Sünderin*

33 MEYER-LENZ 2000, S. 38.

34 DÖLLING, Irene: Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung (Hrsg.): *Filmfrauen – Zeitzeichen. Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre*. Diva, Arbeiterin, Girlie. Bd. II: Arbeiterin. Potsdam 1997, S. 10.

und *Der Verlorene*, verdeutlichen: Noch immer wohnt der neuen (alten) Geschlechtsidentität die Angst des Verlusts inne.³⁵ Nicht nur die skizzierten abweichenden, subversiven Entwürfe, auch die mit Ende der vierziger Jahre für den westdeutschen Film einsetzende ‚Rückführung‘ der Männer und Frauen in die ihnen zugewiesenen Sphären offenbaren die Durchlässigkeit und Künstlichkeit der Geschlechterkategorien. Gerade der innerdeutsche Vergleich konnte nachweisen, dass sich scheinbar geschlechtstypische Eigenschaften willkürlich zuordnen und (politisch) instrumentalisieren lassen: So dient denn auch das im DEFA-Film entworfene Bild der emanzipierten Frau bzw. die Gleichrangigkeit der Geschlechter nicht etwa einer Autonomie oder Subjektivität, sondern vor allem der Stärkung des Selbstbilds des Staates. Diese Beobachtung brachte insbesondere die Untersuchung der dramaturgischen Form zu Tage: Kameraeinstellungen, Lichtführung, Musik und Montage sind Beweise einer auch an der Abgrenzung zum ‚Feindbild‘ orientierten Ästhetik. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass männliche und weibliche Subjekte in Ost und West durch Machtoperationen (film-)sprachlich erzeugt und modelliert, Körper vergesellschaftet und der sozialen Norm unterstellt werden.³⁶

Die Analyse von Spielfilmen kann den Konstitutions- bzw. Konstruktionsprozess geschlechtlicher Identität sowie deren gesellschaftliche Bedeutung sichtbar machen. Geschlechterkonzepte sind fragil, sie sind Wandlungen unterworfen, die auf gesellschaftlich-historische Veränderungen reagieren. Den Gebrauch von Geschlechtercodes galt und gilt es zu verfolgen, soll diese Brüchigkeit sichtbar werden.³⁷ Diesen Nachweis hatte sich die vorliegende Arbeit zum Auftrag gemacht. Die komparative Herangehensweise konnte die ‚Brüchigkeit‘ der Geschlechterrollen parallel zur ‚Brüchigkeit‘ der gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Entwicklung, wie sie die Jahre von 1945 bis 1952 charakterisierte, aufzeigen. Filme und Filmanalysen vermögen gesellschaftliche wie geschlechtliche Auflösungserscheinungen nachzuzeichnen; sie können einerseits Geschlechterdifferenzen durch Stereotypisierungen verstärken, andererseits aber auch in Frage stellen. In jedem Fall haben sie maßgeblichen Anteil an der Konstruktion geschlechtlicher Identität. Der direkte Nachkriegsfilm umso mehr, da die Bomben des Krieges Häuser und Identitäten gleichermaßen zerstörten. Nicht nur Deutschland, auch die Geschlechterordnung glich einer Baustelle. Schon früh gab der restaurative patriarchale Diskurs das passende Werkzeug zum Wiederaufbau in die Hand. Im ‚Baustellenlärm‘ liefen abweichende Diskurse Gefahr, überhört zu werden – sie nicht zu übersehen, war Aufgabe dieser Arbeit: Wurde doch im ‚Aufbruch zur Kontinuität‘ eben diese scheinbare Kontinuität selbst immer wieder aufgebrochen und Geschlecht somit ‚entmythologisiert‘.

Im Zeitalter der ‚Vergangenheitsbewahrung‘³⁸ und angesichts des ‚Aussterbens‘ der Zeitzeugen hat auch der Nachkriegsfilm als historisches Dokument, als Reflexion von Zeitgeschichte Anteil daran, welche Erinnerungen, d. h. auch, welche Geschlechterbilder dieser Phase in Zukunft bewahrt werden sollen.

35 Diese Angst vor der ‚waterlosen Gesellschaft‘ zeigt sich auch in der Inszenierung Adenauers als politischer und familiärer ‚Patriarch‘ gleichermaßen.

36 Vgl. BUTLER 1991.

37 Dabei besteht immer die Gefahr, vorgefertigte Codierungen zu reproduzieren.

38 FREI 2005, S. 26.

Literatur¹

- ACKERMANN, Anton: ‚Unsere kulturpolitische Sendung‘. In: Protokoll der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD 1946.
- ACKERMANN, Anton: Zum 5-jährigen Bestehen der DEFA. In: Auf neuen Wegen. 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film. Berlin 1951.
- AGDE, Günter: Kurt Maetzig: Filmarbeit. Gespräche. Reden. Schriften. Berlin 1987.
- ADORNO, Theodor W.: Auferstehung der Kultur in Deutschland? In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. 5. Jahrgang, Heft 5. Frankfurt/Main 1950, S. 469-477.
- AHRENDT, Hannah: Besuch in Deutschland. Berlin 1993.
- ALLAN, Seán/SANDFORD, John (Hrsg.): DEFA. East German Cinema, 1946-1992. New York, Oxford 1999.
- ALLAN, Seán: „Meine liebe junge Freundin. Du scheinst Dir nicht bewußt zu sein, daß es eine Ehre ist, für mich arbeiten zu dürfen!“. Frauen und Vorgesetzte im DEFA-Spielfilm. In: Zimmermann/Moldenhauer 2000, S. 399-424.
- ALLENDORE, Marlies: Die Frau im Sozialismus. Leipzig 1975.
- ANGERER/Marie-Luise/DORER, Johanna (Hrsg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Wien 1994.
- ANGERER, Marie-Luise/DORER, Johanna: Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie. In: dies. 1994, S. 8-23.
- ANGERER, Marie-Luise (Hrsg.): The body of gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. Wien 1995.
- AURICH, Rolf: „Unter den Brücken“. In: Rother 1992, S. 1-6.
- AURICH, Rolf: Hannelore Schroth. In: Rother 1992, S. 7-11.
- AURICH, Rolf: Wirklichkeit ist Überall. Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen. In: Wilharm 1995, S. 112-128.
- AXEN, Hermann: Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, veröffentlicht in dem Protokollband zur Filmkonferenz: Für den Aufschwung einer fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Berlin/Ost 1953.
- BÄNSCH, Dieter (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Tübingen 1985.
- BALAZS, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1976.
- BANDHAUER-SCHÖFFMANN, Irene/DUCHEN, Claire (Hrsg.): Nach dem Krieg: Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Herbolzheim 2000.
- BARTH, Willi: Was hat die DEFA mit Kommunalpolitik zu tun? In: Neuer Weg, Heft 8. Berlin 1950.

1 Die Angaben erfolgen alphabetisch nach Autor oder Herausgeber; bei Aufsätzen wird durch Verweise (In:) auf den jeweiligen Band verwiesen, der den Aufsatz enthält. Der Band selbst ist unter dem Herausgeber zu finden. Handelt es sich um einen Zeitschriftenartikel, folgt umgehend der komplette Titel der Zeitschrift. Zeitungsartikel bzw. Rezensionen, von denen der Autorennamen bekannt ist, sind ebenfalls in dieser alphabetischen Auflistung aufgeführt. Alle übrigen Rezensionen finden sich in den abschließend aufgelisteten Zeitungen unter Angabe des Erscheinungstags.

