

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 handele, 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, Wolfdieter: *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 weitet 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 Schäffgen *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 bedürft 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: VORSTEHNER, 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 tradierter 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 Mohrinnen 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 Zerstreung 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 Ufi-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 überstandenem 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, Kameralente 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.