



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Emanzipatorisches Potential in den Filmen von Douglas Sirk“

Verfasserin

Julia Susanna Pilz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. phil. Gabriele Werner

DANKSAGUNG

Frau Prof. Dr. Gabriele Werner, danke ich für die Betreuung meiner Diplomarbeit. In ihren Lehrveranstaltungen habe ich gelernt, kritisch zu hinterfragen. Ihre ermunternden Worte und hilfreichen Anregungen waren bedeutend für die Entwicklung dieser Diplomarbeit.

Weiters möchte ich ganz besonders meinen Eltern und meiner Familie danken, die mich immer unterstützt haben und mir so viel Liebe schenken.

Meinem Bruder Mike und meiner Freundin Lisa gebührt zudem großer Dank für die Hilfe beim Korrekturlesen dieser Arbeit und für so viel mehr. Ich bedanke mich bei meiner Freundin Judith, die mich bei Fragen und Schwierigkeiten immer hilfreich und kompetent unterstützt hat.

Mein Dank gilt auch meinen Freunden und Freundinnen, die mich motiviert und mir aus immer wieder auftauchenden Krisen geholfen haben.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	3
1. Einleitung	3
1.1. Film als kulturelles Produkt und Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung	3
1.2. Hermeneutik in der Bildwissenschaft	8
1.3. Gender als soziokulturelle Konstruktion und als zentrale Kategorie der Filmanalyse	9
2. Vorgangsweise und Methode	11
2.1. Auswahl der Filme	11
2.2. Annahme und methodisches Vorgehen	12
2.3. Elemente filmischer Gestaltung	18
3. Soziohistorischer Hintergrund der deutschen Ufa-Produktionen	20
3.1. Menschenbild im Nationalsozialismus	21
3.2. Die nationalsozialistische „Rassenpolitik“: Ehe, Sexualität und Geburten	22
3.3. Gesellschaftliche Stellung der Frau im Nationalsozialismus	26
3.4. Filmproduktion im Kontext des Nationalsozialismus	30
3.4.1. Die nationalsozialistische Filmzensur	30
3.4.2. Tribute der Ufa ans Regime: Propagandafilm und Filmpropaganda	33
3.4.3. Rollenbilder im NS-Film	36
4. Filmanalysen der deutschen Filme	42
4.1. ZU NEUEN UFERN (1937)	42
4.1.1. Inhaltsangabe	42
4.1.2. Formale Besonderheiten	43
4.1.3. Analyse	45
4.2. LA HABANERA (1937)	55
4.2.1. Inhaltsangabe	56
4.2.2. Formale Besonderheiten	56
4.2.3. Analyse	58
5. Soziohistorischer Hintergrund der US-amerikanischen Melodramen	68
5.1. Politische Situation in den USA der Nachkriegszeit	68
5.2. Geschlechterrollen in den USA der Nachkriegszeit	72
5.3. Die Situation der Jugendlichen in den USA der 1950er Jahre	77
5.4. US-amerikanische Filmproduktion in den 1950er Jahren	81

5.4.1.	Filmproduktion unter dem Hays Code	82
5.4.2.	Hollywoods Schwarze Listen der späten 1940er und 1950er Jahre	90
5.4.3.	Rollenbilder im Hollywoodfilm der 1940er und 1950er Jahre	95
	Exkurs: alternative Rollenbilder im Film Noir der 1940er und 1950er Jahre	98
6.	Filmanalyse der Hollywood-Melodramen	103
6.1.	Einführung zum Melodram	103
6.2.	ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955)	109
6.2.1.	Inhaltsangabe	109
6.2.2.	Formale Besonderheiten	110
6.2.3.	Analyse	111
6.3.	WRITTEN ON THE WIND (1955/65)	130
6.3.1.	Inhaltsangabe	131
6.3.2.	Formale Besonderheiten	132
6.3.3.	Analyse	134
7.	Fazit	147
	Bibliografie	156
	Filmografie	165
	Abbildungsnachweis	166
	ANHANG:	167
a)	Abbildungen	167
b)	Abstract	185
c)	Lebenslauf	187

Vorwort

Meine Begeisterung für Filme und das Kino begleitet mich schon mein ganzes Leben. Im Zuge meines Studiums habe ich zudem einige filmspezifische Lehrveranstaltungen am Institut für Kunstgeschichte und an der Universität für angewandte Kunst in Wien besucht, wodurch mein Interesse mich auch in einem wissenschaftlichen Sinn mit Filmen zu beschäftigen wuchs. Als es schließlich darum ging, ein Thema für meine Diplomarbeit zu finden, hielt ich zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Film Noir, der eine Brücke zwischen populärem Film und künstlerischem Ausdruck schlägt, geeignet für eine kunstgeschichtliche Diplomarbeit. Nach einer ersten Beschäftigung fand ich mich jedoch vor einer Flut von Analysen und nicht wenigen Diplomarbeiten wieder. Ich wollte nicht noch einen Beitrag zu einer ohnehin schon so umfangreich behandelten Thematik verfassen und ging mit diesem Problem zu meiner Betreuerin Frau Univ.-Prof. Dr. Gabriele Werner, um mich nach einem Gespräch mit ihr auf den Versuch einzulassen, über einen Filmemacher zu schreiben, dessen Name mir bei meinen ersten Recherchen zwar untergekommen war, dessen Filme ich jedoch lediglich als etwas seichte Liebesromanzen im Gedächtnis hatte. Ich setzte mich mit einem anderen Interesse vor die Filme des deutschen Regisseurs¹ Hans Detlef Sierck, den der oder die eine oder andere unter seinem späteren amerikanischen Wahlnamen Douglas Sirk kennen wird, und schon bald merkte ich, dass diese Filme mehr zu sagen hatten, als es auf den ersten Blick schien.

1. Einleitung

1.1. Film als kulturelles Produkt und Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung

Weil mich kulturwissenschaftliche und weiterreichende Aspekte der Kunst interessieren, habe ich vor einigen Semestern das Wahlfachmodul Kulturwissenschaften/Cultural Studies belegt. Unabhängig vom Hauptstudium bietet das Modul die Möglichkeit das eigene Fach und das Wissen darum mit Forschungsfragen aus interdisziplinären Bereichen zu konfrontieren. Dadurch können

¹ Obwohl bei jeder Filmproduktion ein Team von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern (Filmstab) beschäftigt ist, das sich um die Vorbereitung, die Vorgänge am Set und die Nachbearbeitung kümmert, spreche ich immer wieder ausschließlich vom Regisseur. Dies liegt daran, dass die zentrale künstlerische Leitung und Gesamtverantwortung bei der Regie liegt, die somit einen übergeordneten und stellvertretenden Charakter einnimmt. Vgl. Faulstich 2008, S.12—13.

die Inhalte und Schwerpunkte, die etwa durch das Kunstgeschichtestudium vermittelt werden, aus einer neuen Perspektive betrachtet werden. Dies scheint auch dann wichtig, wenn es um die kritische Auseinandersetzung mit Bildern geht. Vor allem auch die Beschäftigung mit feministischen Theorien scheint eine Notwendigkeit für die Bilderfrage, weswegen Lehrveranstaltungen, die von der traditionellen Kunstgeschichte feministische Fragestellungen fordern, einen wichtigen Beitrag für eine zeitgemäße wissenschaftliche Arbeit leisten. Sie haben mein Interesse weiter angetrieben, mich mit populären Filmen auseinander zu setzen und nach deren subversivem und emanzipatorischem Potential zu suchen.

Der Begriff Emanzipation soll im Kontext dieser Arbeit jedoch nicht synonym für Frauenemanzipation stehen, sondern meint eine Aktion der Befreiung des Individuums aus gesellschaftlichen, ökonomischen, seelischen und anderen Abhängigkeiten. In diesem Sinne ist der hier verwendete Emanzipationsbegriff auch an dem in den Sozialwissenschaften und Cultural Studies häufig verwendeten Begriff *empowerment* (Ermächtigung) orientiert. Während *empowerment* jedoch im allgemeinen bereits eine soziale Bewegung meint, einen konkreten lebensweltlichen Prozess der Selbstermächtigung real existierender Individuen und Gruppen in Zeiten von Unterdrückung und Ungerechtigkeit, kann der Film als kulturelles Produkt im Sinne eines transitiven Ansatzes „nur“ eine Bedingung schaffen, Unfreiheiten ebenso wie nicht wahrgenommene Möglichkeiten bewusst zu machen und so zu einer Änderung aufzurufen.²

In den behandelten Filmen geht die Unterdrückung auf der Ebene des Textes vor allem von einer patriarchalen Gesellschaft und deren Wert- und Normvorstellungen aus und richtet sich gegen das Individuum, besonders augenscheinlich gegen die Sehnsüchte und Lebensentwürfe der weiblichen Protagonistinnen, aber auch gegen die der männlichen Hauptfiguren. Aus diesem Grund wird auch die Analyse der Filmfiguren innerhalb dieser Arbeit einen großen Teil einnehmen.

Als Forschungsansatz der Sozial- und Geisteswissenschaften zählen die Cultural Studies bereits seit den 1960er Jahren Popularkultur zu ihrem bevorzugten Untersuchungsfeld. Christina Lutter und Markus Reisenleitner, die unter anderem Cultural Studies an der Universität Wien lehren, definieren diese auf Basis einer

² Vgl. Herriger 2006, S.17, 20.

sozialen Grundlage als „[...] Kultur der Nicht-Eliten, die über weite Strecken in der Geschichte auch negativ bewertet wurde.“³

Die Popularkultur wiederum wird vom britischen Soziologen und Mitbegründer der Cultural Studies Stuart Hall folgendermaßen beschrieben:

„Popular culture is one of the sites where this struggle for and against a culture of the powerful is engaged: it is also the stake to be won or lost *in* that struggle. It is the arena of consent and resistance. It is partly where hegemony arises, and where it is secured. It is not a sphere where socialism, a socialist culture – already fully formed – might simply ‘expressed’. But it is one of the places where socialism might be constituted. That is why ‘popolar culture’ matters.“⁴

Film wird als kulturelles Produkt verstanden, das als Interpretationsmaterial einerseits dazu dienen kann, die Gesellschaft zu verstehen und andererseits Ausdruck der Macht- und Herrschaftsverhältnisse selbiger ist. Somit schaffen Filme codierte Botschaften in Form eines Diskurses. Kulturprozesse werden dabei als gesellschaftliche Prozesse verstanden, wodurch Kulturanalyse wiederum zu einer Analyse der Gesellschaft wird.⁵ Haben sich die Cultural Studies zunächst jedoch vor allem auf das Ökonomische und auf Klassengegensätze fokussiert, so hat schließlich der Feminismus das Augenmerk zusätzlich auf Geschlechterkonflikte gelenkt, die seitdem ein weiteres wichtiges Forschungsfeld darstellen.⁶

Den Soziologen und Mitbegründer der Cultural Studies Stuart Hall interessiert Populärkultur in diesem Zusammenhang primär als Feld von Kämpfen und Differenzen, als Feld, wo die Kultur der Mächtigen auf Einigkeit und Widerstand trifft und wo sich Sozialismus in Form von Gleichheit und Gerechtigkeit konstruieren könnte:

“Popular culture is one of the sites where this struggle for and against a culture of the powerful is engaged: it is also the stake to be won or lost *in* that struggle. It is the arena of consent and resistance. It is partly where hegemony arises, and where it is secured. It is not a sphere where socialism, a socialist culture –

³ Lutter/Reisenleitner 2005, S.45.

⁴ Hall 2005, S.71.

⁵ Vgl. Turner 1996, S.16.

⁶ Vgl. Lutter/Reisenleitner 2005, S.95—97.

already fully formed – might be simply 'expressed'. But it is one of the places where socialism might be constituted.⁷

In diesem Sinn verstehe ich auch die Filme von Detlef Sierck als Teil und Ausdruck von Machtkämpfen. Der Regisseur wählte mit dem Melodram nach eigenen Aussagen bewusst ein akzeptiertes und unauffälliges Genre, um gesellschaftliche Konventionen und festgeschriebene Machtpositionen zu hinterfragen und anzugreifen. Es war nicht nur ein Kampf gegen eigene und gesellschaftlich verankerte Normen und Werte, sondern auch konkret gegen verschiedene Instanzen der Zensur. In Deutschland war es das Naziregime und seine Propaganda, die eine freie Meinungsäußerung unterdrückten. In den USA erschwerten eine repressive Regierung und die damit verbundene Fremd- und Selbstzensur, denen sich die Hollywood-Studios unterwarfen, eine kreative und unbeeinflusste Arbeit. Der Kampf fand dabei auf mehreren Ebenen statt - innerhalb des Textes, aber auch auf der Ebene des Produktions- oder Rezeptionskontextes.

Während es in der Film- und Geschichtswissenschaft Forschungsfelder gibt, die auch Spielfilme in Bezug auf das Geschichtsbewusstsein untersuchen, haben der Film und vor allem der populäre Film innerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung bis heute kaum Beachtung gefunden. Erwin Panofsky bildet hier eine seltene Ausnahme, wenn er sich zu Beginn des klassischen Hollywood-Kinos als Kunsthistoriker mit dem Film beschäftigt. So schreibt er in seinem 1936 verfassten Aufsatz „Stil und Medium im Film“:

„Heute ist offensichtlich, daß Spielfilme nicht nur ‚Kunst‘ sind – selten große Kunst, sicherlich, aber das ist in anderen Gattungen genauso-, sondern außer der Architektur, der Karikatur und der Gebrauchsgraphik auch die einzige bildende Kunst, die wirklich lebt. Der Film hat wieder eine lebendige Beziehung hergestellt zwischen Kunstschaffen und Kunstgebrauch [...].“⁸

Für das moderne Leben sei der Film eine Notwendigkeit und

„[d]aß es sich so wohl verhält, ist nicht nur soziologisch, sondern auch kunstgeschichtlich zu verstehen. Die Verfahrensweise aller frühen bildenden

⁷ Hall 2005, S.71.

⁸ Panofsky 1993, S.20.

Künste entsprechen [im Unterschied zum Film, d.Verf.], mehr oder weniger, einem idealen Weltbild. Diese Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Sie beginnen mit einer Idee, die in die gestaltlose Materie projiziert werden soll, nicht mit den Objekten, aus denen die äußere Welt besteht.“⁹

Es ist ein ehrgeiziges Plädoyer, dass Panofsky für den Film als interdisziplinäres Feld hält und umso erstaunlicher ist es, dass es bis heute in der Kunstwissenschaft an fachspezifischer Literatur mangelt. Während die Kunsthistorikerin Doris Berger den Grund für die Verslossenheit der Kunstwissenschaft in der „medieninhärenten Verschmelzung von Hoch- und Populärkultur des Films und in seiner industrialisierten Ausrichtung“¹⁰ sieht, erkennt Panofsky genau darin einen Vorteil, wenn er schreibt:

„Indem sie mittelbar sein muß, ist kommerzielle Kunst vitaler als nichtkommerzielle, und deshalb hat sie weit mehr Wirkungsmöglichkeiten, im guten wie im schlechten. Der kommerziell denkende Produzent kann das große Publikum sowohl bilden als verderben, und er erlaubt dem großen Publikum, oder dem, was er dafür hält, ihn selbst sowohl zu bilden als zu verderben.“¹¹

Was Panofsky über das Verhältnis zwischen Filmschaffenden und ihrem Publikum festhält, gilt auch in einem umfassenderen Sinn und so kann der populäre Film sowohl als „Bewusstsein schaffendes als auch Bewusstsein spiegelndes Element einer Gesellschaft“¹² verstanden werden.

Wie jedes andere Kunstwerk sind auch Filme in einem ökonomischen, politischen, gesellschaftlichen und zeitlichen Kontext zu betrachten, ohne den keine Analyse funktionieren kann. Für Historiker stellen sie als zeitgeschichtliche Dokumente ein wichtiges Archiv für ein kulturelles Gedächtnis dar. In diesem Sinne sind sie Ausdruck von Vergangenen und berichten gleichzeitig über ihre Wahrnehmung in der Gegenwart. „Kein Film, ob fiktional oder nicht-fiktional,“ schreibt der Filmhistoriker Frank Stern, „umfasst das visuelle Wissen unserer Zeit, doch die Gesamtheit der verlorenen, wiedergefundenen und über die neuen digitalen Technologien potenziell

⁹ Panofsky 1993, S.47.

¹⁰ Berger 2009, S.13.

¹¹ Panofsky 1993, S.46—47.

¹² Zavorsky 2009, S.16.

global verfügbaren Filme schafft einen virtuellen Ort kollektiver Erinnerung – ein umfassendes visuelles Gedächtnis.“¹³

1.2. Hermeneutik in der Bildwissenschaft

Wie an späterer Stelle innerhalb der Einleitung noch genauer nachzulesen ist, werde ich mich bei der Untersuchung der Filme unter anderem auf die hermeneutisch orientierte Filmanalyse nach Hickethier beziehen. Während die bildbezogenen Wissenschaften der Hermeneutik lange Zeit nur wenig Interesse erwiesen, stellte sie der Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Zuwachs an Sein – Hermeneutische Reflexion und Bildende Kunst“¹⁴ ins Zentrum seiner kritischen Analyse der verschiedenen Bildbegriffe wissenschaftlicher Disziplinen. Ziel seiner Argumentation um das *Sein des Bildes* war eine Erweiterung des Bildumfanges und eine Auflösung der Grenzen, die oft zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildern gezogen wurden. In diesem Sinn erinnert sein Anspruch an die Forderung der Cultural Studies, die Dichotomie zwischen Hoch- und Massenkultur zu durchbrechen und populärkulturellen Erzeugnissen eine wissenschaftliche Wertschätzung zukommen zu lassen.

Um einer Bilderflut entgegen zu wirken und als Hilfestellung bei der Untersuchung des Bildbegriffes, traf Boehm eine Einteilung in starke und schwache Bilder. Während schwache Bilder sich dem Darzustellenden möglichst angleichen und sich dadurch selbst verleugnen, würden starke Bilder durch ihre Selbstbezüglichkeit ein *Mehr an Wirklichkeit* produzieren.

Was Boehm hier als *Zuwachs an Sein* in Bezug auf starke Bilder und ihre Repräsentationsfähigkeit beschrieben hat, kann der Kunstgeschichte und generell einer wissenschaftlichen Arbeit mit Bildern einen interessanten Ansatz bieten, um sich jenseits klassischer Methoden zur Bilduntersuchung, wie Ikonographie und Ikonologie, einem erweiterten Forschungsfeld zuzuwenden. Bilder können so auch in Hinblick auf ihnen innewohnende Machtstrukturen untersucht werden, wie es die feministische Kunstgeschichte bezüglich Geschlechterkonstruktionen in der Kunst und ihren Diskursen fordert.¹⁵ Dies scheint für die Erneuerung und Erweiterung eines

¹³ Stern 2007, S.12–13.

¹⁴ Vgl. Gottfried Boehm, „Zuwachs an Sein“, In: Hans-Georg Gadamer (Hg.), *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*, München 1996, S.95–125.

¹⁵ Vgl. Schade/Wenk 1995, S.340–407; Parker/Pollock, „Dame im Bild“, 1996.

Bildbegriffes unumgänglich, wenn es um eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit Bildern geht.¹⁶

Die Idee der Bildtheorie Boehms mit einem erweiterten Bildbegriff zu operieren und die Grenzen zu untersuchen, in denen einzelne Disziplinen wie die Kunstgeschichte diesen Begriff definieren, ist eine gute Grundlage für ein erneuertes Modell der Annäherung an eine Bilduntersuchung. Dadurch wird die Möglichkeit geschaffen, die Diskussion auch auf neue Bereiche, zu denen auch Filme gehören, auszuweiten. In diesem Zusammenhang ist vor allem auch der Gedanke, den Bildbegriff interdisziplinär und über festgesetzte Grenzen hinaus zu betrachten hilfreich. Damit wird gewährleistet in der kritischen Analyse nicht in den teilweise universalistischen Methoden einzelner wissenschaftlicher Forschungsrichtungen verhaftet zu bleiben und damit Gefahr zu laufen, Bildbegriffe anderer Disziplinen abzuwerten.

1.3. Gender als soziokulturelle Konstruktion und als zentrale Kategorie der Filmanalyse

Die Filme von Detlef Sierck zeichnen sich besonders durch ihren spezifischen Umgang mit der Konstruktion von Gender aus und stellen daher also nicht nur für eine feministische Filmwissenschaft, sondern auch für weitere Disziplinen der Kulturwissenschaft ein interessantes Forschungsgebiet dar. Die englische Sprache verwendet die Begriffe *sex* und *gender*, um zwischen der Vorstellung eines biologisch anatomischen Geschlechtes und jener von Geschlecht als soziokulturelle Konstruktion zu unterscheiden. Diese Unterscheidung spielt vor allem im sozialwissenschaftlich-feministischen Diskurs seit den 80er Jahren eine zentrale Rolle. Anders als im Ansatz der Cultural Studies geht es der feministischen Filmtheorie

„[...] nicht mehr um die Frage, ob die dargestellten Frauen oder Männer der Realität entsprechen, sondern es wird aufgezeigt, welchen Anteil die Medien an der Definition der Realität und der Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit haben.“¹⁷

¹⁶ Boehm selbst verfolgt diesen Ansatz nicht. Er bleibt einer traditionellen Bildbetrachtung verhaftet, indem er Fragen geschlechtsspezifischer Machtpositionen und somit Verhältnisse und Konstruktionen der Geschlechter ausblendet und für seine Theoriebildung vernachlässigt. Eine Problematik ergibt sich auch, wenn Boehm durch die Unterscheidung zwischen starken und schwachen Bildern selbst Dualismen eröffnet, einschließt und ausgrenzt, was zum Kunstkreis gehört und was nicht.

¹⁷ Hipfl 1995, S.150.

Gegenstand der Theoriebildung ist dabei das Repräsentationssystem des klassischen Hollywoodkinos, anhand dessen die hierarchischen Gegensätze zwischen dem männlichen Subjekt als Inhaber des aktiven Blickes und dem weiblichen Objekt, also der Frau als Bild, herausgearbeitet werden. In dem oft zitierten Essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) der feministischen Filmhistorikerin Laura Mulvey heißt es dazu:

“The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle.“¹⁸

Nach Mulvey vereinigen sich die Blicke des Protagonisten auf der Leinwand und des Zusehers im Publikum im lustvollen Betrachten der Frau, die dadurch zum erotischen Objekt für beide wird. Der Frau wird eine exhibitionistische Rolle zugeschrieben, innerhalb derer sie gleichzeitig angeschaut und zur Schau gestellt wird. Für die Blickinszenierung spielt die Kamera und deren Handhabung die entscheidende Rolle. Diese lenken und beeinflussen den Blick des Publikums, der demnach keineswegs autonom sein kann.¹⁹

In den Filmen von Detlef Sierck scheinen sich jedoch die Strukturierungen in weiblich und männlich nicht in einer binären Organisation zu erschöpfen. Hier setzt unter anderem auch das Interesse dieser Arbeit an und zwar bei jenen Repräsentationen, welche die Geschlechterzuweisungen zur Oszillation bringen und dadurch ein subversives Potential bergen.

Bei der Untersuchung von Genderkonstruktionen und Rollenzuschreibungen bildet auch die Repräsentation der Familie einen wichtigen Analyseaspekt. Im Zuge dieser Arbeit betrifft dies in erster Linie die beiden US-amerikanischen Melodramen, bei denen gegenüber der Paar- oder Dreiecksbeziehung der früheren Werke, die Familie vor allem inhaltlich eine große Relevanz aufweist. Feministische Betrachtungsweisen beschreiben diesbezüglich hauptsächlich die Rolle der Frau als Mutter. Nicht vernachlässigt werden soll in diesem Zusammenhang jedoch auch die Analyse des männlichen Subjektes, sei es in Form des Vaters oder des Geliebten, bezogen auf seine Position innerhalb der Familienkonstellation.

¹⁸ Mulvey 2003, S.48.

¹⁹ Vgl. ebenda, S.47—50.

2. Vorgangsweise und Methode

2.1. Auswahl der Filme

Nach ersten Literaturrecherchen stellten sich, auch angesichts der Tatsache, dass Sierck bei über dreißig Filmen Regie führte, Fragen zur Auswahl der Filme. Basierend auf der Annahme, dass eine emanzipatorische Qualität unter anderem auch im Verhältnis der Hauptfiguren zueinander zu finden sei, erwies es sich zunächst als zweckmäßig, solche Filme auszusuchen, in denen eine Beziehung zwischen einer männlichen und einer weiblichen Filmfigur zentral als Thema im Film ersichtlich ist und eindeutig behandelt wird. Gefragt wird in diesem Kontext nach der inhaltlichen, aber auch nach der visuellen Repräsentation der zentralen Filmfiguren und der damit verbundenen Aussage über Geschlecht als soziale Konstruktion.

Als zwei frühe Beispiele werden die Filme LA HABANERA und ZU NEUEN UFERN aus dem Jahr 1937 besprochen, die der Regisseur noch unter seinem deutschen Namen Hans Detlef Sierck bei der Universum Film AG (Ufa) drehte. In beiden Filmen wird bereits ein Geschlechterbild konstruiert, das sich den gängigen Darstellungskonventionen der Zeit verwehrt. Die beiden Frühwerke sollen den zwei US-amerikanischen Melodramen ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955) und WRITTEN ON THE WIND (1955/56) gegenübergestellt werden, beides Produktionen der Universal-International Pictures Company.

Anhand der beiden erstgenannten Beispiele ist zu untersuchen, ob und in welcher Form bereits die frühen Filme von Sierck, einem Regisseur, der später für seine gesellschaftskritischen Arbeiten Anerkennung ernten wird, ein subversives oder emanzipatorisches Potential enthalten, entstanden sie doch zu einem Zeitpunkt, als die Zensurmaschinerie unter Hitler bereits voll angelaufen war. In einem Vergleich mit den beiden amerikanischen Melodramen soll untersucht werden, wie sich das emanzipatorische Potential schließlich frei von den Zwängen der Nazis, jedoch eingeschränkt durch die Konventionen des klassischen Hollywood-Kinos und einer repressiven US-Regierung weiter entfaltet.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass eine solch gesonderte Analyse nur eine begrenzte Zahl verschiedener potentiell subversiver und emanzipatorischer Aspekte untersuchen und nicht zu einer endgültig repräsentativen Aussage über das Gesamtwerk des Regisseurs führen kann.

2.2. Annahme und methodisches Vorgehen

Ich stelle zu Beginn dieser Arbeit die Hypothese auf, dass sowohl die frühen Ufa-Produktionen, als auch die US-amerikanischen Melodramen von Detlef Sierck beziehungsweise Douglas Sirk, trotz diverser interner und externer Zensurmaßnahmen, emanzipatorisches Potential enthalten.

Vor allem was Sirks Melodramen der 1950er Jahre betrifft, speist sich meine Annahme nicht zuletzt aus einem Blick auf eine gewisse Tradition des klassischen US-amerikanischen Erzählkinos, das in den 1930er und 1940er Jahre bereits durchaus mit subversiven Ideen experimentierte und oft einen unkonventionellen Umgang mit der Konstruktion von Gender pflegte. Vor allem die überaus ambivalente und nonkonforme Figur der Femme fatale, die so viele Filme dieser Zeit dominiert, legt die Vermutung nahe, dass derartige alternative Rollenbilder in den 1950er Jahren, ungeachtet einer konservativen und repressiven US-Regierung, nicht einfach spurlos verschwunden sein konnten.

Um die aufgestellte Hypothese über das Vorhandensein von emanzipatorischem und in weiterem Sinne auch subversivem Potential in den Filmen von Sierck/Sirk zu überprüfen, werden im Zuge dieser Arbeit zwei amerikanische Melodramen des Regisseurs aus den 1950er und zwei deutsche Produktionen aus den 1930er Jahren untersucht. Die angesprochene Subversion zielt in diesem Zusammenhang auf den Umsturz einer bestehenden, das Individuum oder eine Gruppe in ihrer Freiheit und ihrem Handlungsraum einschränkenden Ordnung ab. Von welcher Art die Beschränkungen sind, wird sich im Laufe der Analyse herausstellen.

In den Filmen existieren zwar Nebenfiguren mit schwarzer Hautfarbe, ihnen kommt jedoch bezogen auf den Handlungsverlauf und die Thematik keine aktive Position zu. Einerseits ist dies die Norm in den deutschen Spielfilmen der 1930er sowie in den US-Melodramen der 1950er Jahre, andererseits auch eine relevante sozialgeschichtliche Aussage. Weil das Thema in keinem der Filme dezidiert behandelt wird, habe ich davon Abstand gehalten, zu untersuchen, welche Rolle die Hautfarbe in den Filmen spielt. Mir ist die Problematik dieser Entscheidung bewusst, da gerade bei einer soziologischen Filmanalyse gerade auch das, was nicht gezeigt und gesagt wird, von großer Bedeutung sein kann. Um eine relevante Aussage bezüglich dieser Thematik leisten zu können und nicht in Spekulationen zu verharren, braucht es jedoch zumindest die Untersuchung von aussagekräftigen Vergleichsbeispielen, was den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte.