- BAUERNKÄMPFER, Arnd/SABROW, Martin/STÖVER, Bernd (Hrsg.): Die doppelte Zeitgeschichte. Deutsch-deutsche Beziehungen 1945-1990. Bonn 1998.
- BECHER, Uta: „Packen wir es an“ – die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen. In: Zimmermann/Moldenhauer 2000, S. 381-398.
- BECKER, Wolfgang/SCHÖLL, Norbert: Wie der deutsche Film die Vergangenheit bewältigte. Opladen 1995.
- Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft: Friedrich Wolf und der Film. Aufsätze und Briefe 1920-1953. Heft 33. Berlin/Ost 1988.
- BENHABIB, Seyla u. a. (Hrsg.): Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt/Main 1993.
- BENTHIEN, Claudia/STEPHAN, Inge (Hrsg.): Männlichkeit als Maskerade. Köln u. a. 2003.
- BENZ, Wolfgang: Deutschland unter alliierter Besatzung 1945-1949/55. Berlin 1999.
- BERGER, Jürgen: Bürgen heißt zahlen – und manchmal auch zensieren. Die Filmbürgschaften des Bundes 1950-1955. In: Hoffmann/Schobert 1989, S. 80-97.
- BERGHAHN, Daniela: Hollywood behind the wall. The cinema of East Germany. Manchester 2005.
- BERNOLD, Monika/BRAIDT, Andrea B./PRESCHL, Claudia: Screenwise. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg 2004.
- BESSEN, Ursula: Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid. Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit. Eine Dokumentation. Bochum 1989.
- BEYER, Friedemann: Peter Lorre. Seine Filme – sein Leben. München 1994.
- BIEM, Rotraud (Hrsg.): Zum Stand der feministischen Filmtheorie. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Nr. 7, 1989.
- BITTERMANN, Walter: Der Verlorene. In: Rheinischer Merkur, 28.9.1951.
- BLUM, Heiko R.: Romanze als Protest. In: Frankfurter Rundschau, 12.3.1973, Nr. 60.
- BOCK, Hans-Michael (Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984 ff.
- BOCK, Hans-Michael/JACOBSEN, Wolfgang: Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. München 1997.
- BONGARTZ, Barbara: Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Münster 1992.
- BRANDLMEIER, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Hoffmann/Schobert 1989, S. 33-59.
- BRANDLMEIER, Thomas: Und wieder Caligari... Deutsche Nachkriegsfilme 1946-1951. In: Jung 1993, S. 139-166.
- BRANDLMEIER, Thomas: Zeitfilm und Eskapismus. Über das deutsche Nachkriegskino. In: Filmgeschichte 16/17. Berlin 2002, S. 97-104.
- BRAUERHOCH, Annette: Moral in Golddruck. Die Illustrierte Film und Frau. In: Frauen und Film, Heft 35. Frankfurt/Main 1985, S. 48-57.
- BRAUERHOCH, Annette: Alice in Wonderland: Feministische Filmtheorie – der Blick, die Schaulust und die weibliche Zuschauerin. In: Hickethier/Winkler 1990. S. 26-35.
- BRAUERHOCH, Annette: Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg 1996.

- BRAUERHOCH, Annette: Technik, Krieg und Liebe. Der amerikanische Soldat als ‚Fräulein‘. In: Frauen und Film, Heft 61. Frankfurt/Main 2000, S. 101-128.
- BRAUERHOCH, Annette: Germaness and Gender: “Foreign affairs” – “Fräuleins as gents”: www.unc.edu/depts/europe/conferences/Germany_celeb9900/abstracts/brauerhoch_annette.html. (Stand: 1.7.2003)
- BRAUN, Christina von/STEPHAN, Inge (Hrsg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar 2000.
- BREDOW, Wilfried von/ZUREK, Rolf: Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hamburg 1975.
- BRONFEN, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998.
- BRONFEN, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin 1999.
- BRONFEN, Elisabeth: Männliche Halluzinationen und weibliche Vernunft. In: Ruffert/Schenk 2003, S. 15-32.
- BROSZAT, Martin (Hrsg.): Von Stalingrad zur Währungsreform. Zur Sozialgeschichte des Umbruchs in Deutschland. 2. Auflage. München 1989.
- BUBLITZ, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg 2002.
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Deutschland in den fünfziger Jahren. Bonn 1997.
- BURGHARDT, Kirsten: Zeichen weiblicher Erotik in Willi Forsts *Die Sünderin* (1951). In: Kanzog 1989, S. 39-70.
- BURGHARDT, Kirsten: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: Schaudig 1996, S. 241-276.
- BUTLER, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991.
- BUTLER, Judith: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘. In: Benhabib 1993, S. 31-58.
- BUTLER, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995.
- BYG, Barton: DEFA and the traditions of international cinema. In: ALLEN 2001, S. 22-41.
- BYG, Barton: Der Stand der Dinge. Eine amerikanische Sicht auf die DEFA-Rezeption heute. In: apropos: Film 2005, S. 302-307.
- CARTER, Erica: Sweeping up the past: Gender and History in the Post-war German ‚Rubble Film‘. In: Sieglöhr 2000, S. 91-110.
- CLAUS, Horst: DEFA. In: Bock/Jacobsen 1997, S. 216-223.
- COPJEC, Joan: Shades of noir. London, New York 1995.
- CORNELSEN, Peter: Helmut Käutner. Seine Filme – sein Leben. München 1980.
- COWIE, Elisabeth: Film noir and women. In: Copjec 1995, S. 112-166.
- DE LA MOTTE, Helga/EMONS, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München 1980.
- DE LAURETIS, Teresa: Ödipus interruptus. In: Frauen und Film, Heft 48, Frankfurt/Main 1990, S. 5-29.
- DE LAURETIS, Teresa: Die Technologie des Geschlechts. In: Scheich 1996, S. 57-93.
- DETERMANN, Barbara, u. a. (Hrsg.): Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und fünfziger Jahren. Frankfurt/Main 1991.
- DIEDERICH, Torsten: Entmilitarisierung. In: BENZ 1999, S. 342-345.
- DIEDRICHS, Helmut H./GERSCH, Wolfgang (Hrsg.): Béla Balázs. Schriften zum Film. Bd. 2: ‚Der Geist des Films‘. Artikel und Aufsätze 1926-1931. Budapest, München 1984.

- DIERKS, Walter: Der restaurative Charakter der Epoche. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. 5. Jahrgang, Heft 9. Frankfurt/Main 1950, S. 942-954.
- DOANE, Mary Ann: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Frauen und Film, Heft 38. Frankfurt/Main 1985.
- DOHTER, Daniel (Ulrich Kurowski): Der Sieg der Ehrpusseligkeit. Deutscher Film nach 1945. In: Film-Korrespondenz Nr. 1/ 20. Januar 1975, S. 15-17.
- DÖLLING, Irene: Gespaltenes Bewusstsein – Frauen und Männerbilder in der DDR. In: Helwig/Nickel 1993. S. 23-52.
- DÖLLING, Irene: Editorial. In: Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung 1997, S. 6-14.
- DYER, Richard: ‚White‘. In: Screen, Vol. 29 Nr. 4, Oxford 1988, S. 44-66.
- ECKERT, Annette C.: Ohne Lärm und letzte Ruhe. DEFA-Spielfilme aus der kritischen Sicht einer westdeutschen Frauenrechtlerin. In: Waterkamp 1997, S. 70-82.
- EILAND, Karl: Die Wundertat des Peter Lorre. Zu seinem neuen deutschen Film ‚Der Verlorene‘. In: Neue Ruhr Zeitung, 13.8.1951.
- EISENFÜHR, Juliane: Die Sünderin: Geschichte und Analyse eines Kinoskandals. Osnabrück 1992.
- EISNER, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Frankfurt/Main 1975.
- ELLWANGER, Karen/WARTH, Eva-Maria: Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade. Eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. In: Frauen und Film, Heft 38. Frankfurt/Main 1985. S. 58-71.
- ENDEWALD, Detlef/SETTNER, Peter: Das Brot und der Himmel. Zwei deutsche Spielfilme als historische Quellen der frühen Nachkriegszeit. In: Wilharm 1995, S. 199-254.
- EYLAU, Hans Ulrich: Glücklich vom Stapel gelaufen. Berliner Zeitung, 19.2.1950.
- FAULSTICH, Werner (Hrsg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2002.
- FEHRENBACH, Heide: Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler. Chapel Hill, London 1995.
- FELIX, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2002.
- FERRO, Marc: Der Film als ‚Gegenanalyse der Gesellschaft‘. In: BLOCH, Marc u. a: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt/Main 1977.
- FETSCHER, Iring: Die Anfänge der Republik. In: Hoffmann/Klotz 1991, S. 11-25.
- FILMARCHIV AUSTRIA (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1964-1992. Bd. 1: Die Filme der Retrospektive. Wien 2001.
- FILMARCHIV AUSTRIA (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1964-1992. Bd. 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen. Wien 2001.
- FINKE, Klaus (Hrsg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? Berlin 2001.
- FOUCAULT, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main 1973.
- FOUCAULT, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt/Main 1977.
- FREI, Norbert: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. München 2005.
- FREIER, Anna-Elisabeth/KUHN, Annette (Hrsg.): Frauen in der Geschichte V. „Das Schicksal Deutschlands liegt in der Hand seiner Frauen.“ Frauen in der Nachkriegsgeschichte. Düsseldorf 1984.

