

Anja Horbrügger

# Aufbruch zur Kontinuität – Kontinuität im Aufbruch

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

**SCHÜREN**

# 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.“<sup>1</sup> 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.“<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Wurde bisher nur die „eine Hälfte des Himmels“<sup>4</sup> recherchiert, sollen nun filmische Geschlechterentwürfe der DEFA im Vergleich zum frühen westdeutschen Nachkriegsfilm herausgearbeitet werden.<sup>5</sup> 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.“<sup>6</sup> Retrospektiv kurieren 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> Vorausgesetzt wird dabei die Anerkennung von Spielfilmen als (sozial)historische Quellen, die als solche Rückschlüsse auf Erscheinungsformen gesellschaftlicher Realität einer historischen Phase liefern können.

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

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 wurde<sup>10</sup>, 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.

### Forschungsstand<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> Die Historiker Norbert Frei und Axel Schildt bemühen sich um eine Neuaneignung der vormalis homogenen Darstellung der Restaurationsphase, die der Dialektik zwischen Kontinuität (unter konservativen Vorzeichen) und Modernisierung Rechnung trägt.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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*<sup>15</sup>, 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“<sup>16</sup> 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 Deutschen Spiegel. 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 Kracaurs<sup>17</sup> 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 galt<sup>18</sup>, 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.<sup>19</sup> 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.“<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

### 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.<sup>24</sup> 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.

stand<sup>25</sup> offenbar werden. Basierend auf dem Grundverständnis einer hermeneutischen Interpretation als „Prozess der Orientierung im Werk“ und als „Prozess der Orientierung im Kopf der Betrachter“<sup>26</sup> 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*<sup>27</sup>, der zur Basis einer psychoanalytischen, an den Arbeiten Freuds und Lacans orientierten, feministischen Filmforschung wurde.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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*<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

### 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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‘<sup>39</sup> 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“<sup>40</sup> – 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 Periodisierung<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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 Korpus<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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 Rezensionen<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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 etabliert<sup>47</sup> – welche Bedeutung hatten aufgrund dieser Beobachtung die von den Protagonisten repräsentierten Weiblichkeits- und Männlichkeitskonzepte für den gesellschaftlichen Diskurs ihrer Zeit?<sup>48</sup> 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 comparative 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.