Während die technische Entwicklung von Videogeräten und Computern die früher übliche detaillierte Protokollierung des gesamten Filmes obsolet gemacht haben, erscheint die Erstellung eines Sequenzprotokolls im Vorfeld der jeweiligen Einzelanalyse und die genaue Protokollierung ausgewählter Schlüsselszenen innerhalb eines Einstellungsprotokolls weiterhin zweckmäßig, um die strukturelle Erfassung eines Filmes zu erleichtern. Die von mir verwendeten Sequenz- und Einstellungsprotokolle, die sich grob an den diesbezüglichen Vorschlägen des Medienwissenschaftlers Werner Faulstich orientieren, gliedern sich in fünf Spalten. Die erste Spalte verzeichnet die Beginnzeit und Dauer der jeweiligen Sequenz oder Einstellung. Innerhalb der folgenden Spalten werden Notizen zur Handlung, zum Dialog, den Geräuschen und der Kameraarbeit festgehalten.²⁰ Diese Protokolle dienen lediglich als Hilfsinstrument für die Filmanalyse und sind daher nicht Teil dieser Arbeit.

Den beiden deutschen Produktionen sowie den beiden Hollywood-Familienmelodramen wird ein historischer Überblick vorangestellt, der die Filme im Zusammenhang ihrer Entstehungszeit beleuchtet.

Die kurzen Inhaltsangaben zu jedem Film gewähren einen Überblick über die Struktur der jeweiligen Erzählung und erleichtern den Einstieg in die Analyse. Diese untersucht in der Folge die Filme auf der Ebene des Textes und des Kontextes. Die Unterscheidung dieser beiden Ebenen basiert auf einem Leitfaden zur Filmanalyse von Gabriele Jutz, die derzeit an der Universität für Angewandte Kunst in Wien Lehrveranstaltungen im Bereich Film und Medien abhält. Während sich die Analyse auf der Ebene des Textes mit dem Inhalt des jeweiligen Filmes, seinen Gestaltungs- und Vermittlungsformen sowie den Filmfiguren beschäftigt, also in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Produkt Film steht, führt die Untersuchung auf der Ebene des Kontextes über eine reine Produktanalyse hinaus. Sie beschäftigt sich unter anderem mit dem Bereich der Produktion und berücksichtigt historische, politische, wirtschaftliche und ideologische Gegebenheiten. Durch den spezifischen Aufbau dieser Arbeit wird ein Großteil der sich auf der Ebene des Kontextes ergebenden Fragen jedoch nicht erst innerhalb der Filmanalyse, sondern bereits im jeweiligen vorausgehenden historischen Abriss, behandelt.

²⁰ Vgl. Faulstich 2008, S.70—71. Faulstich empfiehlt eine leicht abweichende Protokollierung, bei der in der ersten Spalte die Einstellungsnummer notiert wird. Ich ersetze diesen Eintrag durch die genaue Zeitangabe zur jeweiligen Sequenz oder Einstellung. Damit fällt die sechste Spalte, die bei Faulstich die Zeitdauer markiert, in meiner Version weg.

Bei Jutz deckt die Ebene des Kontextes zudem auch den Bereich der Rezeption ab, der im beschränkten Rahmen dieser Arbeit keine zentrale Rolle spielen wird.²¹

Auch wenn der Spielfilm seine Fiktionalität nicht gänzlich verbergen kann, steht zwischen ihm und seinem Publikum die Übereinkunft, dass existiert und wahr ist, was gezeigt wird. Trotz diesem unausgesprochenen Vertrag, erzählt der Film jedoch seine Geschichten nicht neutral. Durch die Wahl der Perspektiven, die verschiedenen Blickpunkte aus denen erzählt wird, die divergierende Gewichtung von Personen, das Weglassen oder die Betonung von Details, erhalten die dargestellten Geschehnisse eine subjektive Färbung. Die Botschaft eines Films offenbart sich nicht einfach auf einer inhaltlichen Ebene, sondern manifestiert sich auf unterschiedliche Weise über die Darstellung der Filmfiguren, den Einsatz von Licht, Farbe und Ton, die Kameraarbeit und dergleichen. Daher reicht es zum Beispiel auch nicht, den für die Frage nach dem emanzipatorischen Potential wichtigen Aspekt der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern auf einer rein narrativen Ebene zu betrachten und lediglich die handlungsinternen Rollenzuordnungen zu analysieren. Laut Gabriele Jutz „[...] erscheint ‚Macht‘ nicht länger als bloßes Oberflächenphänomen, sondern als Element, das die Filmform strukturiert.“²² Nicht nur der Inhalt, sondern auch die Filmsprache ist genderspezifisch kodiert. Die feministische Filmforschung weist in diesem Kontext darauf hin, dass die wichtigsten Autoritätspositionen innerhalb der Diegese, wie Blick und Stimme, im klassischen Erzählkino männlich konnotiert sind. Nicht zufällig übernimmt die Kamera häufig den aktiven Blick der männlichen Filmfigur, sind Ich- und Voice-Over Stimmen fast ausschließlich männlich besetzt.²³

Das generelle Ziel der Analyse ist es daher, Einsichten über die ästhetische Struktur der Filme zu versprachlichen und damit bewusst zu machen. Dieser Prozess bedeutet zwar immer eine Reduktion gegenüber dem Film, der als Primärquelle dient, ermöglicht jedoch auch eine analytische Beschäftigung und ein tieferes Verständnis.

Die Filmanalyse bildet keine eigenständige Forschungsrichtung, sondern stellt nur einen besonderen Zugang zum einzelnen Produkt Film dar und bedarf somit selbst einer ständigen Reflexion. Verschiedene Wissenschaftsdisziplinen verlangen nach unterschiedlichen Auseinandersetzungen und jeder einzelne Film, eröffnet spezifische

²¹ Vgl. Handout Jutz 2009

²² Jutz 1992, S.127.

²³ Vgl. Brinckmann 1997, S.116, vgl. Jutz 1992, S.127.

Fragestellungen. Hickethier schlägt in Anlehnung an seinen Fachkollegen Werner Faulstich eine zielgerichtete, an den Fragestellungen orientierte Kombination von Zugangsweisen vor, um den unterschiedlichen Aspekten eines Filmes gerecht werden zu können und ein umfassendes Bild zu erhalten.²⁴

Bei der verwendeten Methode handelt es sich wie bereits erwähnt vorwiegend um eine hermeneutisch orientierte Filmanalyse. Dieses Analyseverfahren entwickelte sich Ende der sechziger Jahre innerhalb der Geisteswissenschaften und ist vor allem an der literaturwissenschaftlichen Methode der Textinterpretation orientiert.

Während die empirisch-sozialwissenschaftliche Inhaltsanalyse, die Hickethier als zweite grundsätzliche Richtung der Filmanalyse vorstellt, hauptsächlich quantitativ ausgerichtet ist und zur Beantwortung gezielter Fragen die Häufigkeit des Auftretens bestimmter Merkmale wie zum Beispiel die Anzahl und Dauer von Schnitten oder Kameraeinstellungen innerhalb einer größeren Werkmenge untersucht, setzt sich die hermeneutische Zugangsweise zum Ziel, die verborgene oder doppelsinnige Bedeutung eines Filmtextes offen zu legen. Es wird dabei zirkulär vorgegangen. Der Film wird wiederholt befragt und mit Einzelerkenntnissen konfrontiert, bis sich schrittweise aus einem Detailverständnis ein Gesamtbild ergibt. Die hermeneutische Filmanalyse ist wandelbar und muss laut Filmhistoriker Klaus Kanzog „permanent als revisionsbedürftig“²⁵ angesehen werden. Dass sie immer auch von der Subjektivität der analysierenden Person, ihrem Kontext und ihrer Wahrnehmungsart abhängt, muss bewusst bleiben und immer wieder kritisch hinterfragt werden. Filme übermitteln ihre Informationen nicht eindeutig, sondern lassen vielschichtige Interpretationen zu. Bei der alltäglichen, laienhaften Filmbetrachtung laufen die Interpretationen automatisch und individuell auf einer meist inhaltsbezogenen Ebene ab. Im Unterschied dazu zeichnet sich eine wissenschaftliche Analyse durch eine systematische und methodengeleitete Auseinandersetzung mit dem Datenmaterial aus. Am Ende sollen jene Gestaltungs- und Vermittlungsformen bewusst gemacht werden, die für die Bedeutungskonstruktion innerhalb des Filmes verantwortlich sind. Galten die hermeneutisch orientierte Filmanalyse und die empirisch-sozialwissenschaftliche Inhaltsanalyse lange Zeit als inkompatibel, so erscheint eine Kombination aus heutiger Sicht konstruktiv. Der Medienwissenschaftler Helmut Korte betont jedoch auch, dass eine quantitative

²⁴ Vgl. Hickethier, S.26—30.

²⁵ Kanzog 1991, S.4.

Inhaltsanalyse nur dann sinnvoll ist, wenn mehrere ähnliche Sequenzen miteinander verglichen werden sollen, was bei der vorliegenden Arbeit nicht der Fall ist.²⁶

Abgesehen von Hickethiers Unterscheidung kann unter dem Begriff Filmanalyse innerhalb der wissenschaftlichen Auseinandersetzung sowohl das Verfahren der Produktanalyse, also die Analyse eines einzelnen Filmes, verstanden werden, als auch eine weitläufige Medienanalyse, die unter anderem auch Aspekte der Distribution, Produktion und Rezeption behandelt. Da viele Aspekte eines Filmes, wie zum Beispiel Handlungsablauf oder die Art der Sequenzbildung, nicht nur produktimmanent sind, sondern auch das System rund um das Erzeugnis Film betreffen (Distribution, Produktion und Rezeption), ist es auch hier sinnvoll eine Unterscheidung zu treffen. Vor allem auch, weil sich aus diesem Umstand unterschiedliche Methoden ergeben. Trotzdem ist es ratsam, sich nicht gänzlich einer gegenseitigen Durchdringung der beiden Analysearten zu verwehren.²⁷

Die konkrete Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Film betreffend, schlägt Faulstich vor, diesen schrittweise auf seine *Handlung*, seine *Figuren*, seine *Bauformen* und seine *Ideologie* oder *Message* hin zu untersuchen.

Grundsätzlich kommen bei jedem Film alle Zugangsweisen zum Einsatz. Da aber in dieser Arbeit auf der Ebene des Textes, besonders die Entwicklung und Konstruktion der Hauptfiguren des jeweiligen Filmes im Vordergrund steht, weil an ihnen das eventuelle emanzipatorische Potential besonders augenscheinlich wird, werden diesbezüglich personenbezogene Analysestrategien einen großen Raum einnehmen.²⁸ Außerdem scheint eine Fokussierung auf die Bauformen zentral, weil es zu Siercks/Sirks spezifischer filmischer Strategie gehört, mittels *Mise-en-scène*, Kameraführung, Licht und Ton eine zweite Aussage- und Bedeutungsebene zu schaffen.

Um die Ideologie oder wie Faulstich es auch nennt, die „Normen und Werte“ eines Filmes zu analysieren, differenziert er fünf verschiedene Richtungen der Filminterpretation, die jeweils ein unterschiedliches methodisches Werkzeug verlangen. Er nimmt eine Einteilung in eine *film-* oder *literarhistorische*, eine *biografische*, *soziologische*, *genrespezifische* und eine *transkulturelle* Interpretation vor.

²⁶ Vgl. Hickethier 2001, S.30—34; vgl. Korte 2004, S.17; vgl. Faulstich 2009, S.20—21.

²⁷ Vgl. Zimmermann 1999, S.240—241.

²⁸ Vgl. Faulstich 2008, S.26—27.

Da für die spezifische Fragestellung rund um das emanzipatorische Potential der Filme von Sierck/Sirk die sozio-historische Bedeutung und Funktion der Filme eine große Rolle spielt, wird sich die Analyse vorrangig auf die vorgeschlagene soziologische Interpretation stützen, wobei genrespezifische Aspekte ebenfalls berücksichtigt werden. Am Ende sollen schließlich durch die analytische Auseinandersetzung mit den Filmen auch Hinweise auf gesellschaftliche Phänomene geben werden, weswegen das zusätzlich an den jeweiligen Film herangetragene Material auf der Ebene des Kontextes eine wichtige Rolle spielt. Die soziologische Filminterpretation durchleuchtet immer eine Gruppe von Filmen, die ähnliche Aspekte aufweisen. Bei den für diese Arbeit ausgewählten Spielfilmen können etwa vergleichbare melodramatische Handlungszüge und ähnliche Figurenkonstellationen festgestellt werden. Untersucht wird, wie sich jeder einzelne Film zur Gesellschaft seiner Zeit verhält und welche soziale Relevanz damit einhergeht. Dabei wird die im Film wiedergegebene Realität mit der historischen Wirklichkeit verglichen und bewertet. „Es geht um seine Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen und Interessensgegensätzen“²⁹, so Faulstich. Ein Film kann schließlich als affirmativ oder kritisch gegenüber den gegebenen Machtverhältnissen und gesellschaftlichen Zuständen eingeschätzt werden.

Ein genrespezifischer Zugriff bettet den Film in einen Kontext von Filmgeschichte und Gesellschaft ein. Untersucht werden in diesem Zusammenhang jene Konstanten, welche die Genrezugehörigkeit etablieren, besonders interessant wird es jedoch auch dort, wo sich der jeweilige Film von den Konventionen des Genres abwendet.

Da die behandelten Filme nicht explizit auf filmische oder literarische Traditionen verweisen, erscheint eine film- oder literarhistorische Filminterpretation ungeeignet. Auch die biografischen Daten des Regisseurs werden nur sekundär von Belang sein. Ein transkultureller Zugriff bietet sich für vollkommen andere Erkenntnisinteressen an. Er wird vor allem bei neuere Filmen eingesetzt und „nur in dem Maße, in dem Normen und Werte kulturbezogen hybride Gestalten annehmen.“³⁰ Damit sind Filme gemeint, in denen sich verschiedene Kulturen gegenseitig durchdringen und eine „transkulturelle Filmästhetik“ hervorbringen.³¹

Zum Teil werden psychoanalytische Einflüsse eine Rolle spielen. Sie können über die vom Regisseur beabsichtigte, im Film jedoch nur latent vorhandene Aussage

²⁹ Faulstich 1996, S.196.

³⁰ ebenda, S.208.

³¹ Vgl. ebenda, S.161—162, 195—196, 200—201.

Aufschluss geben und helfen, unterschwellige Symbole und damit die Absicht des Filmes zu entschlüsseln.³² Von einer umfassenden psychoanalytischen Interpretation werde ich jedoch Abstand nehmen. Zwar würde sich eine solche Analyse vor allem bei dem Film WRITTEN ON THE WIND anbieten, weil dieser viele phallische Symbole enthält und die Familienkonstellation stark an Freuds „Familienroman“ erinnert, jedoch wurde ein derartiger Ansatz vor allem im Zuge einer feministischen Filmtheorie schon oft bemüht und scheint aus heutiger Sicht überholt. Die Problematik ergibt sich vor allem aus dem Umstand, dass in den Theorien von Freud das Männliche zur Norm erhoben und somit die Unterdrückung der Frau nur weiter festgeschrieben wird. Für Freud sind Machtverhältnisse mit sexueller Differenz verbunden, wodurch eine soziale Komponente weitgehend ausgeschlossen wird.

2.3. Elemente filmischer Gestaltung

An dieser Stelle soll noch ein kurzer Einblick über die Elemente der filmischen Gestaltung nach Werner Faulstich gegeben und im Zuge dessen einige filmspezifische Begriffe, mit denen vor allem innerhalb der Filmanalysen gearbeitet wird, vorgestellt werden.

Die kleinste Einheit des Filmes stellt die Einstellung dar. Sie ist die kontinuierliche Abfolge von Einzelbildern, die von der Kamera zwischen dem Öffnen und Schließen des Verschlusses aufgenommen wird. Während der Dauer einer Einstellung erfolgt kein Schnitt. Die Aneinanderreihung mehrerer Einstellungen ergibt eine Szene. Diese kann aber auch aus einer einzigen Einstellung bestehen. Voraussetzung für eine Szene ist die Einheit von Ort und Zeit. Die nächst größere Einheit ist die Sequenz (auch Syntagma). Sie bezeichnet einen inhaltlich abgeschlossenen Abschnitt der Filmhandlung und kann auch aus mehreren Szenen bestehen, die an unterschiedlichen Orten spielen.

Die Montage bezieht sich auf die Verbindung verschiedener Einstellungen, Szenen und Sequenzen. Im Regelfall erfolgt diese als unsichtbarer, so genannter „harter“ Schnitt, bei dem zwei Einstellungen übergangslos aneinandergesetzt werden. Besonderheiten sind die verschiedenen Blenden, die einen weichen Übergang zwischen zwei Einstellungen erzeugen.

³² Vgl. Traudisch 1993, S.50—51.

Die *Mise en scène* beschreibt eine Montage innerhalb ein und derselben Einstellung, wobei der Aufbau des Bildes ohne Schnitte verändert wird.³³

Bestimmt wird die Einstellung vor allem nach Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung und den Achsenverhältnissen. Faulstich unterscheidet zunächst acht Einstellungsgrößen, die sich am Normalfall eines Menschen im Raum orientieren:

- Detail: („extreme close-up“): z.B. Auge, Nase
- Groß: („close-up“): Ganzes Gesicht
- Nah: („close shot“): Kopf und Oberkörper einer Person
- Amerikanische: („medium shot“): Kopf bis zu den Oberschenkeln einer Person
- Halbnah: („medium long shot“): Raumausschnitt mit einem oder mehreren Menschen
- Totale: („long shot“): Gesamter Raum mit allen Menschen
- Weit: („extreme long shot“): Person in der Weite der Landschaft³⁴

Filmt die Kamera ein Objekt von unten, so wird je nach dem Grad der Unteransicht zwischen Bauchsicht und extremer Untersicht (Froschperspektive) unterschieden.

Im Gegensatz dazu nimmt die Kamera ein Objekt bei einer Aufsicht oder einer extremen Aufsicht (Vogelperspektive) von leicht beziehungsweise senkrecht oben auf. Dazwischen steht die Normalsicht, die das Objekt in Augenhöhe zeigt.³⁵

Ein weiteres, mitunter bedeutungsgenerierendes Element filmischer Gestaltung ist die Kamerabewegung. Faulstich nennt hier als Kehrseite zur statischen Kamera zunächst die Kategorie Schwenk, bei der sich die Kamera von einem fixen Standpunkt aus um eine horizontale, vertikale oder diagonale Achse dreht. Einen Bildausschnitt ohne Schnitt zu verändern ist auch durch verschiedene Fahrten möglich, bei denen sich die Kamera entlang einer Achse im Raum bewegt, ohne die Perspektive zu ändern. Als Bewegungsrichtungen sind nach oben, unten, links und rechts sowie der Zoom zu unterscheiden, bei dem sich bei feststehender Kamera die Brennweite ändert, wodurch der Eindruck entsteht, die Kamera würde sich einem Objekt nähern oder entfernen.³⁶

Die Achsenverhältnisse bezeichnen das Verhältnis von Handlungs- und Wahrnehmungsachse. Sind diese parallel, sieht die Filmfigur dem Filmpublikum direkt

³³ Vgl. Faulstich 2008, S.125.

³⁴ Vgl. ebenda 2008, S.115—119.

³⁵ Vgl. ebenda, S.121.

³⁶ Vgl. ebenda, S.123—124.

ins Gesicht oder sie bewegt sich von ihm weg in den Bildhintergrund. Je nachdem wird eine größtmögliche emotionale Betroffenheit beziehungsweise Distanz provoziert. Stehen die Achsen im rechten Winkel zueinander, zum Beispiel weil zwei Personen im Profil bei einem Gespräch gezeigt werden, dann wird das Publikum weniger einbezogen, als wenn ein Winkel um die 45 Grad gewählt wird. Ist letzteres der Fall, wird die sprechende Figur meist schräg von vorne über die Schulter des Gesprächspartners gefilmt.³⁷

3. Soziohistorische Hintergründe der deutschen Ufa-Produktionen

In der Internet-Filmdatenbank zum deutschen Film *filmportal.de* werden alle deutschen Produktionen und Co-Produktionen aus dem Zeitraum 1933—1945 einheitlich als Filme der NS-Zeit gekennzeichnet. In einem Hinweis zur Dokumentation der Filme heißt es diesbezüglich:

„Die Filme der NS-Zeit müssen im Kontext der staatlich beeinflussten Produktion und Rezeption gesehen werden. Dies kann nicht ohne den Hinweis darauf geschehen, dass die Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen und anderen Kulturprodukten zu jeder Zeit und an jedem Ort durch die jeweiligen politischen, ökonomischen und kulturellen Rahmenbedingungen mitbestimmt und geformt werden.“³⁸

Obwohl sich die beiden Filme von Sirk rückblickend vermeintlich als unpolitische Unterhaltungsfilme darstellen, muss darauf hingewiesen werden, dass auch sie Teil der nationalsozialistischen Produktions- und Rezeptionsgeschichte sind. Wie alle Filme dieser Zeit unterliegen auch sie einer politischen Kontrolle und sind daher keineswegs frei von Ideologie und Propaganda. Dementsprechend sollen im Folgenden für die Filminterpretation relevante soziohistorische Gegebenheiten erläutert werden. Da die untersuchten Filme in erster Linie die Erfahrungswelten und Handlungsräume der weiblichen Hauptcharaktere widerspiegeln und die Beziehungen zwischen Männern und Frauen beleuchten, werden auch im geschichtlichen Teil vor allem diese Themen behandelt, um in den späteren Filmanalysen auch Vergleiche zwischen der „realgeschichtlichen“ und der filmgeschichtlichen Wirklichkeit herstellen zu können. In

³⁷ Vgl. Faulstich 2008, S.125.

³⁸ Onlinquelle 1.

diesem Sinn wird dieses Kapitel zum einen die Filmpolitik und Filmzensur im „Dritten Reich“ behandeln und sich zum anderen mit nationalsozialistischen Weiblichkeits- und Männlichkeitsimaginationen, mit propagierten und realen Rollenbildern und Vorstellungen von Ehe, Sexualität und Familie auseinandersetzen.

3.1. Menschenbild im Nationalsozialismus

Um den Umgang mit den Geschlechterrollen in Douglas Sirks Filmen der 1930er Jahre mit den durch das NS-Regime propagierten Rollenidealen vergleichen zu können, ist auch eine Beschäftigung mit den ideologischen Positionen nötig.

Das Herrschaftssystem des Nationalsozialismus prägte in den 1930er und 1940er Jahren alle Lebensbereiche der Menschen. Dazu gehörten Kultur, Wirtschaft und Politik genauso wie das soziale Leben und der Alltag.

Nach der Unterzeichnung des Versailler Vertrags 1919 musste das Deutsche Reich nach dem ersten Weltkrieg unter anderem Gebietsabtretungen hinnehmen. In den ausgehändigten Territorien standen die einst deutschen Bürgerinnen und Bürger infolgedessen unter fremder Herrschaft. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 und die damit verbundene prekäre Arbeitsmarktsituation verschärfen das Grundgefühl eines Großteils der Deutschen zusätzlich, das sich über die Frage und Suche nach einer fassbaren Identität charakterisiert. Es lässt sich laut Karlheinz Wöhler, Soziologe an der Universität Lüneburg, über ein Bedürfnis beschreiben, „Bleibendes zu finden, Institutionen zu idealisieren, Heimat zu suchen und einen Kanon bleibender Werte zu deklarieren.“³⁹

Nach dem Verlust von Macht, dem Zerfall beständiger Ordnungen und der Aufgabe von Zugehörigkeiten und Sicherheiten, bot der Nationalsozialismus mit dem Bezug auf eine „Rassengemeinschaft“ für viele dieser Menschen auf der Suche nach Identität und Heimat die nötigen Mittel und Wege.

„Was die Deutschen für ihre Identitätsarbeit in der Nachkriegszeit brauchten – und worauf sie fortan im Nationalsozialismus zurückgreifen konnten –, sind also personale, soziale, kulturelle und materielle Ressourcen.“⁴⁰

³⁹ Wöhler 2009, S.29.

⁴⁰ ebenda.

Es hatte jedoch nichts mit dem einzelnen Individuum zu tun, was die Menschen auf der Suche nach Identität mit dem Gedankengut des Nationalsozialismus fanden. Das Individuum existierte nur im Volksganzen.

„Volkgeist, Volkstum Volksgemeinschaft entmächtigen bzw. degradieren nicht nur das Individuum. Sie schalten auch alle gleich und weisen damit soziale Interessen und Selbstverständnisse zurück.“⁴¹

3.2. Die nationalsozialistische „Rassenpolitik“: Ehe, Sexualität und Geburten

Das Konzept der „Staatsnation“, wie es im 19. Jahrhundert entstanden ist und sich bis heute in den Köpfen hält, fasst ungeachtet ethnischer Herkunft, Sprache und Religion das ganze Volk eines Gebietes zusammen. Dieser Idee zufolge, konstruiert sich das national Eigene wie Wöhler betont, nicht nur über ökonomische, mediale und infrastrukturelle, sondern auch über soziokulturelle Aspekte. Voraussetzung für eine Nation ist eine dauerhafte Gemeinschaft, die kommunikativ und auf Basis von Handlungen hergestellt wird. Grundverschieden dazu definiert sich die Vorstellung einer „Volksnation“ über eine gemeinsame Ethnie oder „Rasse“. „Dies heißt, die Wurzeln, die sich durch das Blut und die Seele im Boden entwickelt haben, bestimmen im Gegensatz zum Handeln den Raum.“⁴² Die Konstruktion einer solchen ethnischen Gemeinschaft, eines „Volksganzen“, schließt alles Fremde aus. Das nationalsozialistische Denken war ein dualistisches Denken. Was nach eigener Definition deutsch⁴³, lebenswert und überlegen war, wurde im „Volkskörper“ einverleibt. Was als fremd, nicht lebenswert oder minderwertig angesehen wurde, wurde ausgegrenzt und beseitigt.⁴⁴

Unmittelbar nach der Machtübernahme Hitlers setzten Ausschluss, Diskriminierung und Verbote ein, die ein normales Alltagsleben zunächst vor allem von Jüdinnen und Juden unmöglich machten. In den folgenden Jahren fielen Millionen von Menschen in

⁴¹ Wöhler 2009, S.33; vgl. ebenda, S.28—33.

⁴² ebenda, S.31.

⁴³ Diese und viele andere Begriffe, die eine starke ideologische Konnotation aufweisen, müssten um die Distanz zum Rekonstruierten zu verdeutlichen, mit Anführungszeichen versehen werden. Wo die Hervorhebung in der Folge unterbleibt, dient dies einzig der Leserlichkeit und mit dem Hinweis darauf, mich vom nationalsozialistischen Vokabular und seinen Bedeutungszuschreibungen zu distanzieren.

⁴⁴ Vgl. Wöhler 2009, S.29—33.

Arbeits- und Vernichtungslagern dem NS-Regime zum Opfer, unter ihnen Jüdinnen und Juden, Roma, Sinti, Homosexuelle, Menschen mit Behinderung und politisch Andersdenkende. Darüber hinaus fand der Ausschluss von als „nicht lebenswürdig“ befundenen Individuen auch über die antinatalistischen Bestrebungen im Nationalsozialismus statt. War bis 1936 Abtreibung unabhängig von der ethnischen Zugehörigkeit der Eltern des erwarteten Kindes verboten, so wurden ab 1938 erste Ausnahmen bei Jüdinnen gemacht. Auch nach 1941 wurden nicht alle Ansuchen um Abtreibung, bei denen beide Eltern jüdisch waren, genehmigt. Die Justiz- und Gesundheitsbehörden handelten in dieser Angelegenheit anfangs zögerlich, weil sie den Anschein vermeiden wollten, dass sich die Abtreibungsgesetze gelockert hätten. Um den Schutz jüdischen Lebens ging es hier nicht. Hitlers Vernichtungsapparat löste diese Angelegenheit zwei Jahre später in den Konzentrationslagern, wo ohne jede Bedenken jüdische Kinder abgetrieben und Frauen sterilisiert und getötet wurden.⁴⁵

In der Vorstellung des Regimes war die deutsche Frau vor allem für das Wohlergehen der Familie und damit in einem übergeordneten Sinn für eine gesunde und starke „Volksgemeinschaft“ zuständig. Die Ideologie reduzierte die Frau grundsätzlich auf die Rolle als Hausfrau und Mutter, jedoch sei die verbreitete Annahme falsch, so die feministische deutsche Historikerin Gisela Bock, dass Frauen ausschließlich in die Rolle der Gebärerinnen gezwungen wurden.