- FREIER, Anna-Elisabeth: Frauenfragen sind Überlebensfragen: Über die naturwüchsige Deckung von Tagespolitik und Frauenpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Freier/Kuhn 1984, S. 18-50.
- FREVERT, Ute: Frauengeschichte: Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt/Main 1986.
- FRIEDEN, Sandra u. a. (Hrsg.): Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Providence 1993.
- FUCHS, Christoph: Dr. Rothe trifft Dr. Holl. Entstehung und Rezeption der einzigen Regiearbeit Peter Lorres. In: Omasta u. a. 2004, S. 163-180.
- GERHARD, Ute: Die staatlich institutionalisierte ‚Lösung‘ der Frauenfrage. Zur Geschichte der Geschlechterverhältnisse in der DDR. In: Kaelbe/Kocka 1994, S. 383-403.
- GERSCH, Wolfgang: Frauen in Dudows Filmen. In: Schmidt 1975, S. 85-90.
- GERSCH, Wolfgang: Filme in der DDR. Die verlorene Alternative. In: Jacobsen u. a. 1993, S. 323-364.
- GLASER, Hermann: Deutsche Kultur: 1945-2000. München, Wien 1999.
- GLOMB, Ronald: Meisterwerk des Lorre-alismus. In: Volksblatt, 16.11.1988.
- GÖRTEMAKER, Manfred: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart. München 1999a.
- GÖRTEMAKER, Manfred: Potsdamer Konferenz. In: Benz 1999b, S. 214-221.
- GÖTTLER, Fritz: Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. In: Jacobsen u. a. 1993, S. 171-211.
- GOTTGETREU, Sabine: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmenwechsel in der feministischen Filmtheorie. Frankfurt/Main 1992.
- GOTTGETREU, Sabine: Der Arztfilm. Untersuchung eines filmischen Genres. Bielefeld 2001.
- GRAEF, Christel: Waren Ostfrauen wirklich anders? Zur Darstellung von Frauen im DEFA-Genwartsfilm. In: Filmarchiv Austria 2001, S. 107-118.
- GRAML, Hermann: Grundzüge der Besatzungspolitik in Deutschland bis 1955. In: Benz 1999, S. 21-33.
- GREFFRATH, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit: Deutsche Spielfilme 1945-1949. Pfaffenweiler 1995.
- GROLL, Günther: Schicksal aus zweiter Hand. In: Süddeutsche Zeitung, 19.10.1949.
- HABEL, F.B.: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. Berlin 2001.
- HAKE, Sabine: German National Cinema. London, New York 2002.
- HAKE, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Hamburg 2004.
- HANKE, Irma: Demokratisierung. In: Benz 1999, S. 108-113.
- HEIMANN, Thomas: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1955. Berlin 1994.
- HEINZELMEIER, Adolf: Vom Nazifilm zum Nachkriegsfilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema. Frankfurt/Main 1988.
- HELDUSER, Urte/MARX, Daniela/PAULITZ, Tanja/PÜHL, Katharina (Hrsg.): under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis. Frankfurt/Main 2004.

- HELLER, Heinz-B.: *Femme fatale und Hure. Von Lulu zum Mädchen Rosemarie*. In: Koebner 1997, S. 144-150.
- HELWIG, Gisela/NICKEL, Hildegard Maria (Hrsg.): *Frauen in Deutschland 1945-1992*. Berlin 1993.
- HEMBUS, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961.
- HICKETHIER, Knut/WINKLER, Hartmut (Hrsg.): *Filmwahrnehmung*. Berlin 1990.
- HICKETHIER, Knut: *Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des Anderen im Filmen*. In: Karpf 1995, S. 21-40.
- HICKETHIER, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart 1996.
- HICKETHIER, Knut/MÜLLER, Eggo/ROTHER, Rainer (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin 1997.
- HILMES, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990.
- HOFFMANN, Felix: *Aus der Zeit. Peter Lorre in Hamburg, Deutschland*. In: Lorre 1996, S. 206-226.
- HOFFMANN, Felix/YOUNGKIN, Stephen: *Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht*. München 1998.
- HOFFMANN, Felix: *Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht. Versuch über Peter Lorre*. In: Hoffmann/Youngkin 1998, S. 9-106.
- HOFFMANN, Hilmar/SCHOBERT, Wolfgang: *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*. Frankfurt/Main 1989.
- HOFFMANN, Hilmar/KLOTZ, Heinrich (Hrsg.): *Die Kultur unseres Jahrhunderts. 1945-1960*. Düsseldorf, Wien, New York 1991.
- HOFFMANN, Hilmar/MICHEL, Renate: *Film – „Vergangenheitsbewältigung“ im Kinosessel*. In: Hoffmann/Kotz 1991, S. 135-140.
- HOFFMANN, Stephanie: *„Darüber spricht man nicht?“ Die öffentliche Diskussion über die Sexualmoral in den fünfziger Jahren im Spiegel der Frauenzeitschrift „Constanze“*. In: Meyer-Lenz 2000, S. 57-79.
- HOFFMANN, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Baden-Baden 1998.
- JACOBSEN, Wolfgang/PRINZLER, Hans Helmut (Hrsg.): *Käutner*. Berlin 1992.
- JACOBSEN, Wolfgang/KAES, Anton/PRINZLER, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993.
- JANSEN, Peter W./SCHÜTTE, Wolfram: *Filme in der DDR*. München, Wien 1977.
- JARY, Micaela: *Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960*. Berlin 1993.
- JOHO, Wolfgang: *Der Kampf um unser Glück. Zu dem DEFA-Film ‚Frauenschiedsalle‘*. In: Neues Deutschland. Berlin/Ost, 15.6.1952.
- JUNG, Ferdinand: *Das Thema Antisemitismus am Beispiel des DEFA-Films „Ehe im Schatten“*. In: Waterkamp 1997b, S. 45-52.
- JUNG, Uli (Hrsg.): *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier 1993.
- KAELBE Hartmut/KOCKA, Jürgen/ZWAHR, Hartmut (Hrsg.): *Sozialgeschichte der DDR*. Stuttgart 1994.