„Vielmehr verfolgte der Nationalsozialismus eine komplexe und konsistente Rassenpolitik, die sich gegen Menschen richtete, die als ethnisch oder eugenisch ‚minderwertig‘ klassifiziert wurden.“⁴⁶

Zu diesem Zweck wurden in Deutschland ab 1933 im Sinne der nationalsozialistischen „Rassenhygiene“ auch Zwangssterilisationen nach dem „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ bei Männern und Frauen durchgeführt. Betroffen waren hauptsächlich physisch und psychisch behinderte Menschen, Jüdinnen und Juden, Menschen afrikanischer Herkunft und Roma.⁴⁷

⁴⁵ Vgl. Quack 1997, S.119—120.

⁴⁶ Bock 1997, S.249.

⁴⁷ Vgl. ebenda.

Sexualität, Geburten und Ehen waren Kernpunkte der nationalsozialistischen „Rassenpolitik“, deren einziges Ziel es war, „rassisch wertvollen“ Nachwuchs hervorzubringen. Sämtliche Maßnahmen der nationalsozialistischen Ehe- und Sexualpolitik müssen daher vor diesem Hintergrund gedeutet werden. So stellte die Einführung des „Ehestandsdarlehens“ von 1933 zunächst eine Konsequenz von arbeitsmarktpolitischen Überlegungen dar Frauen vom Arbeitsmarkt zurückzudrängen, war mit dem Darlehen doch die Berufsaufgabe der Ehefrau verbunden. Da jedoch nur jene Männer und Frauen finanziell unterstützt wurden, von denen „arische“ Nachkommen erwartet werden konnten, war damit auch eine Überprüfung der „Ehetauglichkeit“ von heiratswilligen Paaren verbunden. Wer heiraten wollte, musste eine im Sinne des Regimes einwandfreie „Abstammung“, ein amtsärztliches „Eheignungszeugnis“ und das Freisein von „erblicher Vorbelastung“ vorweisen können. Damit verbunden war eine ärztliche Untersuchung von Körper und Geist und darüber hinaus bei einer negativen Beurteilung ein Verfahren auf Zwangssterilisation und Eheverbot. Während die mit dem „Ehestandsdarlehen“ verbundene staatliche Kontrolle der Ehe noch auf Freiwilligkeit basierte, wurde 1935 mit der Einführung der „Nürnberger Gesetze“ und der damit einhergehenden Verabschiedung des „Blutschutzgesetzes“, des „Reichsbürgergesetzes“ und des „Ehegesundheitsgesetzes“ der Freiheit der Eheschließung ein Ende gesetzt. Das „Reichsbürgergesetz“ definierte wer jüdisch und wer deutsch war und wer zu welchem Grad als „Mischling“ zu gelten hatte. Das „Blutschutzgesetz“ verbot die Heirat zwischen jüdischen und nichtjüdischen Deutschen und verurteilte auch nichteheliche sexuelle Beziehungen, die ab 1935 als „Rassenschande“ ein neues Sexualdelikt darstellten. Das „Ehegesundheitsgesetz“ unterband schließlich eugenisch und gesundheitlich bedenkliche Verheiratungen. In den folgenden Jahren kamen als weitere Eheverbotsgründe Altersunterschied und Unfruchtbarkeit hinzu.⁴⁸

Zusätzlich zu jenen Maßnahmen, die zur Überprüfung von Ehen beitrugen, kam es zur Erzwingung und zur Erleichterung von Scheidungen. Seit 1933 galt der „Irrtum der Rasse“ als Grund für die Auflösung einer ehelichen Verbindung, womit die Entzweiung von jüdischen und nichtjüdischen Paarbeziehungen forciert werden sollte. In den folgenden Jahren wurde des Weiteren die Auflösung von so genannten „Rassenmischehen“ und „erbkranken Ehen“ propagiert oder erzwungen. Auch die „Verweigerung der Fortpflanzung“, die „Anwendung rechtswidriger Mittel zur

⁴⁸ Vgl. Czarnowski 1997, S.78—84.

Verhinderung der Geburt“ oder „vorzeitige Unfruchtbarkeit“ lieferten fortan legitime Gründe für die Annullierung einer Ehe. Schließlich ermöglichte die Einführung des Zerrüttungsprinzips⁴⁹ die Scheidung aufgrund einer dreijährigen „Auflösung der häuslichen Gemeinschaft“.

All diese Handlungen hatten zum einzigen Zweck, für die „Volksgemeinschaft“ angeblich wertlose Ehen zu trennen, in denen keine „erbgesunden“, deutschen Kinder mehr geboren wurden. Die Geschlechterforscherin und Sozialmedizinerin Gabriele Czarnowski fasst die Situation wie folgt zusammen:

„Der ‚besondere Schutz‘ der Ehe bedeutete also weder die Achtung der privaten Sphäre, noch eine Art repressiven Ehe- oder Familienzangs, sondern beinhaltete im Gegenteil die Funktionalisierung der Ehe für die Ziele des Staates [...].“⁵⁰

Vom Scheidungsrecht profitierten vor allem die Männer in Bezug auf die Unterhaltsregelung. So lag es im Ermessen der Richter, den Ehemann von Unterhaltszahlungen zu befreien, wenn dieser die Gründung einer neuen Familie anstrebte. In diesem Fall wurde der Frau zugemutet, sich eine eigene Arbeit zu suchen und sich und gegebenenfalls ihre Kinder allein zu versorgen. Hier wird auch deutlich, dass dem Ehemann innerhalb der Kindererziehung und der Familie kein großer Stellenwert zugewiesen wurde. Sein Platz schien sich mit der Rolle des Erzeugers erfüllt zu haben. Für die Frau ergab sich zusammengefasst innerhalb der Doppelmoral der NS-Ideologie eine widersprüchliche Situation:

„[...] die funktionelle Stärkung und Kontrolle von Frauen als Hausfrauen, die abrufbar auch für außerhäusliche Arbeit sein sollten, bei gleichzeitiger Erschütterung ihrer traditionellen rechtlichen Stellung in Ehe und Familie.“⁵¹

⁴⁹ Unter „Zerrüttung“ wird das „Scheitern“ einer Ehe verstanden, wenn die Lebensgemeinschaft eines Ehepaares nicht mehr besteht. Beide Begriffe sind heute in diesem Kontext überholt, weil sie eine Scheidung als ausschließlich negativ beschreiben.

⁵⁰ Czarnowski 1997, S.92.

⁵¹ ebenda; vgl. ebenda S. 84—90, 92—93.

3.3. Gesellschaftliche Stellung der Frau im Nationalsozialismus

Immer wieder ist in der Literatur davon zu lesen, dass das Regime einerseits frauenfreundlich auftrat, galt es doch auch für die Wählerinnenschaft attraktiv zu sein, andererseits aber ein antiintellektuelles, traditionelles Rollenbild propagierte. Der Frauenbewegung der vergangenen Jahre, die bereits einige Erfolge bei der Durchsetzung der Chancengleichheit zwischen den Geschlechtern erzielen hatte können, setzte das „Dritte Reich“ ein frühzeitiges Ende. Hitler lehnte die Emanzipation generell ab, war sie für ihn doch nur Ausgeburt einer jüdischen Intellektualität. In der Propagierung althergebrachter Werte spiegelte sich zudem eine Kritik an der Moderne, an der Weimarer Republik, als Epoche des Intellekts wider. Statt mit ihren Männern zu konkurrieren, sollten sich die Frauen auf ihre ureigene Aufgabe, nämlich das Muttersein konzentrieren. Dabei scheute das NS-Regime keine Mühen, die Rolle der Frau als Mutter zu idealisieren und bis ins Göttliche zu überhöhen. Muttertag, Mutterkreuz und Medaillen, Mutterkurse und Mutterberatungsstellen dienten der ideologischen Aufwertung von Mutterschaft und Hausarbeit und überdeckten gleichzeitig die Reduzierung des weiblichen Handlungs- und Entfaltungsraums. Zwar wurde Hitler nicht müde, die gleichwertige Rolle der Frau innerhalb der „Volksgemeinschaft“ zu betonen, jedoch würden beiden Geschlechtern grundverschiedene Funktionen zukommen. „Anstelle der aktiven Mitarbeit im öffentlichen Leben und in der Politik, wurde der Frau der Mythos vom Frauentum beschert“⁵², so Margret Lück. Beide Geschlechter hatten ihre fixe Position innerhalb der Gesellschaft, was für die weibliche Bevölkerung eine Ausgrenzung aus führenden Positionen bedeutete. Die Frau war auf einer ideellen Ebene gleichwertig, aber nicht gleichberechtigt.⁵³

Die Zurückdrängung der Frau aus dem öffentlichen Leben sowie ihr Ausschluss aus dem politischen Aktionsfeld wurden mit der Politisierung der hausfraulichen Tätigkeiten zu vertuschen versucht. Die deutsche Frau wurde zur Volksmutter verklärt, die Familie zur Keimzelle des Volkes. Vor allem in den ersten Jahren der Machtergreifung wurde unter großen propagandistischen Anstrengungen versucht, die Frauen aus dem Berufsleben zurückzudrängen. Zu diesem Zweck wurde unter anderem das bereits erwähnte „Ehstandsdarlehen“ für junge Arbeitnehmer eingeführt. Auch die Zahlung von Kindergeld, sollte die Aufgabe des Arbeitsplatzes erleichtern und die Geburtenrate ankurbeln. Verheiratete Beamtinnen und Frauen in höheren juristischen

⁵² Lück 1979, S.122.

⁵³ Vgl. Flemming 2009, S.58—59; vgl. Lück 1979, S. 121—126.

Berufen sowie in leitenden Positionen wurden entlassen. Auch die höhere Politik blieb von Männern dominiert. An den Universitäten im nationalsozialistischen Deutschland sollten die Immatrikulationen von Studentinnen nicht mehr als zehn Prozent ausmachen, was durch die Einführung eines Numerus Clausus für studierwillige Frauen bewerkstelligt wurde. Bis zum Kriegsausbruch fiel die Frauenquote an den Universitäten in der Folge kontinuierlich ab. Waren den Recherchen des Geschichtswissenschaftlers Jens Flemming zufolge 1932/33 noch 18.910 Frauen für ein Studium eingeschrieben, so waren es 1939 nur mehr 6.249. Erst im Krieg, als es an Männern mangelte, stieg die Frauenquote wieder an und erreichten 1943/44 sogar 61,3 Prozent der Gesamtstudierendenzahl.⁵⁴

Entgegen all dieser Zahlen und entgegen der propagierten Rollenbilder, besaß der Nationalsozialismus paradoxerweise in vielen Bereichen aber auch die Tendenz traditionelle Geschlechtertrennungen und -zuschreibungen aufzulösen. Wie Gisela Bock feststellt, „sollte das Persönliche und Private einzig in seiner Funktion für das Öffentliche und Politische, für ‚Volksgemeinschaft‘ und ‚Rasse‘ Geltung haben.“⁵⁵ Der nicht-öffentliche Bereich, der traditionsgemäß der Frau zugeordnet wurde, wurde politisiert. Als Beispiele dafür nennt Bock etwa die Politik des Antinatalismus oder die Möglichkeit der Denunziation, die der persönlichen Konfliktlösung ebenso dienlich war, wie dem Verfolgungs- und Überwachungsbestreben des Regimes. Aber auch im Moment des Widerstands konnte der private Raum zu einem politischen Raum werden, etwa dann, wenn zum Beispiel Deutsche Jüdinnen und Juden in ihren Wohnungen versteckten. In jedem Fall rät Bock davon ab, die Frau im Nationalsozialismus einzig im Kontext von Mutterschaft, Familie und Privatsphäre wahrzunehmen.⁵⁶

Was die Verdrängung aus dem Arbeitsmarkt von nichtjüdischen Frauen angeht, so vertritt die Autorin den Standpunkt, dass Frauen auch vor 1933 für „Heim und Herd“ zuständig gewesen wären und die weibliche Erwerbstätigkeit im nationalsozialistischen Deutschland nach der Machtübernahme des Hitler-Regimes vor allem auch bei Müttern zugenommen hätte. Auch die angesprochene Situation der Studentinnen beurteilt sie anders. Der Rückgang von männlichen und weiblichen Studierenden wäre ungeachtet des Numerus Clausus beinahe gleich gewesen und nicht auf die politische, sondern auf die wirtschaftliche Situation zurückzuführen. Einzig jüdischen Studierenden ungeachtet

⁵⁴ Vgl. Flemming 2009, S.62—64.

⁵⁵ Bock 1997, S.256.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S.256—257.

des Geschlechts, so Bock, wurde der Zugang zu den Universitäten erschwert und schließlich verboten. Auch die Anzahl der Frauen in akademischen Berufen hätte, mit Ausnahme der Jurisprudenz, zugenommen.⁵⁷

Sicher war der Nationalsozialismus ein patriarchales System, das Frauen den Männern unterordnete. Auch wenn von oberster Stelle immer wieder betont wurde, dass es dem Regime nicht darum gehe, einen Männerbund ins Leben zu rufen, so verbanden sich in der Weltanschauung führender NS-Ideologen doch Männlichkeit und die „germanische Rasse“ vor dem Hintergrund eines „männerbündischen Germanenbildes“ zum Grundsatz einer „germanischen Staatsform“, wie die Autorin Eva-Maria Ziege es formuliert. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einem „Integrationsdiskurs“, der „das Germanische“ und „das Männliche“ eingeschlossen hätte, gleichzeitig aber auch von einem „Ausschlussdiskurs“, da sich dieser Diskurs vornehmlich über die Exklusion des „Anderen“ konstruiert habe, das im „Jüdischen“ und „Weiblichen“ gefunden wurde.⁵⁸

Trotzdem definierte sich das Regime vor allem über seine „Rassen“- und nicht über seine Geschlechterpolitik. Gisela Bock warnt davor, Frauen generell als Opfer des Nationalsozialismus zu sehen und dabei die wirklichen Leidtragenden zu vergessen – „die weiblichen und die männlichen Opfer der Vernichtungspolitik [, die] unterschiedslos die gleiche Behandlung erfuhren, ungeachtet ihres Geschlechts (und Alters).“⁵⁹ Im Sinne der nationalsozialistischen „Rassenpolitik“ wurde oftmals gar eine Geschlechtergleichheit angestrebt und die „Rassenhierarchie hatte Priorität vor der Geschlechterhierarchie, insbesondere in den Situationen von weiblicher Macht über ‚rassisch minderwertige‘ Frauen und Männer.“⁶⁰

Frauen waren zwar nicht diejenigen, die im Nationalsozialismus die Fäden zogen, aber sie waren keinesfalls bloß Opfer und Mitläuferinnen und sie hatten ungeachtet der von oberster Stelle propagierten Rollenideale auch Anteil am politischen Leben. Entgegen der gängigen Meinung feministischer Wissenschaftlerinnen der 70er Jahre, die Frauen im Nationalsozialismus hauptsächlich als Unterdrückte innerhalb eines alles dominierenden patriarchalen Systems sahen, verneint die neuere Forschung die

⁵⁷ Vgl. Bock 1997, S.263—264.

⁵⁸ Vgl. Ziege 1997, S.61—63, 69.

⁵⁹ Bock 1997, S.266; vgl. ebenda.

⁶⁰ ebenda, S.262.

genderspezifisch determinierte weibliche Opferrolle und setzt sich dafür ein, über den Begriff des Opfers genauso wie über den Begriff des Täters oder der Täterin neu nachzudenken. Immer wieder wird in diesem Zusammenhang auch von jenen Frauen gesprochen, die als Täterinnen, Handlangerinnen, Sympathisantinnen oder Nutznießerinnen das Regime mehr oder minder aktiv unterstützt und das von Hitler geplante und verübte absolute Verbrechen der Massenausrottung letztendlich mitzuverantworten haben. Bereits vor Beginn des Krieges standen den als „arisch“ angesehenen Frauen verschiedene Organisationen offen, in denen sie sich im Sinne des sozial und parteipolitisch engagieren konnten. Als bekanntes Beispiel kann hier der „Bund Deutscher Mädel“ (BDM) genannt werden, dessen Mitgliedschaft bis 1936 auf Freiwilligkeit basierte. Nach ihrem Dienst im BDM konnten die jungen Frauen direkt in den Reichsarbeitsdienst wechseln, der für Mädchen bis 1939 ebenfalls nicht verpflichtend war. Während des Krieges standen schließlich SS-Ehefrauen ihren Männern bei oder beteiligten sich auf bürokratischer Ebene direkt am Völkermord. Gudrun Schwarz hat sich mit diesem Thema auseinandergesetzt und schreibt:

„Diese Frauen [...] verbanden Profession und Verbrechen miteinander und konfrontieren uns daher mit den Dimensionen einer Täterschaft, die in zweckrationaler und moderner Form die Unterstützung der nationalsozialistischen Verbrechen als eine normale berufliche Tätigkeit oder als eine Karrieremöglichkeit erscheinen lässt.“⁶¹

So handelten auch Ärztinnen, Krankenschwestern und Hebammen im Sinne der nationalsozialistischen „Rassenpolitik“. Denunziationen waren zwar kein ausschließlich weibliches Phänomen, aber auch hier leisteten unzählige Frauen aktive Unterstützung für das Funktionieren des nationalsozialistischen Verfolgungsapparates. Einen Aufsatz über das Verhalten von Denunziantinnen im Kriegsalltag hat Karin Drödelmann 1997 verfasst. Zur Motivation dieser Frauen bemerkt sie:

„Denunziationen waren für viele ‚Volksgenossinnen‘ ein Mittel neben anderen, eigene Interessen durchzusetzen, sie wurden in der Regel nicht aus politischer Überzeugung begangen. [...] Durch die Wahrnehmung dieser Möglichkeit trugen Denunziantinnen zur Ausdehnung des terroristischen Staates und seiner Macht

⁶¹ Schwarz 1997, S.239.

entscheidend bei, weil jede Denunziation private oder halbprivate Bereiche wie Familie, die Hausgemeinschaft oder die Firma dem NS-Staat weiter öffnete.“⁶²

3.4. Filmproduktion im Kontext des Nationalsozialismus

„Die Kunst ist frei und die Kunst soll frei bleiben, allerdings muss sie sich an bestimmte Normen gewöhnen.“⁶³
(Joseph Goebbels, 1933)

3.4.1. Die nationalsozialistische Filmzensur

Innerhalb der nationalsozialistischen Ideologie stellte das Medium Film von Beginn an ein wesentliches Instrument des Propagandasystems dar. Bereits am 28. März 1933, also nur wenige Wochen nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar des Jahres, betonte der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels in einer Rede im Berliner Hotel Kaiserhof anlässlich einer Versammlung der Dachorganisation der Filmschaffenden Deutschlands das enorme Potential des deutschen Filmes. Er ließ keinen Zweifel daran, „daß die nationalsozialistische Bewegung in die Wirtschaft und die allgemeinen kulturellen Fragen, also auch in den Film, eingreift“⁶⁴ und wies darauf hin, dass „die innere Größe der Gesinnung [...] mit den äußeren Mitteln übereinstimmen [müsse]. Dann kann der deutsche Film eine Weltmacht werden, deren Grenze heute noch ganz unvorstellbar ist.“⁶⁵ Gegen Ende der Rede hob er des Weiteren hervor: „[...] der Künstler muß die neue Grundlage klar erkennen und sich ganz auf das allgemein geistige Niveau der Nation erheben und die weltanschaulichen Forderungen anerkennen.“⁶⁶

Einen Tag nach Goebbels Rede entschied sich der Vorstand der Universum-Film AG (Ufa), zu dieser Zeit das größte deutsche Filmunternehmen, das zwischen 1934 und 1938 auch Douglas Sirk zu einem seiner wichtigsten Regisseure zählte, dem neuen Regime seine Ergebenheit zu demonstrieren und den Großteil seiner jüdischen Angestellten zu entlassen, noch bevor das entsprechende Gesetz verabschiedet wurde. Im Schnellverfahren entledigte sich die Ufa-Direktion einiger ihrer wichtigsten Leute,

⁶² Drödelmann 1997, S.189.

⁶³ Zit. n. Albrecht 1974, S.19 (Auszug aus „Dr. Goebbels’ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933).

⁶⁴ Zit. n. ebenda, S.14.

⁶⁵ Zit. n. ebenda, S.15 (Auszug aus „Dr. Goebbels’ Rede im Kaiserhof am 28.03.1933).

⁶⁶ Zit. n. ebenda, S.19.

darunter der Produzent Erich Pommer, verantwortlich für fast alle großen Erfolge des Konzerns, der Regisseur Erik Charell und der Chefdramaturg Robert Liebmann, um nur einige Namen zu nennen. Insgesamt wurden an diesem Tag 27 Entlassungen beschlossen und weitere würden folgen.⁶⁷

Vor allem die jungen deutschen Filmgesellschaften steckten seit Ende des Ersten Weltkrieges in einer finanziellen Krise und der Börsenkrach im Oktober 1929 tat sein übriges um die Filmindustrie zu schwächen. Viele Filmgesellschaften und Lichtspieltheater gingen in Konkurs. Lediglich die drei großen Produktionsfirmen Ufa, Terra und Tobis, konnten der Krise standhalten.⁶⁸

Es war die schlechte Wirtschaftslage Anfang der 30er Jahre, die dem Hitler-Regime bei der Vereinnahmung des Filmmediums auf wirtschaftlicher und politischer Ebene zugute kam. So wurden etwa mit der im Sommer 1933 gegründeten Filmkreditbank GmbH Filme finanziell gefördert, die der nationalsozialistischen Gesinnung entsprachen, wodurch eine erste Vorzensur bewerkstelligt wurde. Die Einführung der Filmbank, welche auch die enge Verknüpfung zwischen Finanzwelt und Filmwirtschaft widerspiegelt, sollte die durch die Wirtschaftskrise deutlich geschwächte deutsche Filmindustrie stärken. Knapp drei Monate vorher war es zu der Errichtung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda gekommen, das aktiv die Inhalte aller Spielfilm- und Dokumentarfilmproduktionen lenkte, während die im selben Jahr gegründete Reichsfilmkammer alle im Filmgewerbe aktiven Berufsgruppen und Institutionen kontrollierte und die „Arisierung“ des Filmgeschäftes weiter vorantrieb. Ab diesem Zeitpunkt herrschte ein allgemeines Berufsverbot für jüdische Filmschaffende. Über 1500 Menschen, so Eric Rentschler, die der rassistischen und nationalistischen Gesinnung der Nazis widerstrebten, blieb in der kommenden Zeit nur mehr die Flucht ins Exil.⁶⁹ Zwar forderte das Gesetz von allen Angestellten in der Filmindustrie, dass sie in der Lage sein mussten, ihre „deutsche Abstammung“ nachweisen zu können. Um den ausländischen Exportmarkt nicht ganz zu verlieren, behielt es sich der Propagandaminister jedoch vor, in Einzelfällen Ausnahmeregelungen für einige ausländische und „nicht-arische“ Filmschaffende zuzulassen. Im Februar 1934 wurde das bestehende „Reichslichtspiel-Gesetz“ schließlich dahingehend erneuert, dass nun alle Drehbücher vor ihrer Realisierung vom Reichsfilm dramaturgen genehmigt

⁶⁷ Vgl. Kreimeier 1992, S.247—249.

⁶⁸ Vgl. Romani 1982, S.14, 16.

⁶⁹ Vgl. Rentschler 1998, S.338; vgl. Romani 1982, S.17, 19.

werden mussten. Im Juni des folgenden Jahres sicherte sich Goebbels durch das „Zweite Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes“ eine unbegrenzte Verbotsbefugnis, die es ihm ermöglichte, in Umgehung seiner eigenen Zensurmaschinerie, über die Bewilligung von Filmen selbst zu entscheiden. Zudem wurde die Filmkritik offiziell verboten und 1936 durch die so genannte „Filmbetrachtung“, die sich an nationalsozialistischen Maßstäben zu orientieren hatte, ersetzt. Um „ideologisch wertvolle“ Filme zu fördern wurde ein Prädikatsystem eingeführt. Da die Verleihung eines jeden Prädikates mit einer erheblichen Steuererleichterung für den betreffenden Film verbunden war, stellte sich bei vielen Produktionen schnell eine regelrechte Selbstzensur ein.

Als Konsequenz der nationalsozialistischen Filmförderung befand sich 1939 der größte Teil des deutschen Filmvermögens in „reichsmittelbarem Besitz“. Am 10. Januar 1942 waren schließlich alle staatlichen Filmfirmen aufgekauft und wurden zu einer Holding, der Ufa-Film GmbH, kurz UFI, zusammengeschlossen. Für die vollständige Produktionspolitik, die Überprüfung der fertigen Filme und für die Aufsicht über die Neueinstellung junger Filmschaffender war nun einzig der Reichsfilmintendant zuständig. Die oberste Zensurinstanz blieb Adolf Hitler selbst, der besonders ab Kriegsbeginn auch direkt in den Produktionsprozess von seiner Meinung nach entscheidenden Filmen eingriff.⁷⁰

Die schleichende Übernahme der gesamten Filmproduktionsmaschine seitens des NS-Staates war eine Reaktion auf den fatalen Verlauf, den die deutsche Filmindustrie seit 1933 genommen hatte. Das repressive System des diktatorischen Hitler-Regimes zwang das nationale Filmgewerbe zu einer zunehmenden Abschottung gegenüber dem Ausland. Hatte der deutsche Filmexport vor der nationalsozialistischen Machtergreifung noch ein entscheidendes Kapital für die gesamte Industrie geliefert, so steuerte der deutsche Film in den kommenden Jahren zunehmend auf eine Finanzkatastrophe zu. Es fehlte an fähigen Fachkräften, es fehlte an publikumswirksamen Stars, es fehlte an der nötigen Qualität und in den Jahren 1936/37 fehlte es schließlich an 120 Millionen verkauften Kinokarten.⁷¹

Die filmpolitische Vorgehensweise des Regimes hatte sicher die vollkommene Überwachung und Zensur des Mediums zum Ziel. Daher ist es in dieser Hinsicht auch

⁷⁰ Vgl. Kreimeier 1992, S.260—261, 268—269; vgl. Loiperdinger 2004, S.534—537; vgl. Bechdolf 1992, S.17—22.

⁷¹ Vgl. Borgelt 1993, S.226.

berechtigt, die „[...] Maßnahmen des NS-Staates als eine Strategie der totalen Erfassung aller am Filmgeschäft Beteiligten, der uneingeschränkten politischen Kontrolle und ideologischen Gängelung [...]“ zu schildern. Der deutsche Publizist und Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier weist jedoch darauf hin, dass in der Literatur die nicht unrelevante Frage nach dem Erfolg dieser Strategie oftmals übergangen wird.

„Die wirtschaftliche Misere des deutschen Films unter nationalsozialistischer Herrschaft, die eine dynamische Entwicklung hemmenden Widersprüche innerhalb der zuständigen Apparate sowie die eher fragwürdigen ideologischen Ergebnisse der NS-Politik werden meist nicht diskutiert.“⁷²

Jeder Legende zum Trotz funktionierte der Zensurapparat der Nazis nämlich keineswegs lückenlos. Vielmehr herrschten bei den zuständigen Zensurbehörden selbst Widersprüche, Unsicherheiten und politische Desorganisation. Dazu kam, dass dem Publikum die Begeisterung für deutsche Filme nicht einfach aufgezwungen werden konnte. Gerade Unterhaltungsfilm nach amerikanischem Vorbild erfreuten sich großer Beliebtheit. Zwar schätzte Goebbels die eskapistische Funktion dieser Filme, jedoch übersah er gerade bei den so harmlos wirkenden Produktionen, dass auch sie zuweilen kontradiktorische Kritik mittransportierten konnten.⁷³

3.4.2. Tribute der Ufa ans Regime: Propagandafilm und Filmpropaganda

Die Ufa produzierte mit Hans Steinhoffs *HITLERJUNGE QUEx* 1933 den ersten nationalsozialistischen Propagandafilm. „Künstlerisch besonders wertvoll“ war das Prädikat, das die damalige Filmprüfstelle dem Werk verlieh.

Das Feindbild im Film ist klar der Kommunismus. Zügellos, vergnügungssüchtig und vulgär präsentiert sich dem jungen Protagonisten Heini Völker die kommunistische Jugendbewegung. Diese wird den nationalsozialistischen Idealen gegenübergestellt. Die Hitler-Jugend lockt mit Disziplin, Lagerfeuerromantik und Heldentum. Das klare und propagierte Ziel ist, dem Kommunismus den Rücken zu kehren und dem nationalsozialistischen Regime zu dienen. Am Ende darf der deutsche Hitlerjunge den Heldentod für das Vaterland sterben.

⁷² Kreimeier 1992, S.258.

⁷³ Vgl. Rentschler 1998, S.344.