- KAHLENBERG, Friedrich P.: Fakten und Analysen. Von der ‚reichseigenen‘ Filmindustrie zum Kino der Besatzungszeit. In: Bessen 1989, S. 78-85.
- KAHLENBERG, Friedrich P.: Der Film der Ära Adenauer. In: Bessen 1989, S. 236-247.
- KAISER, Claudia: Peter Lorre alias Mr. Murder. Ein Doppelgänger zwischen Europa und Amerika. In: Lorre 1996, S. 265-286.
- KANNAPIN, Detlef: Die Dialektik der Bilder. Über den Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Film nach 1945 – Methoden und Analysekrterien. In: Hofmann 1998, S. 220-240.
- KANNAPIN, Detlef: Gibt es eine spezielle DEFA-Ästhetik? In: Schenk/Richter 2000, S. 142-164.
- KANNAPIN, Detlef: Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich. Berlin 2005.
- KANZOG, Klaus (Hrsg.): Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente. München 1989.
- KAPLAN, E. Ann: Ist der Blick männlich? In: Frauen und Film, Heft 36. Frankfurt/Main 1984, S. 45-60.
- KAPLAN, E. Ann (Hrsg.): Women in film noir. London 2001.
- KARDORFF, Ursula von: Berliner Aufzeichnungen. Aus den Jahren 1942 bis 1945. München 1962.
- KARPF, Ernst/KIESEL, Doron/VISARIUS Karsten (Hrsg.): Getürkte Bilder: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg, 1995.
- KERSTEN: Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Bonn, Berlin 1963.
- KERSTEN, Heinz: Entwicklungslinien. In: Jansen/Schütte 1977, S. 7-56.
- KIRST, Hans Hellmut: Zwei Filme mit Knalleffekt. In: Münchner Merkur, 5.10.1949.
- KLAUE, Wolfgang: Zum Geleit. In: Schenk/Richter 2000, S. 7.
- KLAUS, Elisabeth u. a. (Hrsg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden 2001.
- KLERING, Hans: Das erste Jahr. Ein neuer Anfang. Berlin 1951
- KLESSMANN, Christoph: Aufbau eines sozialistischen Staates. In: Bundeszentrale für politische Bildung 1997, S. 24-31.
- KLESSMANN, Christoph: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955. Bonn 1991.
- KLESSMANN, Christoph: Ein stolzes Schiff und krächzende Möwen. Die Geschichte der Bundesrepublik und ihre Kritiker. In: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 11, 1985, S. 476-494.
- KLIPPEL, Heike: Feministische Filmtheorie. In: Felix 2002, S. 168-186.
- KNEF, Hildegard: Der geschenkte Gaul. Wien, München, Zürich 1970.
- KNIETSCH, Horst: Film gestern und heute. Gedanken und Daten zu sieben Jahrzehnten Geschichte der Filmkunst. Leipzig, Jena, Berlin 1961.
- KOCH, Gertrud: Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Frankfurt/Main 1989.
- KOCH, Werner Wilfried: Hallo Fräulein. In: Rheinische Zeitung, 16.5.1949.
- KOCHENRATH, Hans-Peter: Kontinuität im deutschen Film. In: Bredow/Zurek 1975, S. 286-292.

- KOEBNER, Thomas (Hrsg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen. Münster 1990.
- KOEBNER, Thomas (Hrsg.): Idole des deutschen Films. München 1997.
- KOHSE, Petra: Marianne Hoppe. Ein Schritt vom Wege. Eine Biografie. Berlin 2001.
- KÖNIGSEDER, Angelika: Entnazifizierung. In: Benz 1999, S. 114-117.
- KRACAUER, Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. 4. Auflage, Frankfurt/Main 1999.
- KREIMEIER, Klaus: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945. Kronberg 1973.
- KREIMEIER, Klaus: Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Bänsch 1985, S. 283-305.
- KREIMEIER, Klaus: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. In: Hoffmann/Schobert 1989, S. 8-28.
- KREIMEIER, Klaus: Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. Frankfurt/Main 2002.
- KRÜTZEN, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Weinheim, Berlin 1995.
- KUHN, Annette (Hrsg.): Frauen in der deutschen Nachkriegszeit. Bd. 1. Düsseldorf 1984.
- KUHN, Annette: „Kann ich mir einen Mann leisten? Frauengeschichtliche Überlegungen zu einer Zeitungsumfrage des Jahres 1948. In: Bandhauer-Schöffmann/Duchen 2000, S. 105-118.
- KUROWSKI, Ulrich: Und finden dereinst wir uns wieder. Deutsche Filme 1947 bis 1950. In: epd Kirche und Film, Nr. 7. 1973, S. 1f.
- KUROWSKI, Ulrich/MEYER, Andreas: Der Filmregisseur Peter Pewas. Materialien und Dokumente. Berlin 1988.
- LACAN, Jaques: Schriften I. Frankfurt/Main 1975 und Schriften II. Weinheim, Berlin 1973.
- LACAN, Jaques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin 1987.
- LANGER, Ingrid: Die Mohrrinnen hatten ihre Schuldigkeit getan... In: Bänsch 1985, S. 108-131.
- LIEBRAND, Claudia: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende. Köln 2003.
- LIEBRAND, Claudia/STEINER, Ines (Hrsg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg 2004.
- LORRE, Peter: Der Verlorene. Roman. München 1996.
- LOWRY, Stephen: Film – Wahrnehmung – Subjekt: Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av. Berlin 1.1.1992, S. 113-128.
- LUFT, Edmund: Kunst im Film ist Schmuggelware. Helmut Käutner im Gespräch mit Edmund Luft. In: Jacobsen/Prinzler 1992, S. 120-171.
- LUTZ, Bernd (Hrsg.): Metzler Autoren Lexikon, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 1994.
- MAETZIG, Kurt: Gegen Formalismus, Kitsch und Schematismus, für Realismus. Ein Diskussionsbeitrag, 17. März 1951.
- MAETZIG, Kurt: Roman einer jungen Ehe. In: Neues Deutschland. Berlin/Ost, 1.4.1952.
- MAETZIG, Kurt: Über Parteilichkeit in der Spielfilmregie, 6. März 1951. In: Agde 1987, S. 222-231.
- MÄHLERT, Ulrich: Kleine Geschichte der DDR. München 1999.

- MAIHOFER, Andrea: Geschlecht als soziale Konstruktion – eine Zwischenbetrachtung. In: Hel-duser u. a. 2004, S. 33-43.
- MEDER, Thomas: Ästhetischer Widerstand. Widerstand der Ästhetik? In: Hickethier u. a. 1997, S. 200-210.
- MERKEL, Ina: Kumpeline, Mutter, Ehefrau. Frauenbilder in DDR-Zeitschriften der 50er Jahre. In: Unsere Medien – unsere Republik 1992, S. 11-13.
- MERKEL, Ina: Leitbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR. In: Kaelbe u. a. 1994, S. 359-382.
- MEYER-LENZ, Johanna (Hrsg.): Die Ordnung des Paares ist unbehaglich. Irritationen an und im Geschlechterdiskurs nach 1945. Hamburg 2000.
- MIKOS, Lothar: Der erinnerte Film. Perspektiven einer Filmgeschichte als Rezeptionsgeschich-te. In: Hickethier u. a. 1997, S. 143-153.
- MITSCHERLICH, Margarete und Alexander: Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen kollek-tiven Verhaltens. München 1973.
- MITSCHERLICH, Margarete: Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trau-ern. Frankfurt/Main 1987.
- MÖDING, Nori: Die Stunde der Frauen? Frauen und Frauenorganisationen des bürgerlichen Lagers. In: Broszat 1989, S. 619-647.
- MÜCKENBERGER, Christiane/JORDAN, Günter: „Sie sehen selbst, sie hören selbst...“: Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949. Marburg 1994.
- MÜCKENBERGER, Christiane: Zeit der Hoffnungen 1946-1949. In: SCHENK, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S. 8-49.
- MÜCKENBERGER, Christiane: Die ersten antifaschistischen DEFA-Filme der Nachkriegsjah-re. In: Waterkamp 1997b, S. 11-25.
- MÜLLER, Harro: Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretations-weisen. In: BOHRER, Karl-Heinz: Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt/Main 1993, S. 98-116.
- MULVEY, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski 1980, S. 30-46.
- NABAKOWSKI, Gieslind, u. a. (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1. Frankfurt/Main 1980.
- NICKEL, Hildegard Maria: ‚Mitgestalterinnen des Sozialismus‘ – Frauenarbeit in der DDR. In: Helwig/Nickel 1993, S. 233-256.
- NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart, Weimar 1998.
- NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttg-art, Weimar 2004.
- OMASTA, Michael/MAYR, Brigitte/STREIT, Elisabeth: Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies. Wien 2004.
- ORBANZ, Eva (Red.): Wolfgang Staudte. Berlin 1977.
- PANOFSKY, Walter: Süddeutsche Zeitung, 4.1.1949.
- PATALAS, Enno: Nationale Leitbilder von Caligari bis Canaris. In: Frankfurter Hefte. 11. Jah-rang, Heft 1. Frankfurt/Main 1956, S. 19-27.
- PERINELLI, Massimo: Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit. Eine Analyse des Films Liebe '47. Hamburg 1999.

- PLEYER, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948. Münster 1965.
- Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung (Hrsg.): Filmfrauen – Zeitzeichen. Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre. Diva, Arbeiterin, Girlie. Bd. II: Arbeiterin. Potsdam 1997.
- RIECKE, Christiane: Feministische Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/Main 1998.
- RINKE, Andrea: "From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970's and 1980's." In: Allan/Sandford 1999, S. 183-203.
- RIVIERE, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Weißberg 1994, S. 34-47.
- ROHTER, Rainer (Hrsg.): Ufa-Magazin Nr. 21. Berlin 1992.
- ROTHER, Hans-Jörg: Der Weg in ein neues Leben. Der DEFA-Regisseur Slatan Dudow. Eine Spurensuche. In: Schenk u. a. 2004, S. 174-189.
- RÖWEKAMP, Burkhard: Vom Film noir zur méthode noir. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei. Marburg 2003.
- RÜFFERT, Christine/SCHENK, Irmbert/SCHMID, Karl-Heinz/TEWS, Alfred/Bremer Symposium zum Film (Hrsg.): Wo/Man. Kino und Identität. Berlin 2003.
- RÜRUP, Miriam: Frankfurter Dokumente. In: Benz 1999, S. 396-347.
- RUPIEPER, Hermann-Josef: Bringing democracy to the Fräuleins. Frauen als Zielgruppe der amerikanischen Demokratisierungspolitik in Deutschland 1945-1952. In: Geschichte und Gesellschaft, 17. Jg., Göttingen 1991, S. 61-91.
- SCHÄFGEN, Katrin: Die Verdoppelung der Ungleichheit. Sozialstruktur und Geschlechterverhältnisse in der Bundesrepublik und in der DDR. Opladen 2000.
- SCHAUDIG, Michael: Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996.
- SCHIECH, Elvira (Hrsg.): Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. Hamburg 1996.
- SCHELSKY, Helmut: Wandlungen der deutschen Familie in der Gegenwart. Darstellung und Deutung einer empirisch-soziologischen Tatbestandsaufnahme. Stuttgart 1960.
- SCHENK, Ralf: Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960. In: Ders. 1994, S. 50-157.
- SCHENK, Ralf/RICHTER, Erika (Red.): apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2000.
- SCHENK, Ralf/RICHTER, Erika, LÖSER, Claus (Red.): apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2004.
- SCHENK, Ralf/RICHTER, Erika/LÖSER, Claus (Red.): apropos: Film 2005. Das 6. Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2005.
- SCHERPERS, Petra: Film und Gesellschaft in der DDR. Zum Verhältnis von Staatskultur und autonomer Kultur. In: Wilharm 1995, S. 255-266.
- SCHILDT, Axel/SYWOTTEK, Arnold (Hrsg.): Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. Studienausgabe. Bonn 1989.
- SCHILDT, Axel: Nachkriegszeit. Möglichkeiten und Probleme einer Periodisierung der westdeutschen Geschichte nach dem zweiten Weltkrieg und ihrer Einordnung in die Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Geschichte für Wissenschaft und Unterricht. Jg. 44, 1993, S. 567-584.

- SCHILDT, Axel: Kultur und geistiges Leben. In: Benz 1999, S. 134-140.
- SCHILDT, Axel: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: Faulstich 2002, S. 11-22.
- SCHISLER, Hanna: Geschlechterverhältnisse im historischen Wandel. Frankfurt/Main 1993.
- SCHITTLY, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002.
- SCHLÜPMANN, Heide: „Wir Wunderkinder“. Tradition und Regression im bundesdeutschen Film der Fünfziger Jahre. In: Frauen und Film, Heft 35. Frankfurt/Main 1985, S. 5-11.
- SCHLÜPMANN, Heide: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: Frauen und Film, Heft 44/45. Frankfurt/Main 1988, S. 45-66.
- SCHMID, Hans: Unternehmen Babylon oder Das Haus des Oberst Winkler. In: Lorre 1996, S. 311-332.
- SCHMIDT, Margarete: Hochschule für Film und Fernsehen/DDR (Hrsg.): Emanzipation der Frau – Wirklichkeit und Illusion. Potsdam 1975.
- SCHMIEDING, Walther: Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film. Hamburg 1961.
- SCHMITZ, Petra/GESERICK, Rolf (Hrsg.): Deutsche Selbst- und Fremdbilder in den Medien von BRD und DDR. In: Unsere Medien – Unsere Republik Heft 2, 1952: Auf Linie gebracht.
- SCHNEIDER, Irmela: Genre und Gender. In: Klaus u. a. 2001, S. 92-102.
- SCHNURRE, Wolfdietrich: Rettung des deutschen Films. Eine Streitschrift. In: Binder, Gerhart (Hrsg.): Der Deutschespiegel. Schriften zur Erkenntnis und Erneuerung. Bd. 38. Stuttgart 1950.
- SCHRÖDL, Barbara: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit. Marburg 2004.
- SCHROEDER, Klaus: Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949-1990. München 1998.
- SCHUBERT, Doris: Frauenarbeit 1945-1949: Quellen und Materialien. In: Kuhn 1984, S. 25-117.
- SCHULZ, Günter: Die DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft). 1946-1990: Fakten und Daten. In: Filmarchiv Austria 2001, S. 185-197.
- SCHÜTTE, Jan: Die Viererbande. In: Stiftung deutsche Kinemathek 1990, S. 170-172.
- SCHWARZ, Uta: Wochenschau, Geschlecht und Identität in den fünfziger Jahren. Frankfurt/Main 2002.
- SEESLEN, Georg: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Hamburg 1980.
- SEESLEN, Georg: Durch die Heimat uns so weiter. Heimat, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hoffmann/Schobert 1989, S. 136-161.
- SEESLEN, Georg: Die andere Frau: Hildegard Knief. In: epd film, 8. Jahrgang, Heft 1. Frankfurt/Main 1991, S. 16-18.
- SEESLEN, Georg: Eine Geschichte von einem Mädchen, das Frau werden wollte. Zum zehnten Todestag von Romy Schneider. In: epd film, 9. Jahrgang, Heft 5. Frankfurt/Main 1992, S. 10-15.