Solche, aus heutiger Sicht offensichtlich propagandistische Filme, waren jedoch vor allem in den ersten Jahren seit der Machtergreifung durch das NS-Regime eher die Ausnahme. 1933 stellen HITLERJUNGE QUEx und Gustav Ucickys FLÜCHTLINGE die einzigen beiden Ufa-Produktionen innerhalb dieser Gruppe dar. Erst nach dem Polenfeldzug im September 1939 stieg die Zahl von Propagandafilmen an.⁷⁴

Eric Rentschler fällt auf, dass in jenen Filmen, die dazu dienten der Bevölkerung die nationalsozialistische Überzeugung nahe zu bringen, vor allem zu viel Individualismus und Neugier, besonders auf fremde Länder, bestraft werden. Wer die Heimat verlässt, begibt sich auf gefährliches Terrain und erkennt am Schluss, dass Glückseligkeit und Stabilität in der Fremde nicht zu finden sind. Solche und ähnliche Motive finden sich auch in vielen scheinbar unpolitischen Unterhaltungsfilmen, die heute von der deutschen Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) nicht zu den „Vorbehaltsfilmen“ gezählt werden. Als ein frühes Beispiel aus dem Bergfilmgenre erwähnt Rentschler Luis Trenkers DER VERLORENE SOHN (1933/34), der jedoch zumindest nach Kriegsende vom Alliierten Kontrollrat in die Liste von nicht zur öffentlichen Aufführung freigegebenen Filmen aufgenommen wurde. Folgende Botschaft wird dem Filmpublikum vermittelt: Dem Protagonisten Tonio Feuersinger wird seine Tiroler Heimat eines Tages zu eng und er beschließt sich auf den Weg nach Amerika zu machen. Die Schönheit der österreichischen Bergwelt hinter sich gelassen, erwarten ihn am Ende statt unbegrenzter Freiheit jedoch nur Elend, Not und Arbeitslosigkeit. New York präsentiert sich als Moloch, als Inbegriff eines US-Kapitalismus, der nichts als soziale Ungerechtigkeit hervorgebracht hat. So hat er sich den amerikanischen Traum nicht vorgestellt. Erniedrigt und erschüttert, besinnt sich Tonio der Vorzüge der Heimat und kehrt zurück in die Idylle seiner kleinen Welt.

Nicht die Realität wird hier wiedergegeben, sondern die deutsche Sicht auf die Feindländer. Diese Filme präsentieren sich als Lehrstücke für all jene, die meinen, sie könnten ihr Glück in der Ferne finden. Auch in Douglas Sirks LA HABANERA scheint Puerto Rico auf den ersten Blick nur tödliches Fieber bieten zu können. Inwiefern Sirk hier den gängigen Klischees entgegenkommt, wird an späterer Stelle noch zu klären sein.

Reisende sind, so Rentschler, problematische Figuren, es sei denn sie forschen und erobern im Dienste des Regimes. Das deutsche Heimatland ist stets mit positiven

⁷⁴ Vgl. Kreimeier 1992, S.255—256.

Werten besetzt und muss von ausländischen und politisch konträren Einflüssen bewahrt werden. Als perfideste Beispiele von Propagandafilmen nennt er zu Recht solch antisemitische Hasstiraden wie Veit Harlans JUD SÜSS und Fritz Hipplers DER EWIGE JUDE, beide aus dem Jahr 1940. Derartige Filme sollten in den vorangeschrittenen Kriegsjahren dazu dienen die „Endlösung“ vorzubereiten und den staatlich angeordneten Holocaust zu legitimieren.⁷⁵

Wie bereits erwähnt handelt es sich jedoch bei der großen Mehrheit der zwischen 1933 und 1945 produzierten Filme um Unterhaltungsfilme, von denen die meisten zumindest keine offene ideologische Tendenz aufweisen. Vor allem Heimat-, Revuefilme und Kriminalkomödien erfreuten sich beim Publikum großer Beliebtheit.

Während in Hitlers Auffassung von Propaganda Kunst und Politik untrennbar miteinander verbunden sein mussten, sah Goebbels die größte Wirkung in einer unterschwelligem Indoktrination. Wurden Dokumentar- und Kulturfilme und vor allem die Wochenschau dazu genutzt politische Ideologie zu verbreiten, so sollten Spielfilme vordergründig unterhaltend wirken und ihre Ideologie unter der Oberfläche der erzählten Geschichte verbergen:

„Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Aufraffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt. [...] In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierungen von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.“⁷⁶

Anhand der Aussage von Goebbels wird noch einmal die Notwendigkeit deutlich, auch bei der Analyse von Filmen, die vordergründig keine manifeste politische Funktion aufweisen, einen ideologiekritischen Ansatz zu bemühen, der die einzelnen Filme auf faschistische Elemente hin untersucht. „Never before and in no other country,“ hat Wim

⁷⁵ Rentschler 1998, S.341—342.

⁷⁶ Zit. n. Albrecht 1974, S.38 (Joseph Goebbels: „Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 05.03.1937 in der Krolloper, Berlin).

Wenders einmal über die nationalsozialistische Filmproduktion geschrieben, „have images and language been abused so unscrupulously as here, never and nowhere else have they been debased so deeply as vehicles to transmit lies.“⁷⁷ Dementsprechend werfen die besonderen historischen Hintergründe auch bei der Interpretation von Filmen wie *LA HABANERA* und *ZU NEUEN UFERN* Fragen nach den Einflussmöglichkeiten des Filmschaffenden auf und Brüche in der konventionellen Darstellung bekommen eine erhöhte Relevanz.

3.4.3. Rollenbilder im NS-Film

„Der Nationalsozialismus begreift Gesellschaft als ‚Volkskörper‘ und versucht diese in seinen Texten und Inszenierungen auch visuell als Körper darzustellen. In diesen visuellen Inszenierungen lassen sich die Ideologeme des Nationalsozialismus entdecken.“⁷⁸

Bei der Konstruktion von wertenden Differenzen zwischen Menschen wurde auf einer pseudo-biologischen Ebene und oft mit Verweis auf visuelle Merkmale argumentiert. Das menschenunwürdige Ausmessen, Bewerten und Einordnen von Körpern mit dem Ziel als „minderwertig“ eingestufte Körper auszuwählen, basierte, wie Daniel Wildmann betont, auf „ästhetischen Kategorien“.

„Ästhetische Urteile werden mit moralischen und politischen Aussagen kombiniert: krumme Beine oder platte Füße bedeuten Ungutes; Freund und Feind werden sichtbar. Diese Theorien können in politische Konzepte einfließen; es entsteht ein symbolisches und ästhetisches Programm.“⁷⁹

Dieses Programm sollte im Sinne der nationalsozialistischen „Rassenpropaganda“ natürlich gerade auch im Film seinen Niederschlag finden. Zum Idealtypus wurde spätestens ab 1936 der historisch auf alte Vorbilder zurückgehende „arisch-griechische“ Körper. Als Inbegriff von Stärke und vollendeter Makellosigkeit wird er in Leni Riefenstahls Olympia-Filmen (1938) in Szene gesetzt. Im Kontext von Gesundheit, Athletik und einer Nacktheit, die sich jeder Erotik verwehrt, werden die Körper der

⁷⁷ Wenders 1988, S.128.

⁷⁸ Wildmann 1998, S.11.

⁷⁹ ebenda, S.11.

olympischen Athletinnen und Athleten in einem Spiel mit Begehren als „arische“ Körper konstruiert und zum Wunschbild eines deutschen Publikums hochstilisiert.⁸⁰

Was unter Schönheit verstanden wurde, zeigt sich auch im folgenden historischen Zitat der Autorin Gabriele Palm ausdrucksvoll:

„Die nordischen Menschen sind als Schmuck der Erde erschienen als die strahlenden Kömmlinge aus der Freude der Schöpfung. Nicht nur der begabteste, auch der schönste Mensch ist der Mensch nordischer Rasse. Beim Manne das härter geschnittene Gesicht, beim Weibe das zarte Gesicht, bei beiden die leuchtende, durchblutete Haut, die blonden Haare, die hellen siegreichen Augen; [...]“⁸¹

Schönheit wurde nur in Zusammenhang mit Reinheit und „arisch“ definierten biologischen Merkmalen, abgekoppelt von jeder Erotik, gesehen. Lustbezogene Sexualität wurde in der Filmpropaganda mit einem bedrohlichen Geschlechtstrieb gleichgesetzt. In Filmen, wie dem bereits genannten antisemitischen Spielfilm JUD SÜSS (1940), wird die nicht auf Fortpflanzung ausgerichtete Liebe als rein animalische Triebhaftigkeit und als Eigenheit und Charakteristikum des Judentums vorgeführt. Der freizügigen Jüdin Rebekka wird die unschuldige und treue Dorothea gegenübergestellt. Für das deutsche Mädchen wird die sexuelle Begierde des Juden Oppenheimer zur existentiellen Bedrohung. Am Ende steht die Vergewaltigung durch den Juden, woraufhin sich Dorothea das Leben nimmt. Hier wird eine wiederkehrende Strategie deutlich, die über das Bild der „geschändeten Frau“ antisemitische Feindbilder verhandelt. Wurde sexuelle Lust als spezifisch jüdisches Phänomen betrachtet, so wurde auch die sexuelle Emanzipation der Frau als jüdische Erfindung präsentiert und somit negativ besetzt. Eine autonome weibliche Sexualität wurde damit für die „arische“ Frau unmöglich und musste zu diesem Zweck auch im Film sanktioniert werden. Dora Traudisch schreibt hierzu:

⁸⁰ Vgl. Wildmann 1998, S.10—11, 18—19, 24—25.

⁸¹ Palm 1936, S.5.

„Frauen, die selbstbestimmt und lustbezogen handelten und auf diese Weise den ‚Volkskörper‘ schwächten, galt dasselbe Misstrauen und derselbe Haß wie den Juden als Repräsentanten des ‚Anderen‘.“⁸²

Obwohl in den meisten NS-Unterhaltungsfilm am Ende die Ehe und Mutterschaft propagiert wird, ließ die strenge Zensurmaschinerie unter Hitler die damit in Zusammenhang stehende Darstellung von Sexualität nicht zu, weswegen auch das Thema der Geburt bewusst aus der Filmhandlung ausgeklammert wurde. Ohne Sexualität explizit anzusprechen oder zu zeigen, plädieren jedoch einige dieser Filme darauf, generell Kinder in die Welt zu setzen. Wirkliche Mütterfilme wurden aber, laut Filmwissenschaftlerin Irina Scheidgen, verhältnismäßig wenige produziert.⁸³

Sich mit Geschlechterbildern im NS-Spielfilm zu beschäftigen, bedeutet auch eine Auseinandersetzung damit, wie diese weiblichen und männlichen Stereotype propagandistisch eingesetzt wurden, um ein breites Publikum an erwünschte Idealvorstellungen heranzuführen. Auch die scheinbar unpolitischen Filme dieser Zeit sollten im Sinne der NS-Filmpropaganda eine erzieherische Funktion erfüllen und nationalsozialistische Werte und Handlungsmuster vermitteln, die nach Scheidgen oft auf den Normvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft gründeten. Die bisweilen in die Unterhaltungsfilm eingebundenen geschlechterspezifischen NS-Rollenideale dienten als Orientierungshilfe und konnten allein über die Lenkung der Handlung vermittelt werden, sofern es den Filmen gelang, die realen Wünsche und Probleme des Publikums anzusprechen. Laut Scheidgen eigneten sich zudem besonders die traditionell als natürlich wahrgenommenen Rollenstereotype für die unterschwellige Propaganda.⁸⁴

Die nationalsozialistische Rassenideologie lässt sich im Wesentlichen auf wenige Kernpunkte reduzieren und was im Alltag an Rollenbildern propagiert wurde, galt auch für geschlechtsspezifische Darstellungen in den Medien und der Kunst. Die Konstruktion des propagierten Idealbildes „deutscher“ Männlichkeit und Weiblichkeit folgte bestimmten Typologien. Diese lassen sich immer wieder auffinden, egal ob in Romanen, Bildern oder Unterhaltungsfilm. Maßgeblich für die Darstellung und Idealisierung des „Eigenen“ war dabei die Konstruktion und Ablehnung des „Anderen“.

⁸² Traudisch, 1993, S.79; vgl. ebenda S.78; vgl. Scheidgen 2009, S.263.

⁸³ Vgl. Scheidgen 2009, S.264—265.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S.259, 261.

Der männliche Verbrechertypus wurde durch die Figur „des Juden“ repräsentiert, der als Triebtäter und „Rassenschänder“ inszeniert wurde. Als Beispiele für weibliche Feindbilder nennt die Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin Elke Frietsch die Feministin, die Intellektuelle, das ausländische „Flintenweib“ und die „degenerierte Jüdin“.⁸⁵

Was weibliche „arische“ Filmfiguren anbelangt, sieht die italienische Filmjournalistin Cinzia Romani zwei Möglichkeiten: entweder die Hinwendung zur Familie oder die vorzeitige Eliminierung bei unangepasstem Verhalten. Um die Soldaten an der Front nicht zu verunsichern und die Ehe als politische Institution nicht zu gefährden, sorgten Goebbels und sein Sicherheitsdienst dafür, dass diese zu keiner Zeit in Verruf geriet. Scheiterte eine Ehe, so war es die Schuld der Frau. Romani berichtet in Zusammenhang mit dem Film *OPFERGANG* (1944) von Veit Harlan, dass Goebbels persönlich darauf bestand, die Protagonistin entgegen der Literaturvorgabe als Verantwortliche für den Bruch der Ehe darzustellen und sie mit dem Leben bezahlen zu lassen.

In den Jahren vor Kriegsbeginn zeigt sich im NS-Film eine generelle Idealisierung der Ehe. Zudem wird, bezogen auf weibliche Figuren, die Aufgabe von Beruf und Karriere zugunsten der Familie immer positiv präsentiert. Fast nie sind die Hauptdarstellerinnen einfache Arbeiterinnen. Wenn sie einem Beruf nachgehen, dann meist einem eher außergewöhnlichen, oftmals künstlerischen, der sich als Gegenstück zu den Mühen einer durchschnittlichen Arbeit lesen lässt. Vor allem die großen weiblichen Stars des NS-Spielfilms verkörperten häufig Schauspielerinnen, Musikerinnen, Journalistinnen oder Bildhauerinnen. Nach 1939 änderte sich dies und Frauen wurden auch in traditionell männlich dominierten Berufsfeldern gezeigt. Die erwerbstätigen Protagonistinnen dieser Filme sind jedoch meist unverheiratet und müssen zudem am Ende der Filme oftmals ihre errungene Emanzipation für die Ehe wieder aufgeben.⁸⁶

Romani hat fünf weibliche Typen herausgearbeitet, die im Unterhaltungsfilm der NS-Zeit vorkommen. In die erste Gruppe fallen jene Filmfiguren, die sich unter die Kategorie *Damen* einordnen lassen. Sie zeichnen sich durch ihre kultivierte und elegante Art aus und durch das noble Umfeld, in dem sie sich bewegen. Besetzt wurden diese Rollen meist mit Olga Tschechowa, Lil Dagover oder Henny Porten. Trotz der

⁸⁵ Vgl. Frietsch 2009, S.213.

⁸⁶ Vgl. Romani 1982, S.28—31; vgl. Scheidgen 2009, S.266.

bekanntesten Namen entsprach dieser Typ keinesfalls dem vom Regime propagierten Weiblichkeitsbild. Genauso wenig wie etwa die *femme fatale*, die im NS-Film als leidenschaftliche, verführerische Frau zwar vorkommt, jedoch viel gemäßiger und angepasster erscheint, als etwa Marlene Dietrich in ihren Filmrollen der 1920er Jahre. Diese Rolle wird bis heute oft mit der schwedischen Schauspielerinnen Zarah Leander in Verbindung gebracht, die in ihren Filmen mit ihrem divenhaften Äußeren und ihrer kühlen Sinnlichkeit zumindest andeutet, was vor der Nazi-Diktatur im Kino möglich war. Als idealisierte Figur bildet die *Unterwürfige* ein Pendant zu den beiden genannten Typen. Kristina Söderbaum, die dem nationalsozialistischen Schönheitsideal der blonden und kindlichen Frau besonders entsprach, verkörperte diesen leidenden Opfertyp in vielen Filmen. Die entsprechenden Filmfiguren gebärden sich als emotionale, ergebene und selbstlose Frauen. Eine weitere positiv porträtierte Rolle ist das *Mädchen von nebenan*. Sie wurde von verschiedenen Schauspielerinnen umgesetzt und ist das Klischee der ehrlichen, kumpelhaften Gefährtin. Weder aufregend, noch erotisch, entsprach sie dem nationalsozialistischen Idealtyp einer Frau für die Ehe. Romani beschreibt sie als „das Bild des deutschen Mädchens der damaligen Zeit: ein guter Kamerad also, den man getrost mit nach Hause nehmen kann.“⁸⁷ Als ein letztes weibliches Stereotyp führt die Autorin die *Spitzbübische*, oft durch Käthe von Nagy repräsentiert, an. Diese weiblichen Filmfiguren weisen einen heiteren, temperamentvollen und klugen Charakter auf, müssen jedoch in ihrer Überschwänglichkeit und Lebensfreude von Zeit zu Zeit durch einen Mann in die Schranken gewiesen werden.⁸⁸

Trotz der unterschiedlichen Typen fehlt es jedoch laut Rentschler dem NS-Film an positiv konnotierten aktiven Frauenrollen. Aktiv handelnde weibliche Filmfiguren würden meist nur vorkommen, um sie als Hindernisse präsentieren zu können. Ihre Umerziehung stellt ein eigenes Subgenre dar, so der Forscher.⁸⁹

Was die männlichen Charaktere anbelangt, zeigt sich die Palette weniger facettenreich. Wie schon bei den weiblichen Rollenbildern, wurde auch hier die Erotik weitgehend vermieden. Die meisten männlichen Filmfiguren verkörpern, zumindest wenn sie auf der guten Seite stehen, den sportlichen und aufrichtigen Typ, der seine Gefühle beherrschen kann. Als männliches Pendant zum *Mädchen von nebenan* nennt Ricarda

⁸⁷ Romani 1982, S.40.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S.36—40.

⁸⁹ Vgl. Rentschler 1998, S.341.

Strobel den *Typus des Alltagsmenschen*, der oftmals in Komödien von Schauspielern wie Hans Moser, Paul Hörbiger, Paul Dahlke, Theo Lingen und Heinz Rühmann verkörpert wurde. Daneben existiert die Figur des *eleganten Liebhabers*, vertreten durch Johannes Heesters, Victor de Kowa, Hans Söhnker und Willy Fritsch. *Autoritäre Vaterfiguren* wurden oftmals von Emil Janning und Heinrich George auf die Leinwand gebracht.⁹⁰

Die Konstruktion vollkommener Männlichkeit wurzelte jedoch wieder - sowohl in der Alltagskultur, als auch in der Kunst - im germanischen Mythos vom Mann als Helden. Um aus dem männlichen Nachwuchs heldenhafte, tatkräftige und treue Soldaten zu machen, übernahm das Regime zum größten Teil das Erziehungsrecht und befahl ab dem Jahr 1936 allen jungen Deutschen die Zugehörigkeit zur Hitlerjugend. Die nationalsozialistische Ideologie entwarf ein heroisches männliches Leitbild, innerhalb dessen der Mann zum dominanten und aktiven Geschlecht hochstilisiert wurde. Im Film sind diese Männer immer loyal und zeigen entsprechenden Kampfwillen, wenn es darum geht das eigene Leben für das Vaterland zu riskieren. Die Darstellung dieser männlichen Stereotype übernahmen Schauspieler wie Hans Albers oder Curd Jürgens.⁹¹

Einerseits lassen sich in den Filmen also traditionelle Rollenzuschreibungen feststellen, andererseits spiegeln sich aber auch hier manchmal die propagierten Momente der Geschlechtergleichheit wider. Beispiele dafür sind etwa Filme wie VIKTOR UND VIKTORIA (1933), CAPRICCIO (1938) oder SEINE TOCHTER IST DER PETER (1936), in denen sich Frauen als Männer verkleiden. So genannte Hosenrollen lassen sich zwar auch in Filmen vor 1933 finden, im NS-Unterhaltungsfilm dienten sie laut Romani jedoch vor allem dazu, die Ähnlichkeit der Geschlechter zu betonen.

Spätestens in den Filmen nach Kriegsbeginn, in denen deutsche Soldaten zu Helden hochstilisiert wurden, fand die Angleichung der Geschlechter allerdings ein Ende. Wenn es um Männlichkeit in Verbindung mit Kameradschaft geht, wird die Frau zum passiven Gegenpol für mutige „arische“ Männer. An der Front spielt die Liebe zu einer Frau für echte Helden keine Rolle. In BLUTSBRÜDERSCHAFT (1940), KAMPFGESCHWADER LÜTZOW (1941) und BESATZUNG DORA (1943) verlieben sich jeweils zwei Piloten in dieselbe Frau und in allen drei Filmen überwinden

⁹⁰ Vgl. Strobel 2009, S.133.

⁹¹ Vgl. Romani 1982, S.28; vgl. Lück 1979, S.38—39.

die Männer im Krieg diese Liebe und die damit verbundenen Rivalitäten untereinander.⁹²

4. Filmanalyse der deutschen Filme

Innerhalb dieses Kapitels soll zunächst kurz auf den Inhalt und die formalen Besonderheiten eingegangen werden, um damit die Gesamtstimmung der Filme besser charakterisieren zu können. Danach wird es vordergründig darum gehen, unter Miteinbeziehung des Wissens um den soziokulturellen Hintergrund und die filmischen Strategien, gegebenenfalls vorhandenes emanzipatorisches Potential in den Filmen aufzuspüren.

4.1. ZU NEUEN UNFERN (1937)

Der Film entstand 1937 unter der Regie von Detlef Sierck und der Assistenz von Fritz Andelfinger. Als Kameramann stand, wie auch bei LA HABANERA, Franz Weilmayer zur Verfügung, den Sierck in seiner Biografie für seine großartige Leistung lobt.⁹³ Für die Musik und die Liedtexte der drei Titel „Yes, Sir!“, „Ich steh’ im Regen“ und „Tiefe Sehnsucht“ zeigt sich Ralph Benatzky verantwortlich. Es handelt sich um eine Produktion der Ufa, gedreht wurde im Ufa-Atelier Neubabelsberg.

4.1.1. Inhaltsangabe

Gloria Vane ist eine bejubelte Chansonsängerin im England des 19. Jahrhunderts. Als sich ihr Geliebter Sir Albert Finsbury in Scheckbetrügereien verstrickt, nimmt sie selbstlos die Schuld auf sich um sein Ansehen zu wahren. Sie wird vor Gericht angeklagt und zu sieben Jahren im Zuchthaus der Strafkolonie Paramatta in Australien verurteilt. Während Gloria sich hoffnungsvoll an den Gedanken klammert, dass Albert sie bestimmt aus ihrer Gefangenschaft befreien wird, unternimmt dieser nur halbherzige Bemühungen und verdreht unterdessen anderen Frauen die Augen. Schließlich bleibt es ihre einzige Möglichkeit sich durch eine Hochzeit weitere Jahre in Paramatta zu ersparen. Dem jungen Farmer Henry Hoyer ist die schöne Gefangene schon kurz nach ihrer Ankunft aufgefallen und als das Zuchthaus eine Brautschau organisiert, zögert er nicht und bittet Gloria seine Frau zu werden. Diese willigt nur ein, weil sie darin eine Chance sieht, zu Albert zu gelangen. Bereits auf der Fahrt zu Henrys Farm gesteht sie

⁹² Vgl. Romani 1982, S.33—35.

⁹³ Vgl. Halliday 1997, S.64.

diesem, dass sie einen anderen Mann liebt. Henry hat es noch gar nicht ganz begriffen, da springt Gloria schon von der Kutsche und läuft davon. Wie es der Zufall will, trifft sie gerade in dem Moment bei Albert ein, als dieser seine Verlobung mit Mary, der Tochter des Gouverneurs, bekannt gibt. Mit einem Mal werden ihr alle Illusionen genommen und noch bevor es zu einem Zusammentreffen zwischen den beiden kommen kann, verlässt Gloria den Ort ihrer Enttäuschung. In einer schäbigen Spelunke bittet sie um eine Anstellung und wird als Sängerin engagiert. Als Albert zufällig mit seinen Freunden dort auftaucht und Gloria in heruntergekommen Kleidern vor vulgären Gaffern auf der Bühne sieht, wirkt er reumütig. Doch es ist zu spät, zu lange hat sie auf ihn gewartet. Ihr Auftritt wird zum Desaster. Gloria ist nicht das, wonach dem niveaulosen Kneipenpublikum trachtet. Nachdem sie der Veranstalter wieder auf die Straße setzt, sieht sie keinen Ausweg mehr und kehrt freiwillig nach Paramatta zurück. Albert hat sich inzwischen aus lauter Verzweiflung das Leben genommen. Als Henry davon erfährt, erkennt er darin eine neue Chance und macht sich auf den Weg Gloria zu suchen. Er findet sie in der kleinen Gefängniskirche und bittet sie erneut seine Frau zu werden, woraufhin sie noch vor Ort heiraten.

4.1.2. Formale Besonderheiten

Noch während die Credits eingeblendet werden, ertönt bereits die Melodie des Liedes „Ich steh’ im Regen“. Die erste Einstellung zeigt einen Innenraum, in dem zwei Männer Billard spielen. Bei den beiden handelt es sich um den Protagonisten Sir Albert Finsbury und dessen Freund Bobby Wells. Die Kleidung, die Einrichtung und die Namen der Filmfiguren lassen bereits darauf schließen, dass die Geschichte weder zur Entstehungszeit noch im Entstehungsland des Filmes spielt. Bestätigt wird diese Annahme durch das Auftreten eines Moralpredigers in der folgenden Szene, dessen Aussagen das Geschehen 1846 in England verorten.

Der Verlauf der Handlung erzählt sich gewissermaßen wie von selbst, indem das Erzählen, wie Hickethier es als charakteristisch für eine *auktoriale* Erzählweise beschreibt, „in die Kamerahaltung und über sie in den Ablauf des Geschehens integriert [ist].“⁹⁴ Die Kamera in ZU NEUEN UFERN ist allwissend, hat Zugang zu den verschiedenen Handlungsräumen der Figuren und kann unterschiedliche Erzählpositionen einnehmen.

⁹⁴ Hickethier 1993, S.126.

Vom Anfang bis zum Ende schreiten die Ereignisse ohne Rückblenden oder zeitliche Vorgriffe linear voran, wobei nicht immer klar ist, wie groß die Zeitraffung zwischen den einzelnen Szenen konkret ist, die erzählte Zeit dürfte jedoch vermutlich eine Dauer von mehreren Monaten, wenn nicht Jahren einschließen.

Da ein Großteil der Szenen in geschlossenen Räumen spielt und das Situative und der Dialog im Vordergrund stehen, kommen im Film viele halbnaher Einstellungen vor. Besonders die beiden Hauptcharaktere, aber auch andere Figuren, werden außerdem des Öfteren in Nahaufnahmen gezeigt, wodurch die Bedeutung auf die Mimik und Gestik der Sprechenden verlagert wird. Auch Großaufnahmen kommen vor. Sie steigern die Leinwandpräsenz, erlauben dem Filmpublikum einen intimen und privilegierten Blick auf die Gemütsverfassungen der Figuren und laden zur Identifikation mit ihnen ein.⁹⁵ Verwendet werden sie zum Beispiel, als Gloria vor australischem Publikum den Titel „Ich steh’ im Regen“ singt. Die Kamera zoomt immer näher an ihr Gesicht heran, um ihren inneren Gefühlszustand einzufangen. Als schließlich auch Albert das Lokal betreten hat und die beiden aufeinander aufmerksam geworden sind, präsentiert die Kamera ihre Gesichter abwechselnd in Großaufnahme [Abb.1,2] und lenkt so die Aufmerksamkeit auf die aufkommenden Emotionen der beiden Charaktere.

Bei den Dialogen wird sowohl das Schuss-Gegenschuss Verfahren, bei dem die Gesprächspartner mittels harten Schnitten abwechselnd gezeigt werden, als auch die stehende Kamera, die zwei oder mehrere Personen gleichzeitig filmt, verwendet. Allgemein ist festzustellen, dass das Schuss-Gegenschuss-Verfahren eher bei Konfrontationen eingesetzt wird, während die stehende Kamera, die auf Schnitte verzichten kann, oft mehr Einklang zwischen den Figuren vermittelt. Als Beispiel für ersteres kann eine Szene gegen Ende des Films erwähnt werden, in der die beiden Hauptcharaktere zum letzten Mal gemeinsam zu sehen sind und sich bereits voneinander distanziert haben. Interessant ist, dass sich Albert zunächst neben Gloria auf die Couch setzt, um einen Dialog zu beginnen. In diesem Moment wird die Unterhaltung jedoch unerwartet von einer dritten Person, die den Raum betritt, gestört. Albert startet noch einmal die Unterhaltung, doch noch bevor Gloria antworten kann, steht er auf, wodurch die Kamera beginnt, zwischen den beiden hin und her zu wechseln. Der Eindruck der Verbundenheit wird hier also allein schon durch den Kamerastandpunkt vermieden. Anders stellt sich dies etwa in jener Szene zu Beginn des

⁹⁵ Vgl. Hickethier 1993, S.59.

Filmes dar, als Gloria und Albert gemeinsam mit der Kutsche zum Hafen fahren, von wo aus Alberts Schiff nach Australien ablegt. Hier kommt eine stehende Kamera zum Einsatz, die das Paar gemeinsam im Dialog zeigt, zu einem Zeitpunkt als Gloria noch an eine gemeinsame Zukunft mit ihrem Geliebten glaubt.

Was die Lichtführung angeht, kann festgehalten werden, dass Dunkelheit und Schatten vor allem dort präsent sind, wo Verzweiflung und Zwiespalt zum Ausdruck kommen. Dies betrifft einige Szenen, die in Paramatta spielen [Abb.3], aber auch jene, in denen der männliche Protagonist mit seiner eigenen Zerrissenheit kämpft, etwa als er den Brief, den ihm Gloria aus dem Gefängnis schreibt, zerreißt. Innerhalb dieser Einstellung wird Albert zudem aus einer Untersicht gezeigt, wodurch die Bedrohlichkeit der Situation noch eine Steigerung erfährt. [Abb.4] Ein weiteres Beispiel dafür wäre eine Szene gegen Ende des Filmes, in welcher der Protagonist, von Gewissensbissen geplagt, allein in seinem Zimmer zu sehen ist und beschließt, seinem Leben ein Ende zu bereiten. [Abb.5] Der Einsatz von Licht und Dunkelheit erscheint jedoch im Allgemeinen eher unauffällig, was unter Umständen an dem zur Verfügung stehenden Medium und den Räumlichkeiten liegen kann. In einem abgedunkelten Kinoraum und auf einer großen Leinwand mag die Lichtführung eventuell besser zur Geltung kommen.

4.1.3. Analyse

Die erste Szene des Films zeigt, wie zuvor erwähnt, den Protagonisten Sir Albert Finsbury (Willy Birgel) mit seinem Kamerad Bobby Wells (Robert Dorsay) beim Billardspiel. Schon jetzt ist klar, Albert ist ein Mann, der auf andere Leute Eindruck macht. Bestens gelaunt gibt er seinem Freund, den er zur eigenen Belustigung „Pudding“ nennt, gut gemeinte Ratschläge zum Spiel und zum Leben. Während Bobby darum bemüht ist, seine Familie zu verteidigen, die es einzig mit Fleiß und Sparsamkeit zu einem Vermögen gebracht hätte, gefällt sich Finsbury in der Rolle des leichtsinnigen Aristokraten. Er ist ein Mann von Welt, das unterstreicht das Monokel als Statussymbol der höheren Gesellschaftsschichten genauso wie der prominent aufgestellte Globus, der beiderseits von Büchern flankiert wird. Er sei der „eleganteste Mann von ganz London“ wird Bobby später über Finsbury sagen.

Ein Blick von Bobby aus dem Fenster leitet in die nächste Szene über, in der sich einige Leute versammelt haben, um den Ermahnungen eines Moralpredigers beizuwohnen, dessen Unmut sich im Allgemeinen gegen die Verdorbenheit der Gesellschaft und im

Besonderen gegen einen Auftritt der Sängerin Gloria Vane (Zarah Leander) richtet. Nach der Belehrung lassen es sich einige der männlichen Zuhörer jedoch trotzdem oder gerade deswegen nicht nehmen, sich ein eigenes Bild von der als leicht bekleidet und frivol angekündigten Dame zu machen.

Die Protagonistin des Filmes, besagte Gloria Vane, trägt bei ihrem ersten Auftritt ein auffälliges Kleid mit schwarzer Spitze und einem Ausschnitt, der fast bis zum Bauchnabel reicht. Der wenige Stoff verdeckt nur spärlich ihren Oberkörper, den sie mal verführerisch hinter einem Fächer verbirgt, mal ungezügelt präsentiert. [Abb.6] Sie flirtet mit dem Publikum und scheint dies auch sichtlich zu genießen. In fast jeder Einstellung ist sie Bildmittelpunkt und dominiert beinahe die ganze Bildfläche. Aufkommende Assoziationen von Erotik, Luxus und Unabhängigkeit werden durch den Liedtext noch einmal bestätigt. Da heißt es etwa in der ersten Strophe des Titels „Yes, Sir!“:

„Man nennt mich Miss Vane, die berühmte, bekannte.

Yes, Sir!

Die nicht sehr beliebte bei Onkel und Tante.

No, Sir!

Man fürchtet ich könnte die behüteten Neffen

im Himmelbett oder Spielsalon treffen,

ich könnt sie verführen mit tausenden Listen,

zu etwas, das sie vielleicht doch noch nicht wüssten.

Yes, Sir! So bin ich am ganzen Leibe ich,

so bin ich und so bleibe ich. Yes, Sir!

[...]“

Schon jetzt jubelt der Großteil des Publikums den anzüglichen Bekundungen der Sängerin zu, nur ein aufgebrachter Herr ringt sich schließlich zu einem lautstarken „Skandal!“ durch und tritt damit eine kleinere Welle des Protests los, die der Show eine kurze Unterbrechung beschert. Offensichtlich hin und her gerissen zwischen der Faszination für das aufreizende Schauspiel und den bereits verinnerlichten Moralvorstellungen schreien diese Männer nach Sittlichkeit und Tugend, immerhin gilt es das eigene Ansehen nach außen hin zu bewahren. Gloria bleibt bei alledem souverän,

ihr Blick wirkt eher mitleidig, als verletzt. Sir Albert Finsbury taucht auf und verteidigt sie auf seine charmante, etwas überhebliche Art. Wieder beweist er seine Weltgewandtheit. „Nur blasslila Heliotrop kommt diese Saison in Frage“, klärt er Bobby auf, der sich schon fast den Fauxpas geleistet hätte, Gloria Kamelien zu überreichen. Mit den Worten „Es gibt nur ein Verbrechen - das ist die Dummheit! Und nur eine Tugend - die Schönheit!“, wendet er sich schließlich an die selbsternannten Sittenwächter und deutet auf Gloria, die auch in den folgenden Einstellungen visuell die Bildfläche dominiert.

Nachdem sie die Vorstellung mit ihren lautstarken Protesten unterbrochen haben, verlassen zwei der aufgebrachten Männer den Zuschauerraum. Um der Lächerlichkeit und Widersprüchlichkeit ihrer Haltung noch eine Krone aufzusetzen, zeigt die Kamera die beiden kurze Zeit später, wie sie das Geschehen von draußen durchs Schlüsselloch weiterverfolgen, bis sie von einem Angestellten des Theaters gestört werden, der ihnen ein Opernglas anbietet.

Mit dieser Szene weist der Film deutlich auf die beschränkte Sicht und falsche Frömmigkeit eines Teils der britischen Oberschicht hin. In einem übergeordneten Sinn kann sie aber ferner ganz klar als generelle Kritik an einer Weltsicht verstanden werden, die sich aus Doppelmoral und Prüderie speist und auch in der nationalsozialistischen Ideologie mit ihrer heroischen und übertriebenen Ästhetisierung des nackten Körpers, losgebunden von jeder Sinneslust und Erotik, zum Ausdruck kommt.

Als ob nichts gewesen wäre, setzt Gloria ihren Auftritt nach der Unterbrechung fort. Sie weiß um ihre Attraktivität und kokettiert damit. In der letzten Strophe des Liedes singt sie:

„Ich habe geliebt und ich habe geküsst,
weil die Liebe doch dazu erfunden ist,
wie's alle auch hier tun seit tausenden Jahren,
nur darf man um Gotteswillen nichts erfahren, no Sir!

Yes, Sir! Hallelujah!“

Nach dem theatralischen „Hallelujah!“ und einer ausladenden Geste mit ihrem Fächer, klopft Gloria mit diesem noch frech dem faszinierten Bobby auf seinen Zylinder, bevor sie vom Publikum mit einem tosenden Applaus verabschiedet wird.

Alles was in dieser Szene mittels der Figur Gloria Vane repräsentiert wird, steht dem durch die nationalsozialistische Propaganda verbreiteten weiblichen Ideal diametral entgegen. Die glamouröse, künstliche Welt der Bühnendiva erscheint mit dem auf Mutterschaft, Ehe, Natürlichkeit und Volksgemeinschaft ausgerichteten ideologischen Konzept des Regimes unvereinbar. Die ausschlaggebende Frage, die sich an dieser Stelle eröffnet, ist, ob und inwiefern dieses Verhalten im weiteren Verlauf des Filmes sanktioniert wird.

Anschließend an den erfolgreichen Auftritt von Gloria trifft sich der nähere Freundeskreis, um den Abschied von Albert zu feiern, der entschieden hat in die Kolonien nach Australien zu gehen, um eine Offizierslaufbahn einzuschlagen. Kurz vorher wird er von zwei Männern dazu angehalten, seine Schulden von 615 Pfund zu begleichen. Er hat das Geld nicht und fordert Bobby mehr auf, als dass er ihn fragt, ihm das Geld zu leihen. Dieser weigert sich und stellt ihm lediglich einen Scheck von 15 Pfund aus. Als Gloria im kleinen Kreis das wehmütige Lied „Ich steh' im Regen“ anstimmt, kommt zum ersten Mal die andere Seite des Sir Albert Finsbury zum Vorschein, wenn er den Scheck fälscht und damit seinen Freund hintergeht. Durch die Art, wie der Schnitt Alberts Betrug und Glorias Darbietung miteinander verbindet, kann der Liedtext, der vom Warten auf den geliebten Menschen und von unerfüllter Liebe erzählt, als eine Art Vorwegnahme des gesamten nachfolgenden Handlungsverlaufs interpretiert werden. „Der Zeiger der Kirchturmuhre, rückt von Strich zu Strich“, singt Gloria, während Alberts Hand in einer Detailaufnahme jenen „Strich“ zu Papier bringt, der letzten Endes zur Trennung der beiden führen wird. Bei der Fahrt mit der Kutsche zum Hafen, von dem aus Albert sich auf den Weg nach Australien aufmacht, ertönt noch einmal die Melodie von Glorias Lied, in dem es heißt „Ich steh' im Regen und warte auf Dich, auf Dich. Auf allen Wegen erwart' ich nur Dich, immer nur Dich.“ Albert wird nicht mehr zurückkommen. Gloria wird vergeblich auf ihn warten und sich an seine Worte klammern: „In einem Jahr hol ich dich, wenn es nur ein bisschen gut geht. Das schwör ich dir!“ Kurze Zeit später steht Gloria wortwörtlich im Regen und schaut nicht ohne Sehnsucht dem Schiff zu, mit dem ihr Geliebter sie verlässt.

Als die Scheckbetrügereien von Albert aufzufliegen scheinen, nimmt Gloria, besorgt um sein Ansehen, alle Schuld auf sich und findet sich kurze Zeit später vor Gericht wieder. Dass es für sie keinen Ausweg mehr gibt wird visuell vorweggenommen, indem die Kamera Gloria durch die Vergitterung des Gerichtsgebäudes filmt. Auch die Anklagebank ist von spitzen Eisenstäben umgeben, die bereits ihre Gefangenschaft andeuten. [Abb.7,8] Für die Anklage scheint zunächst nicht der Finanzbetrug von Belang, sondern Glorias vermeintlicher Bruch mit der Moral, der stellvertretend für den Verfall der Londoner Gesellschaft geahndet werden soll. Auch im Gericht bleibt Gloria am Ende dabei, die alleinige Schuld zu tragen und wird in der Folge zu sieben Jahren Deportation in Paramatta, Australien, verurteilt.

Während Gloria die Härte des Gefängnislebens unter der Führung einer Zuchtvorsteherin zu spüren bekommt, die durch ihre obrigkeitshörige, strenge und gefühlscalte Art an eine Aufseherin eines nationalsozialistischen Arbeitslagers erinnert, macht Albert Bekanntschaft mit dem sorglosen Leben der höheren Gesellschaftsschichten. Er bringt nicht nur die Tochter des Gouverneurs dazu, sich mit ihm zu verloben, sondern verdreht auch der Frau des Doktors den Kopf. „Ich bin ein ganz klein wenig in sie verliebt“, gesteht er ihr, woraufhin sie erwidert: „Leider sind Sie in alle Frauen ein ganz klein wenig verliebt! Das war schon in London so, hat man mir erzählt.“ „London, das liegt hinter einem ganz fernen Nebel“, beteuert er und fügt später noch hinzu: „Damals hatte ich mir vorgenommen ein besserer Mensch zu werden.“ Albert kann nicht aus seiner Haut, auch wenn er es versucht. Er repräsentiert nicht den klassischen Helden, der über alle Zweifel erhaben ist und ein Ziel verfolgt. Vielmehr ist er zweideutig, undurchschaubar, scheint oftmals mit sich selbst im Zwiespalt zu stehen, ist weder der Lüge, noch dem Betrug abgeneigt und wirkt bei alledem auf das weibliche Geschlecht stark anziehend. Vor allem im späteren Vergleich mit dem als aufrichtig und lebenswürdig charakterisierten Farmer Henry Hoyer (Victor Staal), der sich im Verlauf der Handlung in Gloria verliebt und sie heiratet, wirkt Albert überlegen, Henry hingegen langweilig und unscheinbar.

Die neuen Frauen an Alberst Seite halten wiederum einer Gegenüberstellung mit Gloria nicht stand. Auch wenn diese durch ihre Hingabe zu Albert an Autonomie einbüßt, so wirkt die Gouverneurstochter Mary (Carola Höhn) neben Gloria doch recht naiv und kindlich. Fanny (Hilde von Stolz), sein anderes Verhältnis, ist eifersüchtig auf Mary, obwohl sie selbst verheiratet ist. Sie ist das komplette Gegenteil von Gloria: blonde

Locken, eine hohe Stimme und ein lebhaftes Gemüt. Dass keine dieser Frauen wirklich zu ihm passt, scheint auch Albert zu wissen. Als Fanny andeutet, ihn zu lieben erwidert er: „Lieben?! Was Ihr alles Liebe nennt... Das bisschen Leidenschaft und Aufregung!“ Seinem Militärkameraden Gilbert hat er nach einer durchzechten Nacht zuvor gestanden, dass er auch für Mary nicht viel empfindet und immer noch an Gloria hängt. Er ist hin und her gerissen zwischen seiner militärischen Karriere und Gloria. Als sich die beiden nach langer Zeit wieder begegnen, ist es jedoch zu spät. In der Garderobenszene, die an früherer Stelle bereits in einem ähnlichen Kontext in Hinblick auf das Schnittverfahren angesprochen wurde, wird wieder auf einer visuellen und symbolischen Ebene antizipiert, was Albert noch nicht wahrhaben will. Als er neben seiner einstigen Geliebten Platz nimmt, um ihr seine Gefühle zu offenbaren, trennt ein Vorhang, der vor Gloria herunterfällt und ihre Gestalt verschleiert, die beiden optisch. [Abb.9] „Ich liebe dich nicht mehr!“, sagt sie. „Du kommst zu spät, Albert. Ich steh auf einem anderen Ufer als du.“ Erst jetzt erfährt er, dass sie seine Schuld auf sich genommen hat und erkennt das ganze Ausmaß seiner Handlungen. Seine Einsicht kommt zu spät, die Trennung ist eine unwiderrufliche. Die beiden sind danach in keiner Einstellung mehr gemeinsam zu sehen.

Haben Verschattungen und düsteres Licht schon an anderen Stellen Finsburys Zwiespältigkeit optisch betont, so wird er am Anfang der nächsten Szene, auf die in Zusammenhang mit der Lichtführung bereits hingewiesen wurde, gänzlich zu einem Schatten seiner selbst. Die Kamera ist auf die weiße Wand seines Zimmers gerichtet, vor der sich seine Silhouette dunkel abzeichnen. [Abb.5] Aus dem Off ertönt Glorias Stimme, die in einem flüsternden und bedrohlichen Ton noch einmal ihr schwermütiges „Ich steh’ im Regen“ wiedergibt. Ohne körperlich anwesend zu sein ist Gloria präsent. Dass auch Albert in seiner Liebe zu ihr gefangen ist, wird klar, wenn ihn die Kamera in der nächsten Einstellung von außen durch das Fenstergitter filmt, durch das er in den Regen starrt, während sich das Flüstern zu einem schwermütigen und intensiven Gesang steigert. [Abb.10] Es ist das Ende von Sir Albert Finsbury, der sich noch in derselben Nacht das Leben nehmen wird.

Ab dem Zeitpunkt, als Gloria nach Paramatta kommt, rückt die „Motivik des Entsagens, des Wartens, des Aushaltens einer Liebessehnsucht“⁹⁶ ins Zentrum, wie Meyer-

⁹⁶ Meyer-Sickendiek 2005, S.214.

Sickendiek es formuliert. Es handelt sich dabei um ein Merkmal, das vor allem auch für den nostalgischen Schlager charakteristisch ist.

„Die Sehnsucht äußert sich nun also nicht länger in der Traurigkeit einer durch äußere Umstände verhinderten Liebe, sondern vor allem im Aushalten des in ihr angelegten Schmerzes, und sie artikuliert sich im romantischen Lied.“⁹⁷

Nichts ist mehr zu spüren von der lasziven und selbstbewussten Femme fatale, die unzähligen Männern den Kopf verdreht. Gloria repräsentiert nun viel mehr die melancholische Geliebte, deren schlimmstes Leid, die alles überlagernde Sehnsucht nach ihrem Angebeteten darstellt. „Der Himmel ist trüb und mein Herz ist so müd und kein Hoffnungsstern leuchtet mir hier und ich weiß nur das eine, ich hab dich so lieb und ich seh’n mich, ich seh’n mich nach dir“, singt sie mit schmerzlichem Gesichtsausdruck, während sie im Zuchthaus harte körperliche Arbeit verrichtet und darauf hofft, dass Albert sie aus dieser Hölle befreit.

Das Verhalten, das hier zum Ausdruck kommt ist gekennzeichnet durch Passivität, Unterordnung, Aufopferung und Geduld. Dies sind Werte, die im Kontext der NS-Propaganda, so Heiko Luckey, „als Personifikation zentraler, Frauen eindringlich abverlangter Werte verstanden werden [können.]“⁹⁸ Zwar sei seiner Meinung nach eine starke und autonome Frauenfigur bis zu einem gewissen Grad durchaus noch mit den Interessen des Regimes zu vereinbaren, weil sie durch ihre Einladung zur Identifikation eine eskapistische Funktion übernehmen würde, „[a]lledings konnte die vorbehaltlose Unterstützung der von Leander zu Beginn der jeweiligen Filmhandlung verkörperten Figuren nicht im Sinne der NS-Filmpolitik sein, da sie sich von ihren weiblichen Filmcharakteren Vorbildwirkung versprach.“⁹⁹

Luckey sieht dementsprechend Glorias Charakterwandel als Läuterung ganz im Sinne der NS-Filmpolitik, als Konsequenz der zuvor wachgerufenen Wunschvorstellungen nach einem selbstbewussten, unabhängigen und luxuriösen Leben.

„In den meisten Filmen“, bemerkt er, „steht am Ende die Belohnung in Form einer Eingliederung in die Gesellschaft – symbolisiert durch die sich anbahnende Eheschließung mit dem ‚guten‘ Mann: So heiraten sowohl Gloria als auch

⁹⁷ Meyer-Sickendiek 2005, S.214.

⁹⁸ Luckey 2008, S.215.

⁹⁹ Luckey 2007, S.160.

Hanna [gemeint ist die ebenfalls von Leander verkörperte Protagonistin des Filmes DIE GROSSE LIEBE aus dem Jahr 1942; Anm. d.Verf.] den geliebten Partner.“¹⁰⁰

Es muss jedoch an dieser Stelle dagegen eingewendet werden, dass der Farmer Henry Hoyer, den Gloria in der letzten Szene des Filmes spontan ehelicht, für sie sicher nicht den „geliebten Partner“ verkörpert und somit auch keine „Belohnung“ darstellt. Sierck inszeniert den weiteren Verlauf des Filmes so, dass die Hochzeit am Ende eher wie ein Kompromiss, wenn nicht gar wie ein Verzweiflungsakt erscheint und nicht etwa wie eine erfolgreiche und zufriedene Eingliederung in die Gesellschaft.

„Nach der Menge der ertragenen Leiden“, führt Luckey weiter aus, „erscheint dem Zuschauer die meistens nach dem Prinzip des ‚deus ex machina‘ herbeigeführte Auflösung als ‚happy ending‘, obwohl sie de facto die endgültige Aufgabe aller Träume von Unabhängigkeit, Exotik und Luxus bedeutet.“¹⁰¹

Häuslichkeit, Ehe und Gehorsam mögen innerhalb der nationalsozialistischen Weltanschauung Idealwerte darstellen, die Art und Weise wie Sierck jedoch diese Werte verhandelt, schwächt deren propagandistisches Potential doch deutlich, wenn es sie nicht gar außer Kraft setzt. Nicht Gloria sucht sich Henry als Geliebten aus, sondern er allein entschließt sich dazu, sie bei einer vom Zuchthaus organisierten Brautschau für sich zu gewinnen, wobei für ihn anscheinend nur der optische Eindruck entscheidend ist. „Die sieht nicht wie eine Verbrecherin aus“, so Henrys erstes sichtlich interessiertes Kommentar in Hinblick auf Gloria, die gemeinsam mit anderen Gefangenen angekettet an ihm vorbei getrieben wird. Romantisch hört es sich auch nicht an, wenn er auf die Frage seines Onkels, ob er nicht verrückt sei eine Frau aus Paramatta zu heiraten, bemerkt: „Aber andere gibt es hier ja keine. Nebenbei Tim [..., unverständlich, Anm. d.Verf.] hat sich seine auch von da geholt.“ Im Unterschied dazu hat Gloria mehr Bedenken, einen Fremden zu heiraten. Sie müsse ihre Eigenwilligkeiten und ihren Ungehorsam ablegen, wenn sie einen Mann glücklich machen wolle, rät ihr die Zuchthausaufseherin, woraufhin Gloria in Nahaufnahme und mit leicht

¹⁰⁰ Luckey 2007, S.161.

¹⁰¹ ebenda.

melancholischem Augenaufschlag beteuert: „Frau Vorsteherin, ich möchte nicht heiraten.“

Die mehr als demütigende Brautschau, bei der die Frauen ihre körperlichen Vorzüge den zum Großteil als vulgär und lüstern charakterisierten Werbern präsentieren müssen, lässt sie nur über sich ergehen, um einerseits frei zu kommen und andererseits endlich zu ihrem Geliebten Albert Finsbury zu gelangen. Das „Ja“ zu Henrys Antrag kommt ihr nur zögerlich über die Lippen und schon auf der Heimreise zu seiner Farm läuft sie ihm davon, nicht ohne ihm vorher zu gestehen, dass sie einen anderen Mann liebt.

Henry wird als attraktiver und freundlicher Mann dargestellt, aber nicht einmal als sich Gloria enttäuscht von der Begegnung mit Albert, der sich inzwischen mit der Gouverneurstochter verlobt hat, und nach einem erniedrigenden Auftritt als Sängerin in einer heruntergekommenen Bar mittellos auf der Straße wieder findet, führt sie ihr Weg zu ihm. Stattdessen entscheidet sie sich in ihrer Verzweiflung ins Gefängnis zurückzukehren. Sie findet Zuflucht in einer kleinen Kirche in Paramatta, wo sie erschöpft zwischen den Bänken einschläft. Als sie die Augen öffnet, steht Henry neben ihr, der sie gesucht hat. Ihre erste Reaktion ist Flucht, doch Henry hält sie zurück.

[Abb.11] Als er sie erneut bittet seine Frau zu werden willigt sie zwar ein, doch sie wirkt, als wäre sie mittlerweile einfach zu müde, um sich noch einmal gegen ihr Schicksal aufzulehnen. Das von einem Knabenchor gesungene finale „Gloria in excelsis Deo“ wirkt in diesem Kontext wie ein trauriger Kommentar zum herzhaften „Hallelujah“, das Gloria zu Beginn des Filmes so inbrünstig dem Publikum entgegengeschmettert hat. Es bleibt die Frage, inwieweit ein derartiges Ende als Kompromiss an das Regime gelesen werden kann, vor allem wenn davon ausgegangen wird, dass das Filmpublikum mehr als eine manipulierte, willenlose und homogen beeinflussbare Masse bildet und auch für alternative Lesarten, zumindest zu einem Teil, empfänglich ist.

Wenn es um die Frage nach emanzipatorischem oder subversivem Potential geht, ist es ebenfalls interessant auf einen Vergleich von zwei Szenen hinzuweisen, wie ihn Lutz P. Koepnick unternommen hat. Dass sich das nationalsozialistische Regime, allen voran Propagandaminister Goebbels, um die eskapistische Funktion von Unterhaltung und Spektakel bewusst war und diese durchaus schätzte, wurde bereits erwähnt. Die durchaus nachzuvollziehende These des Autors lautet nun, dass Siercks Filmbearbeitung populäres Spektakel als eben genau das entlarvt, was es eigentlich darstellt, nämlich Täuschung und Lüge. Bei ihrer ersten Performance auf der Bühne

zeigt die Kamera Gloria in halbnahen und nahen Einstellungen, aus immer anderen Blickrichtungen und Brennweiten, in Normalsicht und Aufsicht von schräg oben. Dazu kommen wiederholte Schnitte und immer wieder ein Blick auf das Londoner Publikum, dass Gloria euphorisch zujubelt. [Abb.6,12] Die Art wie Sierck diese Szene mittels Kameratechnik bearbeitet, so das Argument des Autors, verdeutlicht:

„that what we see is not the recording of an artistic expression, but a truly violent process of dismemberment – male desire mapped onto and exploiting the surface of Gloria’s body.“¹⁰²

Die Bühnenfigur Gloria Vane ist Trugbild, männliche Fantasie, Bedarfsartikel, Massenware. Die Rolle, die sie während ihres ersten Auftrittes mimt, entspricht nicht ihrem Charakter hinter der Bühne. Siercks Kritik an der viktorianischen Sexualmoral sowie am Spektakel, als bloßer Ablenkung, wird noch einmal in ihrer Deutlichkeit gesteigert, wenn Gloria nach der frustrierenden Konfrontation mit Albert und dessen Verlobten erneut als Sängerin auftritt, dieses Mal in einer heruntergekommenen australischen Spelunke vor einem niveaulosen Publikum. Im Unterschied zur ersten Performance löst die Protagonistin in dieser Szene die Schaulust ihrer hauptsächlich männlichen Betrachter nicht ein. Die Kamera filmt sie in einer halbnahen Einstellung, ihren wollenen Umhang mit beiden Händen fest vor ihrem Körper zusammengehalten, um jeden entblößenden Blick abzuwehren. [Abb.13] „[...] Gloria now rebuffs any attempt to transform her body into a pleasurable commodity“¹⁰³, schreibt Koepnick. Es folgt ein Schnitt auf eine Nahaufnahme. Ohne die Perspektive zu ändern bleibt die Kamera bei dieser Ansicht von Gloria bis sie am Ende langsam auf ihr Gesicht zuzoomt, um dieses in einer langen Großaufnahme zu zeigen [Abb.2], welche sie von den innerdiegetischen Zuschauerinnen und Zuschauern isoliert und Betrachtungen erlaubt „that valorize contemplative identification and concentrated absorption over distracted and tactile appropriation.“¹⁰⁴

Die Konsequenz des nicht eingelösten Begehrens ist wiederum die brutale Zurückweisung durch das Publikum, das Glorias melancholischem „Ich steh’ im Regen“ nichts abgewinnen kann und ihrer Darbietung ein vorzeitiges Ende beschert. Wenn Sierck anhand des ersten Auftrittes von Gloria das populäre Spektakel als eines

¹⁰² Koepnick 1997, S.169.

¹⁰³ ebenda.