- SEILER, Paul: Zarah Diva. Das Portrait eines Stars. Berlin 1985.
- SETTNER, Peter: Der deutsch-deutsche Filmaustausch in der Nachkriegszeit (1947-1951). Von einer gesamtdeutschen Kooperation zum Kampf um die politische und kulturelle Hegemonie im geteilten Deutschland. In: Finke 2001, S. 149-168.
- SEYBOLD, Karin: ...Die Welt vergessen mit dem Geld von Leuten, die die Welt in Ordnung finden. In: Orbanz 1974, S. 13-27.
- SHANDLEY, Robert: Rubble Films: German cinema in the shadow of the Third Reich. Philadelphia 2001.
- SIEGLOHR, Ulrike (Hrsg.): Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema 1945-51. London 2000.
- STECHER, Wilhelm: Unter den Brücken: Liebe zum Detail. In: Film-Kurier Nr. 49, 20.6.1944.
- STEINBAUER-GRÖTSCH, Barbara: Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil. Berlin 1997.
- STEINLE, Matthias: Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz 2003.
- Stiftung deutsche Kinemathek (Hrsg.): Das Jahr 1945. Filmhistorische Retrospektive. Berlin 1990.
- STÖRMER, Dirk: Parlamentarischer Rat. In: Benz 1999, S. 296-298.
- STRAUSS, Annette: Frauen im deutschen Film. Frankfurt/Main 1996.
- SYWOTTEK, Arnold: Wege in die fünfziger Jahre. In: Schildt/Sywottek 1989, S. 13-39.
- THEWELEIT, Klaus: Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt/Main 1979.
- TOEPLITZ, Jerzy (Hrsg.): Geschichte des Films. Bd. 5. Berlin 1991.
- TRAPPE, Heike: Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik. Berlin 1995.
- UKA, Walter: Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der deutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Faulstich 2002, S. 71-89.
- VÖLKER, Klaus: „Wir spielen...“ Helmut Käutners Leben. In: Jacobsen/Prinzler 1992, S. 8-33.
- VORSTEHER, Dieter: Deutschland im Kalten Krieg. 1945-1963. Berlin 1992.
- WARTH: Eva: Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme. In: Bernold u. a. 2004, S. 115-124.
- WATERKAMP, Rainer (Red.): Frauenbilder in den DDR-Medien. Bonn 1997a.
- WATERKAMP, Rainer (Red.): Nationalsozialismus und Judenverfolgung in den DDR-Medien. Bonn 1997b.
- WEBER, Hermann: Der kalte Krieg und die DDR. In: Vorsteher 1992, S. 29-50.
- WEHRSTEDT, Norbert: Das Genre-Kino der DEFA. In: Filmarchiv Austria 2001, S. 91-105.
- WEINGARTEN, Susanne: Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg 2004.
- WEISSBERG, Liliane (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994.
- WEISSBERG, Liliane: Gedanken zur ‚Weiblichkeit‘. Eine Einführung. In: dies. 1994. S. 7-33.
- WILHARM, Irmgard: Die Nachkriegszeit im deutschen Spielfilm. In: Geschichtswerkstatt. Film – Geschichte – Wirklichkeit. Heft 17. 1989, S. 21-32.

- WILHARM, Irmgard: Suche nach kollektiven Erfahrungen. Deutsche Selbst- und Fremdbilder als historischer Gegenstand. In: *Unsere Medien – unsere Republik* 2. 1994, S. 6-9.
- WILHARM, Irmgard (Hrsg.): *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*. Pfaffenweiler 1995.
- WILHARM, Irmgard: Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte. In: *Finke* 2001, S. 81-92.
- WILKENING, Albert: *Geschichte der DEFA von 1945-1950. Betriebsgeschichte des VEB DEFA-Studio für Spielfilme. Teil 1. Babelsberg* 1981.
- WILLENBACHER, Barbara: Zerrüttung und Bewährung der Nachkriegsfamilie. In: *Broszat* 1989, S. 595-618.
- WINKLER, Christoph/RAUCH, Johanna von (Hrsg.): *Tanzende Sterne und nasser Asphalt. Die Filmarchitekten Herbert Kirchhoff und Albrecht Becker und das Gesicht des deutschen Films in den fünfziger Jahren*. Hamburg 2001.
- WITTE, Karsten: Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme. In: *Jacobsen/Prinzler* 1992, S. 62-109.
- WITTE, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: *Jacobsen/Kaes/Prinzler* 1993, S. 119-170.
- WOLF, Dieter: Zum Frauenbild im DEFA-Spielfilm – Ideal und Wirklichkeit. In: *Waterkamp* 1997a, S. 95-109.
- WÜRZBACH, Natascha: Raumdarstellungen. In: *Nünning/Nünning* 2004, S. 49-68.
- YOUNGKIN, Stephen: Der Insider als Outsider. Die Emigration des Peter Lorre. In: *Hoffmann/Youngkin* 1998, S. 107-162.
- ZAHLMANN, Stefan: *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*. Berlin 2001.
- ZEUL, Mechthild: *Carmen & Co: Weiblichkeit und Sexualität im Film*. Stuttgart 1997.
- ZIMMERMANN, Peter/MOLDENHAUER, Gebhard: *Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz 2000.

Zeitungen

- Berliner Zeitung, 19.2.1950
- Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.5.1999
- Landes-Zeitung Schwerin, 29.3.1950
- Neues Deutschland. Berlin/Ost 21.2.1950
- Neues Deutschland. Berlin/Ost 15.6.1952
- Neues Deutschland. Berlin/Ost, 18.12.1952
- Der Spiegel, 27.10.1949.
- Westfälische Rundschau, 2.2.1951

Filmografie¹

DER APFEL IST AB

Land	Deutschland
Jahr	1948
Produktionsfirma	Camera
Länge	3310 m = 120 Minuten,
eigene Kopie:	103 Minuten
Format	35 mm; s/w
Erstaufführung	23.11.1948
Produktionsleitung	Helmut Beck
Regie	Helmut Käutner
Drehbuch	Helmut Käutner, Bobby Todd
Kamera	Igor Oberberg
Musik	Adolf Steimel, Bernhard Eichhorn
Ton	Walter Rühland
Schnitt	Wolfgang Wehrum
Bauten	Gerhard Ladner

Darsteller: Bobby Todd als Adam Schmidt/Adam, Joana Maria Gorvin als Lilly Schmidt/Lilith, Bettina Moissi als Eva Meier-Eden/Eva, Helmut Käutner als Prof. Petri/Petrus, Arno Assmann als Dr. Lutz/Luzifer, u. a.

BÜRGERMEISTER ANNA

Land	DDR
Jahr	1949/50
Produktionsfirma	DEFA
Länge	2404m = 88 Minuten,
eigene Kopie:	84 Minuten
Format	35mm; s/w
Erstaufführung	24.3.1950
Produktionsleitung	Eduard Kubat
Regie	Hans Müller
Drehbuch	Richard Nicolas
Literaturvorlage	Gleichnamiges Bühnenstück von Friedrich Wolf
Kamera	Robert Baberske, Walter Roskopf
Musik	Franz R. Friedl
Ton	Kurt Witte
Schnitt	Hildegard Tegener
Bauten	Alfred Schulz, Wilhelm Vorweg

Darsteller: Eva Rimski als Anna Drews, Reinhard Kolldehoff als Jupp Ucker, Arno Paulsen als Bauer Lehmkuhl, Catja Görna als Ursel Ucker, Klaus Becker als Hans Rapp, Lutz Moik als Matthias Lehmkuhl, Edith Hancke als Grete Drews, Steffie Spira als Mutter Ucker, u. a.