¹⁰⁴ ebenda, S.170.

beschreibt, in dem Frauen von einem männlichen Massenpublikum ausgebeutet werden, so der finale Schluss, dann würde die zweite Performance den Versuch darstellen, eine legitime Absicht für ein Filmpublikum zu definieren, welche Prinzipien wie Originalität, Authentizität und Attraktivität mit einbezieht.¹⁰⁵

Das Lied „Ich steh’ im Regen“, das zum Leitmotiv des Filmes wird, verweist auf Glorias enorme Leidenschaft und Hingabe zu einem Mann. Im Gegensatz zur Aussage von „Yes, Sir!“ korrespondiert der Liedtext mit Glorias wirklichem Charakter hinter der Bühne. Die Kamera wechselt während des Gesangs nicht mehr zwischen den verschiedenen Blickpunkten des innerdiegetischen Filmpublikums hin und her, sondern konstruiert einen intimen Gefühlsaustausch zwischen Gloria auf der Bühne und Albert Finsbury, der dem Auftritt ebenfalls beiwohnt. Längeren Nahaufnahmen von Gloria werden wiederholt halbnah und nahe Aufnahmen von Albert dazwischen geschnitten. Am Ende entsteht der Eindruck, Gloria würde nicht für ihre anfängliche Rolle als luxuriöse Femme fatale büßen, die ja ohnehin nur eine Fassade gewesen ist, sondern für ihre Abhängigkeit, Selbstaufopferung und Unterordnung als Frau unter einen Mann und damit unter ein patriarchales System. Das Problem liegt nicht darin begründet, dass Albert schlichtweg der falsche Mann für Gloria ist. Dies wird vor allem im erneuten Vergleich mit dem nur scheinbar glücklichen Ende des Filmes deutlich. So stellt, um noch einmal diesen Ansatz zu bemühen, auch die Ehe mit Henry, der innerhalb der NS-Filmpropaganda als gesunder, kräftiger, blonder Mann, eingebettet in ein bäuerliches Umfeld, einen Idealtypus verkörpert, keine ausreichende Alternative für die Protagonistin dar.

4.2. LA HABANERA (1937)

Wie ZU NEUEN UFERN entstand auch LA HABANERA im Jahr 1937. Beide Filme sind Studioproduktionen der Ufa. Regie Assistent von Detlef Sierck war erneut Fritz Andelfinger, Kameramann wieder Franz Weihmayr. Für die Musik war Lothar Brühne verantwortlich. Die Texte der Kinderlieder „ABCDEFG – der ganze Garten ist voll Schnee“ und „Du kannst es nicht wissen“ stammen von Detlef Sierck selbst. „Die Habanera: Der Wind hat mir ein Lied erzählt“ wurde von Bruno Balz geschrieben. Gedreht wurde zum Teil im Ufa Atelier Neubabelsberg. Die Außenaufnahmen entstanden auf Teneriffa.

¹⁰⁵ Vgl. Koepnick 1997, S.169—170.

4.2.1. Inhaltsangabe

Astrée Sternhjelm, eine junge Schwedin, macht mit ihrer Tante Ana Urlaub auf der Karibikinsel Puerto Rico. Während die ältere Dame unter der Hitze und dem Temperament der Einheimischen leidet, fühlt sich Astrée wie im Paradies. Als der draufgängerische Don Pedro de Avila während eines Stierkampfes einem in Bedrängnis geratenen Torero das Leben rettet, verliebt sie sich in den verwegenen Großgrundbesitzer und beschließt gegen die Einwände ihrer Tante auf der Insel zu bleiben. Die beiden heiraten und bekommen einen Sohn.

Zehn Jahre später ist die Ehe ruiniert. Don Pedro hat sich als herrschsüchtiger und argwöhnischer Egoist entpuppt, der versucht seine Frau einzusperren und zu bevormunden, wobei er den gemeinsamen Sohn Juan als Druckmittel benutzt. Auch die Insel hat für Astrée an Reiz verloren und ihr Heimweh nach Stockholm wird von Tag zu Tag größer. Zu allem Überfluss wütet auf Puerto Rico ein wiederkehrendes tödliches Fieber, was jedoch Don Pedro und die Behörden zu vertuschen versuchen, weil sie ungünstige Konsequenzen für den Exporthandel befürchten. Zur selben Zeit erfährt in Stockholm der junge Arzt Dr. Sven Nagel, der den Auftrag erhalten hat nach Puerto Rico zu reisen, um dort die Seuche zu bekämpfen, dass sich seine Jugendliebe Astrée dort aufhält. Auf der Insel angekommen, gelingt es ihm tatsächlich trotz aller Sabotageversuche schon bald ein Serum gegen die Krankheit zu entwickeln. Während eines Empfangs in Don Pedros Haus, zu dem auch Sven eingeladen worden ist, trifft er auf Astrée und spürt sofort ihr Unglück.

Als Astrée auf dem Fest für Don Pedro zu den langsamen Rhythmen einer Habanera¹⁰⁶ singt, um ihren eifersüchtigen Gatten versöhnlich zu stimmen, bricht dieser kurz darauf plötzlich vom Fieber angesteckt zusammen. Dr. Nagel will ihm mit dem von ihm hergestellten Gegenmittel das Leben retten, doch das hat Don Pedro zuvor von seinen Leuten vernichten lassen. So muss der Inselpatron der Krankheit erliegen und Astrée kann mit ihrem Sohn Juan und Sven nach Schweden zurückkehren.

4.2.2. Formale Besonderheiten

Die Außenaufnahmen zu LA HABANERA wurden auf der Kanareninsel Teneriffa gedreht, die dem karibischen Inselstaat Puerto Rico, wo die Geschichte spielt,

¹⁰⁶ Die „Habanera“ (span. „la Habanera“) entstand Anfang des 19. Jahrhunderts und ist ein spanisch-kubanischer Tanz, benannt nach der kubanischen Hauptstadt Habana (Havanna). Dieser langsame Tanz, der mit dem Tango verwandt ist, wird im 2/4 – Takt gespielt, wobei der erste Viertelschlag punktiert wird.

landschaftlich stark ähnelt. Teneriffa war zu dieser Zeit in den Händen des Franco-Faschismus und befand sich mitten im spanischen Bürgerkrieg. Von den Kämpfen und Tumulten im Land ist jedoch im Film nichts zu sehen.

Im Gegensatz zum zuvor besprochenen Film ZU NEUEN UFERN handelt es sich bei LA HABANERA um einen Gegenwartsfilm. Als die junge Schwedin Astrée auf der Insel Puerto Rico ankommt und sich in den reichen Landherren Don Pedro verliebt, wird das Jahr 1927 geschrieben. Die Handlung schreitet chronologisch schnell voran, bis schließlich zehn Jahre vergangen sind. Astrée und Don Pedro haben inzwischen geheiratet und einen Sohn bekommen. Die Haupthandlung wird durch ein auf den Juli 1937 datiertes Dokument als Gegenwartshandlung ausgewiesen. Rückblenden oder Vorgriffe kommen nicht vor.

Wieder wird allein durch die Kamera eine auktoriale Erzählsituation geschaffen. Die Kamera, die Filmfiguren und das Publikum teilen infolgedessen ein Wertesystem, wodurch die Identifikation mit den Figuren erleichtert wird.

Immer wieder wird in der Art einer langen Parallelmontage zwischen Astrées Lebenswelt auf Puerto Rico und den simultan stattfindenden Ereignissen in ihrer Heimat Schweden hin- und hergewechselt. Zu einem Kulminationspunkt der beiden Handlungsstränge kommt es, wenn der junge schwedische Arzt Dr. Sven Nagel für Nachforschungen auf Puerto Rico landet und dort seine Jugendliebe Astrée trifft.

Zu Beginn des Filmes gibt es viele Außenaufnahmen von Puerto Rico, welche die Insel als idyllisches Südseeparadies charakterisieren. Mit dem Verlauf der Handlung nehmen diese Aufnahmen jedoch ab und es wird vor allem in geschlossenen Räumen gefilmt. Diese Innenraumaufnahmen und die damit einhergehende Zunahme von nahen Einstellungen, besonders der Hauptcharaktere, stellen nicht nur den Dialog in den Vordergrund, sondern erzeugen auch eine Atmosphäre der Bedrängnis, die sich allmählich in einen klaustrophobischen Zustand steigert.

Die Eheprobleme zwischen Astrée und Don Pedro und das auf der Insel wütende Fieber nehmen immer mehr eine bedrohliche Gestalt an. Auf der visuellen Ebene wird dies auch durch eine Verengung der Bildausschnitte und eine mit Objekten angehäufte Mise-en-scène umgesetzt. Auch die Lichtführung ändert sich in diesem Zusammenhang. Schatten nehmen zu, legen sich zum Teil als dunkle Gitter über die Gesichter und Körper der Filmfiguren und verweisen damit auf deren inneren Gefühlszustand der Unfreiheit und Zerrissenheit.

4.2.3. Analyse

Die Bildfläche ist noch schwarz, da ertönt aus dem Off bereits der rhythmische Klang der Kastagnetten und weist, einem Klischee folgend, darauf hin, dass der Film sein Publikum auf eine Reise in den Süden mitnehmen wird. Es folgt ein Schnitt und der Name der Filmschauspielerin Zarah Leander wird vor dem Hintergrund eines wellenschlagenden Meeres eingeblendet. Dann erst folgen Titel und weitere Credits. Wie diesen zu entnehmen ist, handelt es sich um einen Film von Gerhard Menzel. Detlef Sierck wird unter der Kategorie „Spielleitung“ genannt, eine Bezeichnung die den Versuch der NS-Filmpropaganda aufzeigt, Anglizismen und Fremdwörter aus der deutschen Sprache zu verbannen.¹⁰⁷

Dass gerade Menzel als Drehbuchautor fungierte, erscheint für eine Auseinandersetzung mit dem Film insofern von Bedeutung, weil sich dieser später durch mehrere einschlägig politische Schriften als glühender Anhänger Hitler-Deutschlands präsentierte. Dies wirft wiederum Fragen nach Menzels Gesinnung zur Zeit der Filmproduktion auf und darüber, ob der Film durch seine Mitarbeit eventuell propagandistische Züge beinhaltet. Sierck selbst lobt in einem Interview mit Jon Halliday die Begabung seines Mitarbeiters und antwortet auf die Frage, ob Menzel bei der gemeinsamen Zusammenarbeit schon ein Nazi gewesen sei: „Ich erinnere mich, daß ich ihn danach gefragt habe, und er sagte immer nur: ‚ich bin kein Nazi, ich bin kein Nazi‘, aber damals war es bei manchen Leuten noch ungeheuer schwer zu erkennen, was sie waren.“¹⁰⁸ Eric Rentschler sieht diese Aussage als Verharmlosung und meint, dass der Regisseur hier schlicht nicht ehrlich gewesen sei.¹⁰⁹ Interessant ist aber, dass Sierck wiederum ein mögliches propagandistisches Potential seiner Filme nicht ausschließt, wenn er sagt: „Ein Werk erzeugt nämlich seine eigene Dynamik und arbeitet manchmal gegen die Absichten seiner Autoren [...]“¹¹⁰ Auch diese Arbeit betrachtet wie eingangs erläutert nicht die Filmschaffenden als vordergründig ausschlaggebend für die Aussage des Filmes, sondern das Werk an sich, trotzdem scheint es jedoch sinnvoll, die Tendenzen der Mitwirkenden zumindest nicht auszublenden.

¹⁰⁷ Vgl. Rentschler 1996, S.130.

¹⁰⁸ Halliday 1997, S.70.

¹⁰⁹ Vgl. Rentschler 1996, S.131—132.

¹¹⁰ Halliday 1997, S.72.

Nachdem also die wichtigsten Beteiligten genannt worden sind, schwenkt die Kamera auf ein Plateau über einer Steilküste. Die Kastagnetten gehören einer Tänzerin, die sich in traditionellem Gewand zu volksmusikalischen Klängen bewegt. Auch die junge schwedische Touristin Astrée Sternhjelm (Zarah Leander) und ihre Tante Ana (Julia Serda) wohnen dem Schauspiel bei. Astrée applaudiert begeistert, während Ana sich weniger beeindruckend zeigt.

Der weitere Verlauf des Filmes charakterisiert die Insel Puerto Rico und ihre Einwohnerinnen und Einwohner als exotisches Gegenüber einer nördlichen Betrachtungsweise, die zu diesem Zeitpunkt wiederum durch die beiden Frauen repräsentiert wird. Alles scheint recht stereotyp: Die Sonne brennt vom Himmel, die Menschen feiern und selbst der Chauffeur lässt es sich nicht nehmen lauthals im Takt einer Habanera zu singen, während er die beiden Damen raus aus der Stadt bringt, vorbei an einem Mundharmonika spielenden Hirtenjungen mit seinen Ziegen, Bananenpflückerinnen und einer karibischen Berglandschaft, die sich im Hintergrund erstreckt. Noch zeigt sich Puerto Rico in all ihrer Pracht, die negativen Seiten sieht nur die Tante, der das heiße Klima, die traditionellen Bräuche und die lebhaftige Inselbevölkerung gehörig auf die Nerven gehen.

Wie schon bei ZU NEUEN UFERN erscheint auch in LA HABANERA die von Zarah Leander verkörperte Protagonistin am Anfang des Filmes lebenslustig und selbstbewusst. [Abb. 14] Astrée hat sich in die Insel und die Habanera verliebt und ihr Entschluss zu bleiben steht fest. Sie will dem kühlen Stockholm und der steifen, konventionellen Gesellschaft dort den Rücken kehren. Die Einwände ihrer Tante beeinflusst sie nicht. Als der Wagen mit den Urlauberinnen vor einer Straßensperre anhalten muss, weil im Dorf ein Stierkampf stattfindet, kommt der einflussreiche Großgrundbesitzer Don Pedro de Avila (Ferdinand Marian) angeritten. Die Ehrfurcht des Fahrers beim Anblick des stattlichen Herrn lässt bereits auf dessen Ansehen und Macht schließen. Beim Stierkampf kann Don Pedro seine Männlichkeit unter Beweis stellen und Astrées Herz erobern, als er dem Torero vor ihren Augen das Leben rettet. [Abb.15]

Die Tante bezeichnet Astrée als verrückt, als diese wieder einmal nicht aus dem Schwärmen kommt. Doch Astrée erwidert gelassen: „Gott sei Dank, dass ich verrückt bin! Ich hab eure hoffnungslose, kalte Vernunft satt!“ Der Dampfer muss den Hafen ohne die junge Schwedin verlassen. Astrée bleibt, nicht wegen Don Pedro, wie sie nicht ganz ernsthaft betont, sondern wegen der Habanera. Bei der nächsten Einstellung läuten

trotzdem die Hochzeitsglocken und das frisch vermählte Paar verlässt in traditionellem Gewand die kleine Kirche. Es kann nicht viel Zeit verstrichen sein, denn erst jetzt nach der Vermählung lernt die junge Braut die Dienerschaft und das Anwesen ihres Ehemannes kennen. Dass für Don Pedro alles nach seinen Spielregeln laufen muss, deutet sich bereits dadurch an, dass er seine alte Amme kurzerhand Rosita nennt, weil er ihren richtigen Namen Inokaparet unaussprechlich findet. Sein Ton ihr und dem restlichen Dienstpersonal gegenüber ist äußerst befehlshaberisch.

Der Film macht einen großen zeitlichen und geografischen Sprung. Zehn Jahre sind vergangen, als Astrées Tante Ana in ihrer Funktion als Stifterin des Tropeninstituts in Stockholm zum Empfang lädt und erfährt, dass ausgerechnet der Jugendfreund ihrer Nichte gemeinsam mit einem zweiten Arzt nach Puerto Rico reisen soll, um dort das Fieber zu bekämpfen, dem jährlich hunderte Menschenleben zum Opfer fallen. Ana wittert ihre Chance und erzählt Sven (Karl Martell) von Astrée und Don Pedro, den sie als „unerhört reich und direkt aus dem Mittelalter entsprungen“ schildert. „Ein feudaler Herr, an dem die amerikanische Regierung sich die Milchzähne ausbeißt.“

Zurück in Puerto Rico werden bereits Pläne geschmiedet, um die Arbeit der beiden ausländischen Ärzte zum Scheitern zu bringen. Schließlich soll die Seuche und die damit verbundenen Negativschlagzeilen den Exporthandel nicht gefährden. „Don Pedro de Avila sagt, es gibt kein Fieber mehr auf Puerto Rico. Das ist die Parole, die er rausgegeben hat.“

Don Pedro gibt sich nicht damit zufrieden über die Insel zu herrschen, er will seine Macht auch gegenüber seiner Frau durchsetzen. Zwar ist er innerhalb der Filmhandlung wegen seiner gesellschaftlichen Stellung und seines Reichtums der unhinterfragte Gebieter über Land und Leute, doch die Bildsprache verrät etwas anderes.

Die Kamera zeigt ihn in einer Szene, wie er wütend durch ein prunkvoll eingerichtetes Zimmer seines Anwesens schreitet und schließlich ein Kleid, das über einen Sessel gelegt ist, zerreißt. Es ist Astrées Kleid gewesen und ihr gilt auch die Strafpredigt, die er hält. Wenn Sierck in einem Interview davon spricht, dass er dem großen Möchtegertorero zu Beginn des Filmes nur eine kleine Dorfarena zur Verfügung stellt, damit dieser seine Tapferkeit und Überlegenheit inszenieren kann, so untergräbt er auch in dieser Szene des Streits auf ironische Art die Autorität des Protagonisten.¹¹¹

¹¹¹ Vgl. Halliday 1997, S.71.

Weil Astrée zu Beginn seiner Belehrungen und Anschuldigungen weder zu hören, noch im Raum zu sehen ist, wirkt sein Auftritt überzogen und so künstlich, als würde er für eine Theateraufführung proben. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch den großen Wandspiegel, der sich über die gesamte Seitenwand bis zur Decke hinauf erstreckt und die tatsächliche Raumgröße doppelt so groß erscheinen lässt. Don Pedros Machtposition erscheint unter diesen Umständen äußerst fragil. Genauso wie Lord Finsbury in ZU NEUEN UFERN seine Zwiespältigkeit hinter der Maske des charmanten und weltmännischen Gentleman verbergen muss, so scheint auch Don Pedro ständig eine Rolle zu spielen, um seinen eigenen Ansprüchen gerecht werden zu können. „Du willst aus ihm einen Schweden machen!“, wettet er und meint damit den gemeinsamen Sohn Juan, den er ganz allein nach seinen Vorstellungen erziehen will. „Aber jetzt erhebe ich meinen Anspruch. Jetzt bitte ich auch nicht mehr! Du hast dich zu fügen!“, schreit er und wird dabei von der Kamera in einer totalen Einstellung gezeigt, wodurch er in dem üppig eingerichteten, hohen Raum beinahe unterzugehen droht. Dass er genau nachdem er lautstark verkündet hat seinen Anspruch zu erheben, auch noch auf einem Stuhl in der hinteren Ecke des Zimmers Platz genommen hat, betont die Ironie um ein Weiteres. Die Kamera bleibt auf Distanz und während in diesem Moment fast alles im Raum mächtiger zu sein scheint als die sitzende Gestalt des Hausherrn - der Vorhang, der Luster an der Decke, das Klavier, die Blumenvase und das Bildnis einer Frau an der Wand [Abb.16], wirkt Astrée in der nächsten Einstellung visuell unverändert dominant. Als er ihr zudem vorwirft, dass sie ihn mit dem erstbesten Mann betrügen würde, wenn sie es nur wagen würde, antwortet sie uneingeschüchtert: „Glaube mir, ich würde es wagen, wenn ich es wollte“ und macht ihm zu verstehen, dass nur die Liebe zu ihrem Sohn sie noch bei ihm hält.

Dass der Tyrann am Ende stirbt ist nicht Astrées Verdienst, sondern seine eigene Schuld. Ihre Emanzipation ist eingebettet in das Thema der Flucht vor dem heißen Land. Die unerträgliche Hitze, das Fieber, alles Krankmachende steht für die Bedrohung durch das Fremde, dem es zu entfliehen gilt, wobei das greifbare Ziel in diesem Fall die gesunde, sichere Heimat darstellt. Dass die Inszenierung des Fremden als Bedrohung eine propagandistische Wirkung besitzt, darauf soll an späterer Stelle noch einmal genauer eingegangen werden. Zunächst geht es aber um die Emanzipationsgeschichte der Protagonistin.

Bevor die Flucht für sie Realität wird, konstruiert Astrée mit allen Mitteln eine Heimat in der Fremde. In der unheilschwangeren puertoricanischen Hitze erzählt sie ihrem Sohn von der schneebedeckten Heimat, komponiert und singt für ihn Winterlieder [Abb.17]:

„Du kannst es nicht wissen
wie der Schnee sich dreht in weißen Wirbeln.
Kannst es ja nicht wissen.

Wie Winterwind das stille Haus umweht
und auf der Nasenspitze dir ein Stern zergeht
und hundert andre deine Wangen küssen.

Du kannst es nicht wissen
wie der See erstrahlt vom blank Weiß
Kannst es ja nicht wissen
[...]"

Je mehr das Fieber im Verlauf der Handlung wütet, desto deutlicher zeigt sich die Bedrohung auch auf der visuellen Ebene. Während im ersten Teil des Filmes vor allem Außenaufnahmen, totale und halbnaher Einstellungen dominieren, werden die Bildausschnitte zunehmend enger und die Handlung findet zum größten Teil in geschlossenen Räumen statt. Zu den halbnahen Einstellungen kommen immer häufiger auch Nah- und Großaufnahmen hinzu, die Bilder werden dunkler, Schatten liegen auf den Figuren. Vor allem die Räumlichkeiten von Don Pedros Anwesen scheinen durch immer mehr Objekte dominiert, so dass eine bedrückende Enge zu spüren ist. Kästen, Stühle, Lampen und Vorhänge versperren Wege und Ausblicke, erzeugen eine klaustrophobische Atmosphäre und scheinen vor allem auf den innerlichen Gefühlszustand der Protagonistin hinzuweisen. Weil sie zu stolz ist, ihr Leid nach außen zu tragen, scheinen die Gegenstände für sie zu sprechen.

Hat in der zuvor beschriebenen Streitszene zwischen Astrée und Don Pedro die Größe des Raumes das Bild dominiert und die Figuren auf Distanz gehalten, so findet die nächste Auseinandersetzung der beiden in einem Zimmer statt, in dem unzählige Vorhänge, aufgestellte Paravents und Kerzenständer den Handlungsraum einengen und

die Figuren auf engstem Raum miteinander konfrontieren. [Abb.18] Wie auch schon in ZU NEUEN UFERN so wird auch hier die Entzweiung des Paares unterstrichen oder besser gesagt vorweggenommen, indem die beiden häufig von vertikal herunterhängenden Vorhängen oder anderen Gegenständen optisch getrennt werden, wenn sie gemeinsam im Bild zu sehen sind. [Abb.19] Das durch die Jalousien hereinfließende Licht wirft immer wieder gitterartige Schatten auf die Gesichter der Charaktere und betont deren inneren Gefühlszustand. Während Astrée in einer schlechten Ehe und einem fremden Land gefangen ist, wird für Don Pedro die eigene Gier und Sucht nach Anerkennung zur Gefahr. Als er merkt, dass seine Frau ihm zu entgleiten scheint - sie und Juan schaffen sich zunehmend eine eigene Welt, einen Zufluchtsort, zu dem er selbst keinen Zugang hat – lässt er sich zu einer Entschuldigung herab und eröffnet ihr den Vorschlag, mit ihr im Herbst einige Monate nach Schweden zu reisen. Für Astrée ist sein Angebot zu diesem Zeitpunkt keine Option mehr. Sie will zwar nach Schweden, aber endgültig und ohne ihn. Don Pedro kann Juan den Schlitten wegnehmen, mit dem der Junge das Stiegenhaus in eine winterliche Rodelbahn verwandelt hat und Dr. Nagels Arbeit zu Grunde richten, aber schlussendlich tut er sich selbst damit am wenigsten einen Gefallen. Das erste Aufeinandertreffen zwischen Dr. Nagel und dem Jungen stellt sich liebevoller und familiärer dar, als das Verhältnis zwischen Vater und Sohn je erschienen ist und die Tatsache, dass Don Pedro das entwickelte lebensrettende Serum aus Habgier und auch ein bisschen aus Eifersucht vernichten lässt, bringt ihn am Ende selbst ins Grab, als auch er am Fieber erkrankt. Astrée nimmt am Schluss das Schiff nach Schweden. Sie bereue nichts, sagt sie und schaut noch einmal sehnsüchtig auf die Insel zurück. [Abb.20]

Wie verhält es sich nun mit der propagandistischen Aussage des Filmes, angesichts des doch recht nationalsozialistischen Bildervokabulars in LA HABANERA? Burkhard Meyer-Sickendiek schreibt in diesem Zusammenhang:

„Schweden, der Norden, die Wissenschaft, die Mutterliebe, der blonde Knabe in den Fängen des düsteren Vaters, die Sehnsucht der einsamen Seele, all dies scheint auf den ersten Blick vom nationalsozialistischen Kitsch nicht zu trennen.“¹¹²

¹¹² Meyer-Sickendiek 2005, S.215.

Der Autor betont zum einen eine „Nietzscheanische Kritik“, die er in den Eröffnungsklängen des Filmes sieht. Diese stammen aus der Oper CARMEN von Georges Bizet und würden sich als Absage an Wagners romantische Ideale lesen lassen. Zum anderen verweist er auf den Umstand, dass die beiden Gegenpole im Film, das nordische Schweden und das südländische Puerto Rico nicht einfach gegeneinander ausgespielt und kontrastiert werden, sondern gerade innerhalb der Sehnsucht der Protagonistin verschmelzen. Zwar wird der Norden im Film mit einer schneebedeckten Landschaft, zurückhaltenden Menschen, Vernunft und Wissenschaft in Verbindung gebracht und als gesunde Heimat im Unterschied zur karibischen Südseeinsel präsentiert, die für die Tante und die jungen Ärzte aus dem Norden nicht recht viel mehr zu bieten scheint, als Hitze, tödliches Fieber und eine Lebenslust der Menschen, die ihnen fremd und daher lästig erscheint. Doch letzten Endes werden beide Orte, wie Meyer-Sickendiek richtig feststellt, „zu einem bestimmten Zeitpunkt des Films als Orte einer möglichen Heimat ersehnt [...]“.“¹¹³

Eric Rentschler formuliert diesbezüglich eine weitere interessante Lesart, indem er Parallelen zwischen dem im Film präsentierten Puerto Rico und Nazi-Deutschland aufzeigt. Entgegen dem Anspruch der Narration den Süden gegen den Norden auszuspielen, finden sich tatsächlich erstaunlich viele Analogien: Don Pedro ist ein charismatischer Tyrann, der Land und Leute nach seinem Willen dirigiert und über eine Polizeieinheit verfügt, die wie das Hitler-Regime jenseits internationaler Gesetzgebungen operiert. Interventionen von außerhalb werden abgewehrt, Fremde argwöhnisch beobachtet. „Du sollst keine schwedischen Zeitungen lesen!“, ermahnt Don Pedro seine Frau, der er zudem Vorwürfe macht, weil sie Zigaretten raucht. Die Frau hat sich um das Heim und die Familie zu kümmern, darin scheint sich ihre Aufgabe, nicht anders wie in der nationalsozialistischen Weltanschauung, zu erschöpfen. Die Söhne der Insel genießen traditionell eine Erziehung, die sie zu Männern machen soll, darum muss Juan auch zum Stierkampf, da helfen alle Tränen nichts. Auch die puertoricanischen Freizeitveranstaltungen, würden an kitschige, überreizte Nazispktakel erinnern, so Rentschler. Am Ende kommt er zu dem Schluss, dass “this German film about Puerto Rico embodies what it depicts: the ‚primitive‘ island becomes both the Aryan state’s structured opposite and its displaced double.“¹¹⁴

¹¹³ Meyer-Sickendiek 2005, S.215; vgl. ebenda.

¹¹⁴ Rentschler 1996, S.134.

Wird dieser Gedanke weiter gesponnen, dann erscheint die letztendlich erfolgreiche Flucht Astrées auch als Flucht vor einer bedrohlichen und zerstörerischen Diktatur wie dem Hitler-Regime.

Rentschler weist jedoch auch darauf hin, dass eine solch subversive Lesart nur dann funktionieren kann, „if we isolate our attentions and impose our own hermeneutical – and historical – quarantine.“¹¹⁵

In der Einleitung wurde mit Verweis auf Rentschler bereits festgestellt, dass Reisende innerhalb der NS-Filmpropaganda problematische Figuren darstellen und auch Astrée, eine Frau, die rebelliert, die ihrer konservativen, unaufgeschlossenen Umgebung den Rücken kehrt, muss genau dafür büßen. Fernab der Heimat, so scheint es, fehlt es an Sicherheit und Stabilität. Wie in ZU NEUEN UFERN verwandelt sich die unabhängige Femme fatale ganz im Sinne der propagierten Ideologie am Ende in eine loyale Frau beziehungsweise aufopfernde Mutter.¹¹⁶ Doch damit ist es nicht getan, kommt es doch in beiden Filmen vor allem innerhalb der Bildsprache zu Brüchen, die das traditionelle Muster untergraben.

Auch Astrée sucht, nachdem die erste Begeisterung verflogen ist, nach der Heimat in der Fremde, doch was die Narration als einseitigen Mythos von Heimat und Fremde aufbaut, erhält vor allem in ihren Liedern eine ambivalente Färbung. So sieht etwa Koepnick in den musikalischen Einlagen, die so charakteristisch für die beiden Filme sind, eine Vorstellung von Heimat und nationaler Identität, die auf ihrer Erfahrung von kultureller Andersartigkeit und deren hybriden Ausdrucksweisen basiert.

“While the film’s narrative builds up the myths of the homeland as a sanctuary of monoculturalism, the soundtrack insists that cultures never appear in the singular, and that home is not a place of origins but the effect of a constant engagement with the other, a space of hybridity and in betweenness itself.“¹¹⁷

In Astrées Version der Habanera verschmilzt ihre Erfahrung des Fremden mit ihren Erinnerungen an die Heimat. Ihre Identität leidet darunter nicht, sondern erfährt eine Bereicherung. Am Ende scheint sie versöhnt und auch ein Stück gereift. Anfangs

¹¹⁵ Rentschler 1996, S.135; vgl. ebenda S.129—135.

¹¹⁶ Vgl. ebenda, S. 139—141.

¹¹⁷ Koepnick 1997, S.166—167.

kommt ihr die Insel wie das Paradies vor, später wie die Hölle und am Ende ist es ein Stück von ihr selbst, das sie im Frieden hinter sich lässt.

Ihre Gefühle sind äußerst ambivalent, wenn sie am Schluss an der Reling steht und noch einmal der Habanera lauscht. Über die zwiespältigen Empfindungen seiner Protagonistin bemerkt Sierck in einem Interview: „Sie hat zehn Jahre an dem Ort verbracht, die zehn besten Jahre ihres Lebens. Wenn sie zurückblickt, ist ihr bewußt, daß sie im Begriff ist, ein verkommenes – doch unbedingt interessantes - Milieu zu verlassen.“¹¹⁸ Auf eine „Heim ins Reich Rhetorik“, wie Rentschler es nennt, verzichtet Sierck bewusst und spart ein Happy Ending in der Heimat aus.¹¹⁹

In der Ausstellung „Entartete Kunst“, die am 19. Juli 1937 in München eröffnet wurde, gab es die „Gruppe 6“, mit der vorgeführt und angeprangert werden sollte, dass in der modernen Kunst „Neger und Südseeinsulaner“ das „rassische Ideal“ gewesen seien. Im Begleitheft zur Ausstellung ist von einer „Abtötung jedes Rassenbewusstseins“ die Rede. „Es ist kaum zu glauben“, heißt es dort weiter, „dass die Macher dieser Bildwerke in Deutschland oder in Europa ihre Heimat haben oder wenigstens damals noch hatten.“¹²⁰

Die Ehe der immer wieder als schwedisch ausgewiesenen Protagonistin überschreitet die kulturellen Grenzen und wirft ganz klar die nationalsozialistische „Rassenfrage“ auf. Ihr Gatte, der Puerto-Ricaner Don Pedro, wird vom schwedischen Arzt innerhalb der Genealogie der karibischen Ureinwohnerinnen und Ureinwohner verortet. „Don Pedro kennzeichnet nicht mehr reines Spaniertum. Er ist durch die Fremde infiziert.“¹²¹, schreibt der Filmwissenschaftler Manuel Köppen und verweist in diesem Kontext auf die Einbindung des biologischen Bildes der Seuche. Er sieht einen denkwürdigen Widerspruch zwischen dem im Film beschriebenen „Fieberwind“, der auf der Miasmenlehre des 19. Jahrhunderts beruhen würde und der ehrgeizigen Jagd nach Bazillen durch die schwedischen Ärzte, die der reinen Erregerlehre nach Robert Koch folgen würden.

„In der Deutschen Tropenmedizinischen Gesellschaft wurde der Paradigmenwechsel hin zu einer ‚Wissenschaft der raumbezogenen Medizin‘

¹¹⁸ Halliday 1997, S.73—74.

¹¹⁹ Vgl. Rentschler 1996, S.141—142.

¹²⁰ Onlinequelle 2.

¹²¹ Köppen 2008, S.254.

vollzogen, nach der Virulenzunterschiede abhängig schienen von Boden, Klima und rassischen Dispositionen. Astrée und ihr blondgelockter Juan waren biologisch kaum anfällig für den Fieberwind, nur eben psychisch affizierbar: durch das Sehnsuchtsmotiv des [sic!] „La Habanera.“¹²²

In der Tatsache, dass der Kollege von Dr. Sven Nagel ein Brasilianer ist, identifiziert Köppen eine Anspielung auf die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, die 1937, im Produktionsjahr des Filmes, die Arbeitsgemeinschaften zur Pflege der Virenforschung gründete und bereits seit 1923 in Sao Paulo eine Abteilung für Mikrobiologie eingerichtet hatte. Während LA HABANERA zum einen von der Sehnsucht nach der Heimat und von der Überlegenheit der heimischen Forschung berichtet, erkennt der Forscher aber auch ein komplexes „[...] Verweisungssystem, das beständig über die Bande spielt.“¹²³ Das engagierte Ärzteteam ist, auch wenn es mit stereotypen deutschen Charakterzügen ausgestattet ist, „[...] durchaus nicht reichsdeutsch, sondern polyglott besetzt [...]“.¹²⁴ Wie Rentschler versteht zudem auch Köppen den „[...] von einem charismatischen Despoten geführten Inselstaat mit seiner allgegenwärtigen Geheimpolizei als Mimikry des ‚Dritten Reiches‘ [...]“.¹²⁵

Die Seuche und die damit verbundene Bedrohung wird nicht nur über das „Andere“ kodiert, sondern auch in einer Verschränkung mit Verschwörung und Propaganda, wie sie den NS-Staat kennzeichnen, präsentiert.

Die schwedische Identität der Protagonistin kommt deutlich in den Liedern zum Ausdruck, die sie ihrem Sohn Juan vorsingt und durch die sie ihr schwedisches Geburtsland in der Fremde reanimiert. Der Text zu den beiden Kinderliedern stammt von Sierck selbst, der damit den Jungen, der aus einer nordisch-südländischen Ehe stammt, nicht als „gemischtrassig“ anspricht, sondern in seiner europäischen Identität durch die sich besinnende Mutter. Diese Identität konstruiert sich unabhängig von der nationalsozialistischen „Rassen- und Vererbungslehre“, die den Kernpunkt der NS-Ideologie bildet.

¹²² Köppen 2008, S.254.

¹²³ ebenda, S.255.

¹²⁴ ebenda.

¹²⁵ ebenda; vgl. ebenda S.252—255.

5. Soziohistorischer Hintergrund der US-amerikanischen Melodramen

Weil Detlef Sierck das Leben im Nazi-Deutschland immer unerträglicher empfand, fasste er Ende der 1930er Jahre den Schluss mit seiner zweiten Frau Hilde Jary, die Jüdin war, nach Amerika auszuwandern. Das Denunziantentum hatte jedoch auch vor ihm keinen Halt gemacht und so waren ihm mit dem Verdacht Devisen ins Ausland verlagert zu haben, seine Reisedokumente abgenommen worden. Da für LA HABANERA Aufnahmen auf Teneriffa geplant waren, besorgte der Produktionschef der Ufa (Universum Film AG) Ernst Hugo Corell, über Propagandaminister Goebbels persönlich einen Pass für zwei Monate. Von Teneriffa aus beantragte Sierck mit dem Hinweis auf eventuell nötige Nachaufnahmen eine Verlängerung seiner Papiere, die ihm ebenfalls gewehrt wurde. Er kehrte noch einmal nach Deutschland zurück, um den Schnitt des Filmes abzuschließen und setzte sich schließlich mit seiner Frau nach Aufhalten in der Schweiz, in Frankreich und den Niederlanden in die USA ab.¹²⁶

Dem belastenden Regime entflohen, hoffte er im Filmland Amerika, das heißt in Hollywood, wo er sich ab 1940 Douglas Sirk nannte, ohne Einschränkungen frei arbeiten zu können. Zwar hatte er die Restriktionen des NS-Terrorstaates hinter sich gelassen, jedoch erwarteten ihn auch im Land der vermeintlich unbegrenzten Möglichkeiten alles andere als unabhängige Studiobedingungen oder eine liberale Regierung.¹²⁷ Mit dem folgenden Kapitel sollen daher die Grundzüge der politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in den USA während der 1950er Jahre dargestellt und so ein Eindruck über die relevanten zeitgeschichtlichen Zusammenhänge vermittelt werden, bevor es darum geht, zwei der zahlreichen US-Melodramen von Sirk zu analysieren.

5.1. Politische Situation in den USA der Nachkriegszeit

Die Literatur beschreibt die Nachkriegszeit in den USA häufig als eine Zeit der Ambivalenz. Das Land war aus dem 2. Weltkrieg als Sieger hervorgegangen und reicher und mächtiger als je zuvor. Neben einem nie gekannten Wohlstand und den neuen Konsummöglichkeiten dominierte jedoch auch ein ständig gegenwärtiges Gefühl der Unsicherheit und Bedrängnis, das sich vor allem aus dem Kalten Krieg und der damit verbundenen permanenten nuklearen Bedrohung durch die Sowjetunion speiste und das politische und gesellschaftliche Leben in den 1950er Jahren in den Vereinigten Staaten

¹²⁶ Vgl. Läufer 1987, S. 29; vgl. Halliday 1997, S.77—80.

¹²⁷ Vgl. Läufer 1987, S.72.

bestimmte. Als ideologischer und militärischer Feind der westlichen Welt wurde der Kommunismus angesehen, auf den die USA mit der so genannten Eindämmungspolitik (*Containment-Politik*) reagierten. Ihre erste Ausprägung fand diese Politik mit der Truman-Doktrin von 1947, mittels derer der amtierende Präsident Harry S. Truman dazu aufrief, Demokratien international zu unterstützen und so dem Kommunismus Einhalt zu gebieten. Als praktische Umsetzung dieser Forderung sorgte der Marshall-Plan von 1947/48 dafür, dass enorme Gelder für den wirtschaftlichen Wiederaufbau Westeuropas ausgegeben wurden. Mit der kommunistischen Machtübernahme in China und dem Verlust des eigenen Atommonopols allerdings sah sich die USA ein Jahr später gezwungen, eine aggressivere Richtung einzuschlagen und massiv aufzurüsten. Dass der streitbare Kurs, den die Regierung eingeschlagen hatte, zum Teil auch intern mit Sorge verfolgt wurde, zeigt etwa ein Brief, den der ehemalige Vizepräsident und zu dieser Zeit amtierende Wirtschaftsminister Henry A. Wallace schon im Juli 1946 an Präsident Truman geschrieben hatte. In ihm warnte Wallace ausdrücklich davor, die Sowjetunion weiter zu provozieren und damit ein Wettrüsten mit katastrophalen Folgen heraufzubeschwören. Deutlich wies er bereits zu dieser Zeit auf die gefährlichen psychologischen Folgen hin, die in den folgenden Jahren tatsächlich die USA prägen sollten:

„[...] the very fact that several nations have atomic bombs will inevitably result in a neurotic, fear-ridden, itching-trigger psychology in all the peoples of the world, and because of our wealth and vulnerability we would be among the most seriously affected.“¹²⁸

Wallace hielt die Angst vor einer globalen kommunistischen Machtübernahme für irrational und hausgemacht. Er warnte davor, die realen internationalen Angelegenheiten aus den Augen zu verlieren. Der selbstgerechte Vorsatz der amerikanischen Regierung Osteuropa zu demokratisieren, würde einerseits bedeuten, sich in eine Isolationspolitik zu begeben und andererseits katastrophale Reaktionen provozieren. Bei Truman stießen diese Hinweise allerdings auf Ablehnung und im September selben Jahres wurde Wallace seines Amtes enthoben.¹²⁹

¹²⁸ Zit. n. Chafe/Sitkoff 1999, S.22. (Henry A. Wallace in einem Brief an Harry S. Truman Juli 1946, abgedruckt bei Chafe/Sitkoff).

¹²⁹ Vgl. ebenda, 20—31.

Am 12. März 1947 verkündete der amerikanische Präsident vor dem Kongress schließlich die Truman-Doktrin und damit den künftigen außenpolitischen Leitgedanken der USA: „[...] to support free peoples who are resisting attempted subjugation by armed minorities or by outside pressures.“¹³⁰ Trumans Rede stand am Beginn der amerikanischen Eindämmungspolitik und schuf so auch die Rechtfertigung für verschiedene Auslandsinterventionen seitens der Vereinigten Staaten, verstanden sich diese in der Folge doch als globale Ordnungsmacht.¹³¹ Am 14. April 1950 empfahl der Nationale Sicherheitsrat dem Präsidenten Harry Truman die Ausgaben für das Militär massiv zu erhöhen und bekräftigte noch einmal den eingeschlagenen außenpolitischen Kurs der USA. Im entsprechenden Memorandum Nr.68 (NSC-68), in dem insbesondere die Kreml-Politik als Sinnbild der Bedrohung einer „freien“ Welt dargestellt wurde, hieß es diesbezüglich:

„The United States, as the principal center of power in the non-Soviet world and the bulwark of opposition to Soviet expansion, is the principal enemy whose integrity and vitality must be subverted or destroyed by one means or another if the Kremlin is to achieve its fundamental design.“¹³²

Gegen Ende des Reports betonte der Sicherheitsrat noch einmal die Notwendigkeit des Kalten Krieges, was die enormen Zahlungen an das Militär rechtfertigen sollte und vergaß schließlich auch nicht auf den entscheidenden Beitrag hinzuweisen, den die amerikanische Bevölkerung im Kampf gegen den ideologischen Feind zu leisten hätte.

„The whole success of the proposed program hangs ultimately on recognition by this Government, the American people, and all free peoples, that the cold war is in fact a real war in which the survival of the free world is at stake.“¹³³

Als die Truppen der kommunistischen Nordkoreanischen Volksarmee gut zwei Monate später, am 25. Juni 1950, die Grenze zum südlichen Landesteil überschritten, war der Korea-Krieg Realität. Galt der Kommunismus als Inbegriff der Bedrohung von außen, so machte sich auch innerhalb der USA bald ein Klima des Misstrauens bemerkbar, das

¹³⁰ Zit. n. Chafe/Sitkoff 1999, S.35. (Harry S. Truman in einer Rede vor dem US-Kongress, am 12. März 1947, abgedruckt bei Chafe/Sitkoff).

¹³¹ Vgl. ebenda S.32—35.

¹³² Zit. nach Chafe/Sitkoff 1999, S.38. (Memorandum Nr.68 des Nationalen Sicherheitsrates der Vereinigten Staaten vom 14. April 1950, abgedruckt bei Chafe/Sitkoff).

¹³³ ebenda S.40; vgl. ebenda S.36—40.

„den Kampf gegen die vermeintlich allgegenwärtige innere Subversion zur ‚Heimatfront des Kalten Krieges‘ werden ließ.“¹³⁴ Nach Historiker Sebastian Kurme wurde der Kampf gegen den kommunistischen Feind zu einem

„[...] universellen Kampf zwischen Gut und Böse. [...] Die Kehrseite davon war, dass diese dichotomische Sichtweise nur wenig Raum für Individualität und Vielfältigkeit ließ. Es entstand vielmehr ein ideologischer Bezugsrahmen, in den alles und jeder eingepasst wurde.“¹³⁵

Im Januar 1953 übernahm General Dwight D. Eisenhower das Amt des Präsidenten und wurde schnell zur symbolträchtigen Vaterfigur eines Großteils der Bevölkerung, die sich nach nichts mehr sehnte, als nach Stabilität und Sicherheit. Auch wenn die 1950er Jahre in den Massenmedien häufig aus einer nostalgisch verklärten Sichtweise heraus überwiegend optimistisch als eine Zeit der Entspannung geschildert werden und mit der Eisenhower-Regierung eine relativ hohe Beschäftigungs- und eine niedrige Inflationsrate, Waffenstillstand mit Korea, die Zurückhaltung des Präsidenten in Vietnam und generell eine Haltung, die Frieden gegenüber Konflikten bevorzugt, verbunden wird, existieren doch auch andere Stimmen. Historiker Stephen E. Ambrose, der in seiner Revision den Präsidenten zum Großteil als erfahrenen und engagierten Politiker beschreibt, erwähnt in diesem Zusammenhang die Untersuchungen von Blanche Wiesen Cook. Diese verweist unter anderem auf die Aktivitäten des amerikanischen Geheimdienstes unter Eisenhower im Iran und in Guatemala, wo 1954 sogar zu paramilitärischen Mitteln gegriffen wurde, um die Regierungen der beiden Länder zu stürzen, auf verschiedene verdeckte Operationen in Vietnam und Osteuropa oder etwa auf klandestine Anschlagpläne der CIA gegen die politische Führung im Kongo und auf Kuba. „Ike [Dwight D. Eisenhower, Anm. J.P.] had his shortcomings and he suffered serious setbacks“, schreibt Ambrose und räumt schließlich ein: „For all his openness to new ideas, he was rigid and dogmatic in his anti-communism.“¹³⁶ Während der Präsident zwar erbarmungslos, doch in aller Stille gegen eine vermeintlich subversive Unterwanderung intervenierte, ist die Hetze gegen den Kommunismus bis

¹³⁴ Kurme 2006, S.34.

¹³⁵ ebenda.

¹³⁶ Zit. n. Chafe/Sitkoff, S.104 (Aus „The Ike Age. The Revisionist View of Eisenhower“ von Stephen E. Ambrose, in *The New Republic* (9. Mai 1981), nachgedruckt bei Chafe/Sitkoff 1999).

heute mit dem Namen des republikanischen Senators Joseph McCarthy aus Wisconsin verbunden.¹³⁷

Im Februar 1950 startete der Senator seine Verleumdungskampagne, als er verlautbaren ließ, Kenntnis darüber zu besitzen, dass mit Wissen des zuständigen demokratischen Ministers Dean Acheson mindestens 250 Anhängerinnen und Anhänger der Kommunistischen Partei im Außenministerium arbeiten würden. Zwar konnte er seine Anschuldigungen nie beweisen, Konsequenzen für die Stimmung im Land hatte die als McCharthyism in die Geschichte eingegangene Vorgehensweise des Senators aber allemal: „Eine Folge davon war, dass der Spielraum für politischen und kulturellen Dissens, für offenen Protest für geraume Zeit äußerst begrenzt gewesen ist.“¹³⁸ Auf McCarthys Einfluss auf das House Committee on Un-American Activities (HUAC), jenes Untersuchungsausschusses, der sich ab Ende der 1940er Jahre darauf konzentrierte angebliche kommunistische Einflüsse in Hollywood aufzuspüren und diesen entgegenzuwirken, wird an späterer Stelle noch eingegangen.

5.2. Geschlechterrollen in den USA der Nachkriegszeit

Zusätzlich zum herrschenden politischen Status quo, verunsicherten tiefgreifende Veränderungen innerhalb der Sozialstruktur die amerikanische Bevölkerung. Hatten sich die Aufgaben der Frauen vor dem 2. Weltkrieg auf Hausarbeit und Kinder beschränkt, ähnlich der im ersten Teil dieser Arbeit beschriebenen Idealvorstellungen im Nationalsozialismus, so waren viele Frauen während des Krieges dazu gezwungen die inzwischen fehlenden Männer auf dem Arbeitsmarkt zu ersetzen. Zwar gaben die meisten von ihnen ihren Beruf nach dem Krieg wieder auf, mit Ausnahme des Industriesektors, in welchem der Frauenanteil seit dem Krieg ständig stieg,¹³⁹ dennoch bestand in den folgenden Jahren eine generelle Tendenz hin zur Erwerbstätigkeit von Frauen, was von einem Teil der Bevölkerung als Gefahr für die traditionellen Rollenzuschreibungen wahrgenommen wurde. Paul Boyer sieht in diesen Ängsten und dem Umgang mit ihnen durchaus ein Gegenstück zu der von der Regierung forcierten Politik der Eindämmung, wenn er schreibt:

¹³⁷ Vgl. Chafe/Sitkoff, S.99—105. (Aus “The Ike Age. The Revisionist View of Eisenhower” von Stephen E. Ambrose, in *The New Republic* (9. Mai 1981), nachgedruckt bei Chafe/Sitkoff 1999).

¹³⁸ Kurme 2006, S.37; vgl. ebenda S.31—37.

¹³⁹ Vgl. Friedan 1966, S.124.

„Just as the anticommunist crusaders responded to the global threats by attempting to enforce political conformity at home, the celebrators of the domestic ideal coped with the threat of radical changes in gender relations by seeking to reimpose the imagined harmony and clearcut distinctions of an earlier era.“¹⁴⁰

In dieser Zeit, in der sich das amerikanische Volk einer durch die Regierung vermittelten Bedrohung durch den Kommunismus und einer vermeintlichen Subversion ausgesetzt sah, rückten das eigene Heim und die Familie ins Zentrum der Bemühungen um Beständigkeit und Sicherheit. Entsprechend schildert die US-amerikanische Feministin Betty Friedan ihre Erfahrungen während der Nachkriegszeit:

„Wir alle waren angeschlagen, heimwehkrank, einsam, verängstigt. Mehrere Generationen verspürten gleichzeitig das heftige Verlangen, zu heiraten, Haus und Kinder zu haben, und die Prosperität der Nachkriegszeit machte es möglich, daß plötzlich jeder dieses Verlangen befriedigen konnte.“¹⁴¹

So kam es nach dem Krieg, auch in Zusammenhang mit dem allgemeinen Wohlstand, zu vermehrten Hochzeiten und einem regelrechten *Baby Boom* sowie zu einem starken Anwachsen der mittelständischen Vorstadtsiedlungen, in die es vor allem die neue weiße Mittelschicht zog. Was Boyer über den Zusammenhang zwischen der Angst vor dem Kommunismus und der Beunruhigung angesichts einer neuen Rollenverteilung beschreibt, trifft auch auf die angestiegene Heirats- und Geburtenrate und den Zuzug in die Vorstädte zu. All diese Phänomene können als innenpolitische Entsprechung der außenpolitischen Situation gedeutet werden. Geoffrey S. Smith spricht in diesem Kontext von einem personalisierten Kampf gegen den Kommunismus, in dessen Folge sich ein nationaler Sicherheitsstaat mit der Familie als Kerneinheit entwickelt hätte: „The political economy of the nuclear family – the key unit in the postwar domestic cultural arrangement – in fact resembled the fledgling national security state.“¹⁴² Zusammenfassend bleibt also festzuhalten, dass die intime und persönliche Sphäre der Menschen nicht nur während des Nationalsozialismus in Deutschland, sondern auch in

¹⁴⁰ Boyer 1995, S.95.

¹⁴¹ Friedan 1966, S.121.

¹⁴² Smith 2003, S.100.

den 50er Jahren in den USA eine außerordentliche Politisierung erfuhr, wenn auch zu einem anderen Ausmaß und mit anderen Konsequenzen.¹⁴³

Obwohl sich die meisten Frauen nach dem Krieg wieder vollkommen ihren Familien und ihren Haushalten widmeten, hatte die Zeit doch ihre Veränderungen mit sich gebracht. Auch wenn die Hausfrau das weibliche Ideal blieb, so hatte sich das Rollenbild der doch Frau stark gewandelt und viele Frauen strebten alleinig schon eine Erwerbstätigkeit an, um sich ihren Traum von einem Haus in einem der besseren Vororte leisten zu können. Sich einzig und allein um Familie, Haus und Herd zu kümmern, schien für die wenigsten Frauen auf lange Sicht einen akzeptablen Zustand darzustellen, immerhin hatten sie mehr als ein Jahrzehnt relative ökonomische Freiheit und sexuelle Unabhängigkeit erfahren. Als die Frauenrechtlerin Betty Friedan 1956 im Zuge einer empirischen Forschung auf ihre eigene Unzufriedenheit als Hausfrau und die vieler anderer Frauen aufmerksam wurde, widmete sie diesem Umstand eine ausgedehnte Analyse, die sie 1963 unter dem Titel „The Feminine Mystique“ veröffentlichte. Darin illustrierte die Autorin den Wandel des Weiblichkeitsbildes zwischen den 30er und 50er Jahren unter anderem am Beispiel von Frauenzeitschriften und Romanen. Waren die literarischen Heldinnen der 30er und 40er Jahre zukunftsorientierte, selbstbewusste und berufstätige Frauen mit eigener Persönlichkeit, die Männer durch ihre Entschlossenheit nicht abschreckten, sondern, ganz im Gegenteil, dadurch recht anziehend auf diese wirkten, so verschwand dieses Leitbild in den 50er Jahren vollkommen. „Die Frau neuen Typs zögert plötzlich, sie erzittert vor dem Blau des Himmels und dem starken Sonnenlicht und stürzt zurück in ihre behaglichen vier Wände“¹⁴⁴, schreibt die Autorin sinnbildlich. Als sie schließlich 1958 und 1959 die drei prominentesten Frauenzeitschriften auf Weiblichkeitsbilder hin untersuchte, konnte sie keine einzige berufstätige Heldin mehr finden. Der allgemeine Kanon hatte sich in nur wenigen Jahren entscheidend gewandelt und die jungen Frauen konnten sich, induziert durch die Medien und die Gesellschaft, keine größere Erfüllung vorstellen, als Ehefrauen und Mütter zu sein. Als Ausprägung dafür kann wiederum das in den 50er Jahren extrem gesunkene Durchschnittsheiratsalter der Amerikanerinnen oder etwa die stark zurückgegangene Studentinnenquote an den Universitäten betrachtet werden. Friedan sah diesen allgemeinen Appell und die gesellschaftlich akzeptierte Ideologie,

¹⁴³ Vgl. Kurme 2006, 40—44.

¹⁴⁴ Friedan 1966, S.31.

welche die Frau auf ihre Rolle als Hausfrau, Ehefrau und Mutter beschränkte, auch durch ihre persönliche Erfahrung als Journalistin bestätigt. Die allgemeine Ansicht in den 1950er Jahren war, dass sich die Konsumentinnen von Frauenzeitschriften nicht für Politik, Kunst, Wissenschaft oder geistige Dinge im Allgemeinen interessieren würden. Während die Magazine in den 1930er und 1940er Jahren noch zahlreiche Artikel zu diesen Themen beinhalteten, beschäftigten sich die Frauenzeitschriften im folgenden Jahrzehnt ausschließlich mit Themen, welche die Frauen als Hausfrauen ansprechen sollten. Dieser Wandel hatte unter anderem auch mit dem Umstand zu tun, dass nach dem Krieg viele Redaktionsmitarbeiterinnen ihre Arbeiten aufgaben, um sich wieder dem Ehemann und der Familie zu widmen. Die neue Generation der Autorinnen und Autoren bestand zu einem Großteil aus männlichen Kriegsheimkehrern, die sich während ihres Fronteinsatzes nach einem traditionellen Ehe- und Familienleben gesehnt hatten und nun genau das in zahlreichen Artikeln propagierten.¹⁴⁵

Das Ende der aktiven Frauenbewegung in Amerika sieht Friedan in Zusammenhang mit der Einführung des allgemeinen Wahlrechtes für Frauen in den 1920er Jahren als eines der letzten zu erringenden Frauenrechte. Danach gingen die Emanzipationsbestrebungen zurück, ein neues Leitbild blieb aus. Die Folgegeneration, die mit den durch die Frauenbewegung errungenen Rechten aufgewachsen war, stand nun mit all ihren Freiheiten vor einer Identitätskrise.

„[E]s stand ihnen endlich frei, zu sein, was sie wollten. Aber wofür sollten sie sich entscheiden? Auf der einen Seite die wilde, männerverzehrende Frauenrechtlerin, die berufstätige Frau – liebleer, allein. Auf der anderen die zärtliche Ehefrau und Mutter – geliebt und beschützt von ihrem Mann, umgeben von ihren sie vergötternden Kindern.“¹⁴⁶

Viele Frauen, so Frieden, hätten den falschen Weg gewählt, aus einem durch den Krieg hervorgerufenen Drang nach Stabilität und unterstützt durch das zu dieser Zeit populäre Freudsche Denken oder besser gesagt durch die weit verbreiteten pseudofreudischen Theorien rund um Penisneid, Hysterie und den sexuellen Ursprung aller Neurosen. Diese haben nicht zuletzt auch dazu beigetragen, die vorangegangenen Emanzipationsbestrebungen der Frauen innerhalb der öffentlichen Meinung zu einem bloßen männerfeindlichen „Weiblichkeitswahn“ zu degradieren.

¹⁴⁵ Vgl. Friedan 1966, S.13—14, 27—39.

¹⁴⁶ ebenda, S.68.