EHE IM SCHATTEN

Land	Deutschland
Jahr	1947
Produktionsfirma	DEFA
Länge	2845 m = 104 Minuten,
eigene Kopie:	97 Minuten
Format	35mm; s/w
Erstaufführung	3.10.1947
Produktionsleitung	Georg Kiaup, Herbert Uhlich
Regie	Kurt Maetzig
Drehbuch	Kurt Maetzig
Literaturvorlage	Hans Schweikart, „Es wird schon nicht so schlimm“
Kamera	Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann
Musik	Wolfgang Zeller
Ton	Karl Tramburg
Schnitt	Alice Ludwig
Bauten	Otto Erdmann, Franz F. Fürst, Kurt Herlth

Darsteller: Ilse Steppat als Elisabeth, Paul Klinger als Hans Wieland, Claus Holm als Dr. Herbert Blohm, Hans Leibelt als Fehrenbach, Willy Prager als Dr. Louis Silbermann, Alfred Balthoff als Kurt Bernstein, u. a.

FRAUENSCHICKSALE

Land	DDR
Jahr	1952
Produktionsfirma	DEFA
Länge	2850m = 105 Minuten, eigene Kopie: 99 Minuten
Format	35 mm; fa
Erstaufführung	13.6.1952 Kino DDR
Produktionsleitung	Robert Leistschneider
Regie	Slatan Dudow
Drehbuch	Slatan Dudow
Kamera	Robert Baberske
Musik	Hanns Eisler
Ton	Erich Schmidt
Schnitt	Lena Neumann
Bauten	Otto Erdmann

¹ Der Großteil der in dieser Arbeit verwendeten Filmkopien entstammt Privatbesitz, der überwiegende Teil der gesichteten DEFA-Filme der Mediothek der Universität Oldenburg.

Darsteller: Anneliese Book als Barbara Berg, Sonja Sutter als Renate Ludwig, Lotte Loebinger als Hertha Scholz, Susanne Düllmann als Anni Neumann, Hanns Groth als Conny Lohmüller, Ursula Burg als Isa von Trautwald, Gertrud Meyen als Betty Vogt, Maly Delschaft als Frau Ludwig, Angela Brunner als Ursel, u. a.

HAFENMELODIE

Land Deutschland
 Jahr 1949
 Produktionsfirma Real
 Länge 2646 m = 95 Minuten,
 eigene Kopie: 95 Minuten
 Format 35 mm, s/w
 Erstaufführung 26.8.1949
 Produktionsleitung Gyula Trebitsch
 Regie Hans Müller
 Drehbuch A. Artur Kuhnert
 Kamera Willy Winterstein
 Musik Franz Grothe
 Ton Robert Fehrmann
 Schnitt Alice Ludwig
 Bauten Herbert Kirchhoff

Darsteller: Kirsten Heiberg als Marietta, Wolfgang Lukschy als Klaas Janssen, Catja Görna als Inge, Paul Henckels als Janssen, Heinz Engelmann als Heinrich Osthau, u. a.

HALLO FRÄULEIN

Land Bundesrepublik
 Deutschland
 Jahr 1949
 Produktionsfirma Camera
 Länge 2753 m = 100 Minuten,
 eigene Kopie: 93 Minuten
 Format 35 mm, s/w
 Erstaufführung 13.5.1949
 Produktionsleitung Georg Richter
 Regie Rudolf Jugert
 Drehbuch Helmut Weiss
 Kamera Georg Bruckbauer
 Musik Friedrich Meyer
 Liedertexte Hans Fritz Beckmann
 Ton Walter Rühland,
 Carl Becker
 Schnitt Luise Dreyer-Sachsenberg
 Bauten Max Mellin

Darsteller: Hans Söhnker als Walter Reinhardt, Margot Hielscher als Maria Neuhaus, Peter van

Eyck als Captain Tom Keller, Heidi Scharf als Renate, Bobby Todd als Cesare, u. a.

DER KAHN DER FRÖHLICHEN LEUTE

Land DDR
 Jahr 1950
 Produktionsfirma DEFA
 Länge 2475m = 91 Minuten,
 eigene Kopie: 86 Minuten
 Format 35 mm; s/w
 Erstaufführung 17.2.1950
 Produktionsleitung Adolf Hannemann
 Regie Hans Heinrich
 Drehbuch Richard Nicolas,
 Adolf Hannemann,
 Hans Heinrich
 Literaturvorlage Gleichnamiger Roman
 von Jochen Klepper
 Kamera Fritz Lehmann
 Musik Horst Hanns Sieber
 Ton Erwin Kropf
 Schnitt Lilian Seng
 Bauten Artur Günter

Darsteller: Petra Peters als Marianne Butenschön, Fritz Wagner als Michel Staude, Werner Peters als Hugo, Alfred Maack als August, Paul Esser als Heinrich, Joachim Brennecke als Hans, Herbert Kiper als Otto, Inge van der Straaten als Anna, Maly Delschaft als Emmi Gutwein, u. a.

NACHTWACHE

Land Bundesrepublik
 Deutschland
 Jahr 1949
 Produktionsfirma Neue Deutsche Film-
 gesellschaft/ Filmaufbau
 Länge 3016 m = 110 Minuten,
 eigene Kopie: 107 Minuten
 Format 35 mm; s/w
 Erstaufführung 21.10.1949
 Produktionsleitung Harald Braun
 Regie Harald Braun
 Drehbuch Harald Braun,
 Paul Alverdes
 Kamera Franz Koch
 Musik Mark Lothar
 Ton Erich Leistner
 Schnitt Fritz Stapenhorst
 Bauten Walter Haag

Darsteller: Luise Ullrich als Cornelia, Hans Niel-

sen als Pfarrer Johannes Heger, Dieter Borsche als Kaplan von Imhoff, Angelika Voelkner als Mücke, Käthe Haack als Oberin von Heiliggeist, René Deltegen als Stefan Gorgas, u. a.

RAZZIA
 Land Deutschland
 Jahr 1947
 Produktionsfirma DEFA
 Länge 2618 m = 96 Minuten,
 eigene Kopie: 86 Minuten
 Format 35mm; s/w
 Erstaufführung 2.5.1947
 Produktionsleitung Willi Herrmann
 Regie Werner Klingler
 Drehbuch Harald G. Petersson
 Kamera Friedl Behn-Grund,
 Eugen Klagemann
 Musik Werner Eisbrenner
 Ton Adolf Jansen
 Schnitt Günter Stapenhorst
 Bauten Otto Hunte,
 Bruno Monden

Darsteller: Nina Konsta als Yvonne, Friedhelm von Petersson als Paul Naumann, Paul Bildt als Kommissar Friedrich Naumann, Claus Holm als Kriminal-Anwärter Lorenz, Hans Leibelt als Kriminalrat Lembke, Harry Frank als Goll, Elly Burgmer als Auguste Naumann, Agathe Poschmann als Anna Naumann, u. a.

ROMAN EINER JUNGEN EHE
 Land DDR
 Jahr 1952
 Produktionsfirma DEFA
 Länge 2824 m = 104 Minuten,
 eigene Kopie: 99 Minuten
 Format 35mm; s/w
 Erstaufführung 18.1.1952 Kino DDR
 Produktionsleitung Alexander Lösche
 Regie Kurt Maetzig
 Drehbuch Kurt Maetzig, Bodo Uhse
 Kamera Karl Plintzner
 Musik Wilhelm Neef
 Ton Adolf Jansen
 Schnitt Lena Neumann
 Bauten Otto Erdmann

Darsteller: Hans-Peter Thielen als Jochen Karsten, Yvonne Merin als Agnes Sailer, Hanns Groth als Lutz Frank, Albert Garbe als Otto Dulz, Willy

A. Kleinau als Dr. Ulrich Plisch, Harry Hindemith als Burmeister, Martin Hellberg als Möbius, Brigitte Krause als Brigitte Dulz, Hilde Sessak als Carla, u. a.

SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND
 Land Deutschland
 Jahr 1949
 Produktionsfirma Real
 Länge 2877 m = 110 Minuten,
 eigene Kopie: 96 Minuten
 Format 35 mm; s/w
 Erstaufführung 6.10.1949
 Produktionsleitung Gyula Trebitsch;
 Walter Koppel
 Regie Wolfgang Staudte
 Drehbuch Wolfgang Staudte
 Kamera Willy Winterstein
 Musik Wolfgang Zeller
 Ton Robert Fehrmann
 Schnitt Alice Ludwig
 Bauten Herbert Kirchhoff,
 Albrecht Becker

Darsteller: Marianne Hoppe als Irene Scholz, Ernst Wilhelm Borchert als Michael Scholz, Erich Ponto als Prof. Sapis, Heinz Klevenow als Dr. van Hooven, Ernst Waldow als Studienrat Gärtner, u. a.

DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES
 HERRN FRIDOLIN B.
 Land Deutschland
 Jahr 1947/48
 Produktionsfirma DEFA
 Länge 2345m = 86 Minuten,
 eigene Kopie: 82 Minuten
 Format 35 mm; s/w
 Erstaufführung 9.3.1948
 Produktionsleitung Herbert Uhlich
 Regie Wolfgang Staudte
 Drehbuch Wolfgang Staudte
 Kamera Friedl Behn-Grund,
 Karl Plintzner
 Musik Herbert Trantow
 Ton Klaus Jungk, Günter Block
 Schnitt Lilian Seng
 Bauten Otto Erdmann, Kurt Herlth

Darsteller: Axel von Ambesser als Fridolin Biedermann, Hubert von Meyerinck als der falsche Biedermann, Ilse Petri als Marlen Weber, Ruth Lommel als Elvira Sauer, Ursula Kriegk als Geliebte, Paul Henckels als Scheidungsbeamter, Arno Paul-

sen als Gefängnisdirektor, u. a.

STRASSENBEKANNTSCHAFT

Land Deutschland
 Jahr 1948
 Produktionsfirma DEFA
 Länge 2846 = 104 Minuten,
 eigene Kopie: 90 Minuten
 Format 35 mm; s/w
 Erstaufführung 13.4.1948
 Produktionsleitung Robert Leistenschneider
 Regie Peter Pewas
 Regieassistenz Ursula Pohle
 Drehbuch Artur Pohl
 Kamera Georg Bruckbauer
 Musik Michael Jary
 Ton Günter Bloch
 Schnitt Johanna Meisel
 Bauten Wilhelm Depenau

Darsteller: Gisela Trowe als Erika, Harry Hindemith als Herbert Petzold, Ursula Voß als Marion, Alice Treff als Annemie, Siegmар Schneider als Walter Helbig, Hans Klering als Peter, Ursula Kriegk als Frau Möbius, u. a.

DIE SÜNDERIN

Land Bundesrepublik Deutschland
 Jahr 1950
 Produktionsfirma Junge Film-Union/
 Deutsche Styria
 Länge 2384 m = 87 Minuten,
 eigene Kopie: 83 Minuten
 Format 35 mm; s/w
 Erstaufführung 18.1.1951
 Produktionsleitung Helmuth Volmer
 Regie Willi Forst
 Regie-Assistenz Gerhard Marischka
 Drehbuch Willi Forst, Gerhard Menzel
 Kamera Václav Vich
 Musik Theo Mackeben
 Ton Martin Müller
 Schnitt Max Brenner
 Bauten Franz Schroedter

Darsteller: Hildegard Knief als Martina, Gustav Fröhlich als Alexander, Jochen-Wolfgang Meyn als Martinas Stiefbruder, Robert Meyn als Martinas Stiefvater, u. a.

UND ÜBER UNS DER HIMMEL

Land Deutschland
 Jahr 1947
 Produktionsfirma Objektiv-Film GmbH
 Länge 2810 m = 104 Minuten,
 eigene Kopie: 97 Minuten
 Format 35 mm, s/w
 Erstaufführung 9.12.1947/6.11.1985 DFF 2
 Produktionsleitung Richard König
 Regie Josef von Baky
 Drehbuch Gerhard Grindel
 Kamera Werner Krien
 Musik Theo Mackeben
 Ton Gustav Bellers
 Schnitt Wolfgang Becker
 Bauten Emil Hasler, Walter Kutz

Darsteller: Hans Albers als Hans Richter, Lotte Koch als Edith Schröder, Heidi Scharf als Mizzi, Paul Edwin Roth als Werner Roth, Herbert Staskiewicz als Walter, Ralph Lothar als Fritz, u. a.

UNTER DEN BRÜCKEN

Land Deutschland
 Jahr 1944/45
 Produktionsfirma Ufa
 Länge 2721 m = 99 Minuten,
 eigene Kopie: 96 Minuten
 Format 35 mm, s/w
 Erstaufführung 15.9.1950
 Produktionsleitung Walter Ulbrich
 Regie Helmut Käutner
 Drehbuch Helmut Käutner,
 Walter Ulbrich
 Kamera Igor Oberberg
 Musik Bernhard Eichhorn
 Ton Gustav Bellers
 Schnitt Wolfgang Wehrum
 Bauten Anton Weber

Darsteller: Gustav Knuth als Willi, Carl Raddatz als Hendrik, Hannelore Schroth als Anna Altmann, Ursula Grabley als Vera, Margarete Haagen als Wirtschafterin, Walter Groß als Mann auf der Brücke, Hildegard Knief als Mädchen in Havelberg u. a.

Anmerkung: Der Film wurde im März 1945 von der Filmprüfstelle zugelassen, kam aber nicht mehr in die deutschen Kinos. Die ersten Aufführungen fanden in der Schweiz und Schweden statt, die deutsche Erstaufführung erst 1950.

DER VERLORENE

Land Bundesrepublik
Deutschland
Jahr 1951
Produktionsfirma Arnold Pressburger
Filmproduktion
Länge 2691 m = 98 Minuten,
eigene Kopie: 94 Minuten
Format 35 mm; s/w
Erstaufführung 7.9.1951
Produktionsleitung Arnold Pressburger
Regie Peter Lorre
Drehbuch Peter Lorre, Axel
Eggebrecht, Benno Vigny
Kamera Václav Vich
Musik Willy Schmidt-Gentner
Ton Martin Müller,
Werner Schlagge
Schnitt Carl-Otto Bartning
Bauten Franz Schroedter, Karl We-
ber

Darsteller: Peter Lorre als Dr. Karl Rothe, Renate
Mannhardt als Inge Hermann, Johanna Hofer als
Frau Hermann, Karl John als Hoesch/Nowak, Eva-
Ingeborg Scholz als Ursula Weber, Gisela Trowe als
Prostituierte, u. a.

DAS VERLORENE GESICHT

Land Deutschland
Jahr 1948
Produktionsfirma NDF
Länge 2656 m = 98 Minuten,
eigene Kopie: 92 Minuten
Format 35 mm; s/w
Erstaufführung 18.11.1948
Produktionsleitung Walter Bolz
Regie Kurt Hoffmann
Drehbuch Harald Braun,
Rolf Reissmann
Kamera Franz Koch
Musik Lothar Brühne
Ton Hans Wunschel
Schnitt Adolph Schlyßleder
Bauten Hanns H. Kuhnert

Darsteller: Marianne Hoppe als Johanna Stegen/
Luscha, Richard Häussler als Robert Lorm, Gustav
Fröhlich als Dr. Thomas Martin, Paul Dahlke als
Axel Witt, Hermine Körner als Frau von Aldenhoff,
u. a.