„Durch den Wahn ermutigt, ihrer Identitätskrise auszuweichen, und dank der sexuellen Erfüllung in die Lage versetzt, der Identität überhaupt zu entgehen, leben die Frauen wie einst nach dem alten Leitbild verklärter Weiblichkeit.“¹⁴⁷

Vom so bezeichneten „Weiblichkeitswahn“ profitierten aber nicht nur die heimgekehrten Soldaten, auch die Wirtschaft hatte ihr Interesse am Erhalt des Hausfrauenstandes, machten Frauen doch 75 Prozent der amerikanischen Kaufkraft aus, wobei unterbeschäftigte Frauen, so die Meinung, mehr dazu neigen würden, ihr Gefühl der Unausgefülltheit durch Konsum zu kompensieren. Zu diesem Zweck konstruierten bestrebte Werbepsychologinnen und -psychologen das Bild der „modernen Hausfrau“. Der Hausarbeit wurde eine Aura der Professionalisierung verliehen, die nach dem Kauf immer neuer Produkte verlangte und der einfachen Hausfrau die Illusion vermittelte, etwa eine Expertin im Umgang mit neuen Technologien zu sein oder durch einen preisgünstigen Einkauf, gleich wie der Mann durch seinen Beruf, zum Wohlstand der Familie beitragen zu können.¹⁴⁸

Um noch einmal auf Freuds Lehren zurückzukommen, deren Popularität Friedan übrigens mit einem allgemeinen Bedürfnis nach Ablenkung von politischen und gesellschaftlichen Problemen erklärt, so muss ausdrücklich betont werden, dass sich viele seiner Aussagen über die menschliche Natur nur auf einen Teil des europäischen bürgerlichen Mittelstandes zu Ende des 19. Jahrhunderts beziehen. Seine Entdeckungen waren und sind gewiss bis heute kulturell wichtig, für die 40er Jahre bedeutete das Festhalten an seinen Theorien des unbewussten Seelenlebens aber auch eine Bestätigung und Aufrechterhaltung alter Vorurteile, besonders was die Geringschätzung der Frau im Vergleich zum Mann betrifft. Freuds Weiblichkeitstheorie mit dem Penisneid im Zentrum, der als Ursprung jeder Neurose gedeutet wurde, mag im Kontext der viktorianischen Zeit mit ihrer charakteristischen Leugnung des Sexuellen ihre Berechtigung gehabt haben, sie kann jedoch nicht wortwörtlich auf die amerikanischen Frauen übertragen werden, wie dies in den 40er Jahren allzu oft praktiziert wurde. Diente die Diagnose „Penisneid“ schon im ausgehenden 19. Jahrhundert allzu oft dazu, die realen Ungerechtigkeiten, denen Frauen ausgesetzt waren, zu verschleiern, so wurden Freuds Ansichten auch noch in den 40er Jahren mitunter dazu benutzt, das

¹⁴⁷ Friedan 1966, S.68; vgl. ebenda S.67—68.

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, S.139—147.

Streben der Frauen nach Gleichheit als bloßen Neid abzuwerten und so neu gewonnene Möglichkeiten zu blockieren.¹⁴⁹

5.3. Die Situation der Jugendlichen in den USA der 1950er Jahre

Spezifisch und vor allem auch wichtig für die Analyse von ALL THAT HEAVEN ALLOWS ist auch einerseits die Situation der amerikanischen Jugendlichen in den 50er Jahren und andererseits die Einschätzung der Erwachsenen gegenüber den jungen Menschen. Eine interessante Arbeit dazu hat Historiker Sebastian Kurme verfasst. Er beschreibt den weitaus überwiegenden Großteil der amerikanischen Jungen und Mädchen zu dieser Zeit als angepasst und konservativ und stellt ihnen eine Minderheit an so genannten *juvenile delinquents* gegenüber, rebellische Jugendliche, die in den 50er Jahren große Besorgnis in der Medienwelt und der Gesellschaft auslösten.

Kurme verweist an dieser Stelle auf eine Studie des Soziologen David Riesman, gemäß derer College-Absolventinnen und Absolventen des Jahrgangs 1955 mehrheitlich den traditionellen Zukunftswunsch nach einem geregelten Leben, einer Familie und einem Haus in der Vorstadt geäußert hatten. Der allgemeine Wunsch nach Stabilität und Sicherheit hatte oft auch Auswirkungen auf die Paarbeziehungen junger Menschen. War es in der Zeit vor dem Krieg üblich, oftmals mit unterschiedlichen Personen auszugehen, so wurde in der Nachkriegszeit das *“going steady“*, eine vorübergehende feste Beziehung, immer häufiger bevorzugt. Zwar war diese Form der Beziehung nicht unbedingt auf eine spätere Eheschließung ausgelegt, dennoch stieg die Hochzeitsrate in den 1950er Jahren auch unter Teenagern an, wobei in keinem anderen westlichen Land durchschnittlich so früh geheiratet wurde wie in den USA. Laut Kurme muss in diesem Zusammenhang jedoch auch bedacht werden, dass es in der damaligen Zeit ausschließlich innerhalb der Ehe erlaubt war, Sexualität auszuleben, ohne gegen die vorherrschenden Moralvorstellungen zu verstoßen. Dies ist auch der Grund, warum viele Erwachsene Bedenken gegenüber festen Beziehungen im Teenagealter hegten, war damit doch die propagierte Idealvorstellung der jugendlichen Keuschheit in Gefahr. Der breite Konservatismus der jungen Menschen spiegelte sich aber nicht nur innerhalb ihrer Einstellungen bezogen auf Partnerschaft und Familie wider, sondern fand seinen Ausdruck auch auf einer politischen Ebene. So war politischer Aktivismus nicht sehr

¹⁴⁹ Vgl. Friedan 1966, S.69—72, 78—82.

weit verbreitet und Umfragen haben teilweise „erschreckend reaktionäre Einstellungen und Meinungen“¹⁵⁰ zutage gefördert.¹⁵¹

Nicht alle Jugendlichen wollten sich jedoch den gesellschaftlichen Grundtendenzen anpassen und so sorgten einige von ihnen durch ihr rebellisches Verhalten und ihr unangepasstes Aussehen dafür, dass sich in der Gesellschaft, mitunter aufgestachelt durch die Medien, eine große Besorgnis breit machte. Die Jugendlichen, die gemeinhin für Aufregung sorgten, wurden in der Öffentlichkeit als *juvenile delinquents* bezeichnet. Rein rechtlich bezog sich der Begriff auf Jugendliche, die auf Grund eines Fehlverhaltens von einem Jugendgericht für schuldig befunden worden waren. Was jedoch als gesetzeswidrig galt, konnte von Bundesstaat zu Bundesstaat variieren, womit der Begriff zwar auf ein rechtswidriges Verhalten hinwies, jedoch die Bandbreite der Vergehen schwerwiegende Verbrechen, wie Mord und Raub genauso abdeckte, wie etwa bestimmte musikalische Vorlieben, Kleidungsstile oder das bloße Aufhalten einer Gruppe Jugendlicher an Gehsteigen und Straßenecken. Fern jeder realistischen Einschätzung wurde das Verhalten einer aufbegehrenden jugendlichen Minderheit als Bedrohung für die Sicherheit und Stabilität der Nation angesehen und mitunter jugendlicher Übermut und unangepasstes Benehmen kriminalisiert. Ungenaue und auf Schätzungen basierende Statistiken bestärkten die öffentliche Meinung nur zusätzlich.¹⁵²

Während „gesittete“ Mädchen lange Röcke und Blusen und „anständige“ Jungen Hemden, Hosen und einen adretten Kurzhaarschnitt trugen, orientierten sich die rebellischen Jugendlichen oftmals an bestimmten Musik- oder Schauspielidolen. So wurde nach dem Kinoerfolg von *THE WILD ONE* aus dem Jahr 1953 Marlon Brando mit seiner Rolle als draufgängerischer Anführer einer Motorradgang zum Leitbild vieler Jugendlicher und damit das Tragen von Jeans, T-Shirt und Lederjacke zum Symbol jugendlicher Auflehnung in den 50er Jahren. Zu einer noch stärkeren Identifikationsfigur wurde kurze Zeit später der gerade erst 23 jährige James Dean. Mit seiner ersten Hauptrolle als vom Vater unverstandener und zorniger Sohn Cal in *EAST OF EDEN* und schließlich mit der eindringlichen Darstellung des Jim Stark in seinem zweiten und noch erfolgreicheren Film *REBEL WITHOUT A CAUSE* wurde er unweigerlich zum Helden all jener, denen der Konservatismus und Konformismus ihrer Zeit zuwider war. Beide Stars wichen nicht nur stilistisch von der bürgerlichen Norm

¹⁵⁰ Kurme 2006, S.89.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S.85—89.

¹⁵² Vgl. ebenda, S.111—120.

ab, sondern auch durch das in ihren Rollen angelegte nonkonformistische und rebellische Verhalten, das durchaus einige, vornehmlich männliche Jugendliche dazu anregte, sich in der Öffentlichkeit betont aggressiv und dominant zu präsentieren. Zwar kam Gewalt und Kriminalität unter Jugendlichen vor und besonders in New York existierten auch durchaus gefährliche Straßengangs, die selbst vor Mord und Totschlag nicht zurückschreckten, aber die allgemeine Einschätzung und Darstellung dieser Tatsache als gravierendes soziales Problem und in Zusammenhang mit einer generellen Protesthaltung seitens der jungen Generation war nachweislich vollkommen überzogen.¹⁵³

Neben Brando und Dean muss auch Elvis Presley als männliches Vorbild vieler Jugendlicher genannt werden. Elvis provozierte durch sein Aussehen, seine körperbetonten Bühnenauftritte und vor allem durch seine Musik. Die Aufregung der älteren Generationen über den Rock 'n' Roll war bereits enorm gewesen und der Vorwurf wurde laut, die neue Musikrichtung würde *juvenile delinquency* fördern, als schließlich Elvis die Bühne betrat. Es dauerte nicht lange, da geriet er selbst in den Fokus der Entrüstung. In der ablehnenden Reaktion der Erwachsenen drückte sich jedoch nicht nur die Besorgnis um *juvenile delinquency* aus, so Kurme, sondern es ging auch um die Angst vor Kontrollverlust, es ging um den Körper und um Gefühle und besonders um die Angst vor Sexualität. In die öffentliche Debatte mischten sich schließlich von Beginn an auch noch rassistische Töne. Als der Rock 'n' Roll seinen Durchbruch feierte, war die Rassentrennung in Amerika noch fixer Bestandteil der amerikanischen Gesellschaft. Dass weiße Künstler wie Elvis Presley und Bill Haley eine Musik spielten, die unverkennbar in der afroamerikanischen Kultur verwurzelt war, stieß bei vielen Menschen auf massive Ablehnung, was sich bereits in der damals gängigen und diffamierenden Bezeichnung „*Jungle Music*“ für Rock 'n' Roll ausdrückt, die der Musik und ihren Ursprüngen eine vermeintliche Primitivität und Unterprivilegiertheit nachsagen wollte. Allen Verunglimpfungen und Besorgnissen zum Trotz feierte der Rock 'n' Roll jedoch enorme Erfolge und wurde zum Inbegriff jugendlicher Rebellion, womit auch eine politische Dimension verbunden war. Schwarze und weiße Jugendliche hätten, so Kurme, über den beiderseitigen Musikkonsum eine „Art virtueller Solidargemeinschaft“¹⁵⁴ gebildet, in einer Zeit, in der es üblich war, das Publikum auf gemeinsamen Veranstaltungen nach Hautfarben zu

¹⁵³ Vgl. Kurme 2006, S.123—144.

¹⁵⁴ ebenda, S.334.

trennen oder solche Events generell zu verbieten. Von dieser wichtigen Funktion abgesehen, hatten die amerikanischen Jugendlichen mit dem Rock 'n' Roll eine Musik für sich alleine, zu der sie tanzen konnten, deren Texte sich um ihre Themen drehten und mit der sie ihrer Unabhängigkeit von moralischen Standards und Konventionen musikalisch Ausdruck verleihen konnten.¹⁵⁵

Neben dem Einfluss der Massenmedien und der Populärkultur wurde die Schuld für das Fehlverhalten einiger amerikanischer Teenager außerdem bei den Familien und vor allem bei den erwerbstätigen Müttern gesucht, von denen es hieß, sie würden sich nicht ausreichend um ihre Kinder kümmern. „Jede Untersuchung, die andeutete, arbeitende Mütter seien verantwortlich für Jugendkriminalität, Schulschwierigkeiten oder emotionale Störungen ihrer Kinder, machte Schlagzeilen“, bestätigt auch Friedan die oft zu vernehmenden einseitigen Schuldzuschreibungen. Den erwerbstätigen Frauen wurde unter anderem auch vorgeworfen, nicht auf Grund von finanziellen Nöten arbeiten zu gehen, sondern aus reinem Egoismus und Hang zum Luxus, worin wieder die puritanische Kritik über den sich ausbreitenden Materialismus und Konsummitschwang.¹⁵⁶

Sebastian Kurme spricht in Anlehnung an den Soziologen Rainer Paris von einem kulturellen und politischen Protest in Form eines „schwachen Dissenses“ seitens der Jugendlichen und erklärt deren reservierte Haltung mit den zeithistorischen Umständen, die offene Widerstände erschwert hätten, wodurch jedoch dem äußeren Erscheinungsbild und den jugendlichen Freizeitbeschäftigungen ein erhöhtes Protestpotential zukam. Kleidung und Geschmacksfragen konnten zum Mittel der Rebellion werden. So stellte etwa die bei jungen Männern beliebte Elvisfrisur einerseits durch das länger getragene Haar und andererseits durch die offensichtlich kunstvolle Gestaltung einen scharfen Kontrast zu den üblichen Kurzhaarschnitten dar, in denen sich militärische Disziplin, Konformismus und Unterordnung manifestierte. Ähnliches galt für Tragen von T-Shirts. Im Ersten Weltkrieg für das Militär als Unterhemd entworfen, wurde es 1951 von Marlon Brando erstmals in dem Film *A STREETCAR NAMED DESIRE* einer größeren Öffentlichkeit präsentiert. Als dann auch noch James Dean für seine Rolle des aufbegehrenden und doch sensiblen Jim Stark in *REBELL WITHOUT A CAUSE* (1955) ins T-Shirt schlüpfte, wurde dieses gemeinsam mit Jeans,

¹⁵⁵ Vgl. Kurme 2006, 161—176.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S.228—229.

Blouson, Lederjacke und einem dazu passenden provokant-lässigen Auftreten zum Symbol gegen bürgerliche Wertvorstellungen. Weil Dean, Brando und vor allem Elvis mit seinen lasziven Bühnenshows als gesellschaftlich inakzeptabel galten, konnten auch Mädchen, in dem sie diese Stars anhimmelten, eine gewisse Auflehnung gegen die Wertvorstellungen der älteren Generationen zum Ausdruck bringen. Der Protest junger Frauen gebar sich in den Augen der besorgten Öffentlichkeit häufig in Form sexueller Freizügigkeit, hatten sie sonst doch generell wenige Möglichkeiten sich den geltenden Regeln und Normen zu widersetzen. Subsumierend kann festgehalten werden, dass sich der Widerstand der Jugendlichen mehr über Selbstdarstellung, als verbal manifestierte.

„So lag dem Protest ganz offensichtlich keine theoretisch entwickelte oder argumentativ irgendwie begründete Vorstellung von Gesellschaftskritik zugrunde. [...] Stattdessen bildeten vielmehr eine eindeutig und bisweilen aggressive Distinktion und das Ausleben von Affekten das Sinnzentrum ihres Handelns.“¹⁵⁷

5.4. US-amerikanische Filmproduktion in den 1950er Jahren

Abgesehen von den sozio-historischen Einflüssen und ungeachtet der späteren Diskussion darüber, ob sie Affinitäten zu einem progressiven Kino aufweisen, sind die Filme von Douglas Sirk aus den 1950er Jahren auch grundsätzlich vom klassischen Hollywood-Kino und seinen Konventionen bestimmt.

Die Repräsentation von relevanten Kategorien wie Klasse, Gender oder Generation, muss daher auch in Bezug zu entsprechenden Konventionen, Erwartungshaltungen und ideologischen Normen des klassischen Hollywood-Kinos sowie zu deren spezifischen Manifestationen während der 1940er und 1950er Jahre gesetzt werden. Während die beiden frühen Ufa-Produktionen vor dem besprochenen nationalsozialistischen Hintergrund zu sehen sind, stehen Sirks amerikanische Melodramen der 1950er Jahre vor allem im Kontext eines sich während und nach dem 2. Weltkrieg veränderten Rollenbildes der Geschlechter und einer generellen Atmosphäre im Land, die sich einerseits durch wachsenden Wohlstand und andererseits durch ein generelles Gefühl der Verunsicherung und Bedrohung charakterisiert.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen,

¹⁵⁷ Kurme 2006, S.295, vgl. ebenda S.281—298.

5.4.1. Filmproduktion unter dem Hays Code

Die *Production Codes* beschreiben eine Reihe von Richtlinien, mit denen Hollywood immer wieder auf Kritik und Druck seitens unterschiedlicher außenstehender Interessensgemeinschaften reagierte. Es handelt sich somit um eine Form der Selbstzensur, die sich mitunter auf die Form, den Inhalt und den Vertrieb von Filmen auswirkte. Der Sinn bestand zu jeder Zeit darin, den politischen und sozialen Status quo und die damit verbundenen Einspielergebnisse an den Kinokassen nicht zu gefährden. Die verschiedenen Protestgruppen drohten immer wieder mit Boykott, unter anderem auch in Form der Einstellung wichtiger Unterstützungszahlungen, sollten ihre jeweiligen Forderungen ignoriert werden. Dabei kam die Kritik an den Hollywoodproduktionen in den 1910er und 20er Jahren hauptsächlich von Frauenrechtsgruppen, in den 30ern und 40ern von der Catholic Legion of Decency, auf die später noch eingegangen wird, und in den 80er Jahren von diversen ethnischen Interessensgemeinschaften. In diesem Sinne drücken die *Codes* auch das Verhältnis zwischen ganz unterschiedlichen Aspekten aus. Matthew Bernstein nennt in diesem Kontext das Zusammenwirken zwischen der Produktionsweise Hollywoods, dem Anspruch des Publikums, politischen Ideologien, psychischen Prozessen wie etwa Freude oder Unterdrückung und ästhetischen Traditionen.¹⁵⁸

In der Filmgeschichtsschreibung wird der *Production Code* oft mit dem *Hays Code* gleichgesetzt, der zwischen 1934 und 1968 massiv auf die Spielfilmlandschaft einwirkte. Genaugenommen reicht die offizielle Selbstzensur jedoch bis 1909 zurück und inoffizielle Kontrollversuche finden sich noch früher. Über den Zusammenhang zwischen sozialen, politischen oder religiösen Konflikten und deren Auswirkungen auf die Filmlandschaft, schreibt der Sozial- und Filmwissenschaftler Tom Pollard:

„The conflicts surrounding film regulation reflect widespread social change, dissension, dissatisfaction, and turmoil. As a part of the larger cultural battles, conflicts over movie ratings punctuate the history of motion pictures, providing valuable insights into social taboos and sensitive issues and ideas. Ultimately, hero types reflect restrictions imposed by Production Codes, as different codes encourage different heroes.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ Vgl. Bernstein 2000, S. 1—2.

¹⁵⁹ Pollard 2009, S.4—5.

Generell gelten die späten 1920er und frühen 1930er Jahre, also die Zeit vor dem *Hays Code*, vor allem in ihrem Umgang mit Geschlechterrollen, Gewalt, Religion und Politik als ungemein offener und toleranter als die folgenden Jahrzehnte. Die weiblichen Heldinnen dieser Filme sind die so genannten *Flapper*, selbstbewusste und beschwingte junge Frauen mit kurzen Haaren und kurzen Röcken, die vornehmlich Jazz hören, rauchen, sich schminken und sich in der Zeit der amerikanischen Prohibition von Schmugglern mit reichlich Alkohol versorgen lassen. Schauspielerinnen wie Theda Bara, Clara Bow, Mae West, Jean Harlow und Marlene Dietrich warfen in ihren Rollen die traditionellen Geschlechterzuschreibungen über Bord, verführten als attraktive, unabhängige Frauen ihre männlichen Gegenspieler und boten damit ein neues und starkes Identifikationsbild für Frauen. Bei den männlichen Rollen fallen neben den oft aggressiven Schurken und Machos vor allem die männlichen Vamps auf. Douglas Fairbanks Sr. und Rudolph Valentino verkörperten diesen Typ, der oft in einem exotischen Umfeld, etwa in der Rolle eines Scheichs, Matadors oder Piraten, erscheint. Die verführerischen Vamps und großspurigen Gangster spiegeln die dominierende Stimmung dieser Tage wider, in denen sich eine allgemeine Ablehnung gegenüber jeglicher Autorität breit machte. Über die Tatsache, dass die Prohibition während der Großen Depression (*Great Depression*) zunehmend unpopulär wurde, was sich eben auch auf die Darstellungsweise gewisser Figurentypen im Film auswirkte, schreibt Pollard:

„Otherwise law-abiding Americans tolerated and patronized illegal speakeasies, swilled bootleg gin, and smuggled alcohol home from their vacations. This situation ended up glorifying the mobsters who stepped in to fill the sudden need for illegal alcohol and created the ideal condition for a new genre: the classic gangster film.“¹⁶⁰

Was die Paarkonstellationen angeht, so findet sich auch hier ein viel offenerer Umgang, als in den folgenden Dekaden. Als populärste Gegenüberstellungen nennt Pollard „[...] assertive, aggressive males willing to flaunt authority and engage in violence, and aggressive females willing to use sex for self-advancement [...]“.“¹⁶¹ In den so genannten *Pre-Code* Filmen standen Frauen und Männer in den verschiedensten Beziehungen

¹⁶⁰ Pollard 2009, S.39.

¹⁶¹ ebenda, S.48.

zueinander: als Freunde, Liebes- oder Ehepaare, als Ehemänner und ihre weiblichen Geliebten und sogar als Ehefrauen und ihre männlichen Liebhaber. Statt der Ehe stand oft die Verführung im Zentrum oder der eheliche Seitensprung, der interessanterweise in diesen Filmen nicht einfach nur vom Schicksal bestraft, sondern meistens auch überwunden wurde.¹⁶²

Der tolerante Umgang Hollywoods mit unterschiedlichen Themen blieb jedoch nicht unbehelligt. Als Anfang der 20er Jahre eine Anzahl teils vermeintlicher Sex- und Drogenskandale innerhalb der Branche öffentlich wurden und die Kritik der konservativen christlichen Kirchengemeinde zunahm, reagierte Hollywood 1922 mit der Gründung der Organisation der Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Nach ihrem ersten Vorsitzenden wurde sie auch das *Hays Office* genannt. Innerhalb weniger Monate veröffentlichte Will Hays „10 Gebote“, welche vor allem die filmische Darstellung von Sexualität, Gewalt und Drogenkonsum untersagen sollten. Es wurde jedoch keine formale Zensur ausgeübt. Das bedeutete, dass die Einhaltung der Vorschriften auf einer freiwilligen Basis beruhte und damit so gut wie unwirksam war. Nach anhaltender Kritik seitens konservativer Interessensgruppen veröffentlichte das MPPDA 1927 zunächst eine Liste von elf „Don'ts and Be Carefuls“¹⁶³, die schließlich 1930 von katholischen Laien und Priestern in Absprache mit den Studiovorständen und der Spitze der Industrie zum ersten formellen *Production Code*, später auch bekannt als *Hays Code*, ausgearbeitet wurde. Dieser enthielt bereits die meisten Gebote der späteren Produktionskodizes. Die Studios mussten jedoch bei Nichteinhalten der Vorschriften erneut mit keinen negativen Konsequenzen rechnen und nicht einmal Will Hays zeigte Ambitionen über die bloße Bekanntmachung des *Codes* hinaus regulierend einzugreifen. Der Filmwissenschaftler Matthew Bernstein weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass die Arbeit der MPPDA nicht einfach den sozialen Druck widerspiegelte, dem Hollywood in diesen Jahren ausgesetzt war, sondern eher eine strategische Reaktion auf Kritik von außen darstellte, die zum Ziel hatte, populäre Filme zu produzieren und damit die Einspielergebnisse zu optimieren. Aus diesem Grund wurden weiterhin Inhalte produziert, die unter Umständen zwar für eine Minderheit moralisch bedenklich erschienen, jedoch höchst publikumswirksam waren. Dementsprechend werden die nachfolgenden vier Jahre bis 1934 in der Literatur

¹⁶² Vgl. Pollard 2009, S.2—3, 38—39, 46—48.

¹⁶³ Vgl. ebenda, S.50—51.

paradoxerweise oft als die wirkliche *Pre-Code* Zeit bezeichnet. Insofern scheint es auch nicht überraschend, dass diese Ära vor allem für ihre vielen einflussreichen und kreativen Thriller und Komödien bekannt ist, in denen Sex und Gewalt immer mitschwingen und die mit großen Namen wie Lewis Milestone, D.W. Griffith, Buster Keaton, Charles Chaplin oder Cecil B. DeMille verbunden sind.¹⁶⁴

Der Druck vor allem aus der konservativen religiösen Ecke ließ allerdings nicht nach. Als Joseph Breen schließlich 1934 den Vorsitz der neuen Production Code Administration (PCA), dem ausführenden Organ der MPPDA, übernahm, kam es zu einer Verschärfung des *Hays Codes*. Vorangetrieben wurde dies auch durch die im selben Jahr gegründete streng puritanische Catholic Legion of Decency, die Hollywood mit Boykott drohte, sollte auf ihre Anforderungen nicht eingegangen werden. Die Macht der Legion lag darin, dass sie sich besonders in den Regionen, wo die katholische Kirche eine große Glaubensgemeinschaft besaß, sicher sein konnte, dass ihre Gefolgschaft unerwünschte Filme meiden würde. Trotzdem hielten sich aber die Möglichkeiten der Kirche in Grenzen, so konnte de facto nie ein effektiver und systematischer Konsumboykott organisiert werden. Obwohl die Boykottaktionen per se nie eine große Wirkung entfalten konnten, gelang es der Legion aber dennoch Druck auszuüben und Umformulierungen, Hinzufügungen oder Streichungen von Dialogstellen oder Filmsequenzen zu bewirken. Im praktizierenden Katholiken Joseph Breen hatte die Institution zusätzlich einen willigen Bündnispartner gefunden. Die Studios, ohnehin geschwächt durch die Depression, waren jedenfalls gezwungen, ihre moralische Haltung zu überdenken, womit die reizvollen Heldinnen und Helden der Prohibitionszeit langsam aus den Spielfilmen verschwanden.¹⁶⁵

„Thus the laissez-faire pre-code period, witness to some of the best films ever made, ended, and an era of regulated film content and advertising began“¹⁶⁶, schreibt Pollard über jene Entscheidungen, die auch noch die nächsten Jahrzehnte prägten und somit auch Sirks Melodramen der 50er Jahre beeinflussen sollten.

¹⁶⁴ Vgl. Bernstein, S.6—7; vgl. Pollard 2009, S.27—32; vgl. Giglio 2000, S. 58—59.

¹⁶⁵ Vgl. Monaco 2005, S.280; vgl. Pollard S.52—53.

¹⁶⁶ Pollard 2009, S.53.

„Echoing the Don`ts and Be Carefuls of pre-code days, the code for the first time paced strict limitations on subject matter. Studios had no choice but to abide by its precepts and work with its enforcers.“¹⁶⁷

Der *Hays Code* verbot unter anderem die bildliche Darstellung von Kriminalität und forderte, dass jede Art von Verbrechen niemals ungestraft bleiben durfte. Außerdem wurde die Darstellung von Drogenabhängigkeit genauso untersagt wie jene von „extremer“ Gewalt, wobei undefiniert blieb, was genau unter letzterer zu verstehen sei. Auch die Möglichkeit Sexualität und Körperlichkeit darzustellen, wurde fast völlig unterbunden. Die Ehe musste hochgehalten werden, Seitensprünge durften keinesfalls gerechtfertigt oder angenehm erscheinen. Generell sollte Leidenschaft nie Zentrum einer Handlung sein und Sexualität zwischen unverheirateten Paaren blieb ein Tabu. Verboten war zudem die Darstellung der Verführung von Frauen, das Zeigen von Vergewaltigungen, Abtreibungen, Geburten und Nacktheit oder einfach auch nur das lustvolle Küssen mit geöffneten Lippen. Keinesfalls durfte „Perversion“ jeder Art ihren Weg auf die Leinwand finden, worunter vor allem auch Homosexualität verstanden wurde. Auf Grund des potenten kirchlichen Einflusses wurden zudem Blasphemie, Obszönität und Weltlichkeit untersagt, was im Detail jedoch ebenfalls undefiniert blieb. Kommunismus durfte nicht in einem positiven Licht erscheinen, Kapitalismus nie zu negativ dargestellt werden. Zudem war der Code auch rassistisch gefärbt, war doch zum Beispiel die Darstellung weißer Sklavenarbeit oder auch die Schilderung von Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen nicht erlaubt. Im Großen und Ganzen kann bereits anhand der drei überspannenden Prinzipien des *Hays Codes* dessen moralische Gesinnung abgeleitet werden:

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law – divine, natural, or human – shall not be required nor shall sympathy be created for its violation.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Pollard 2009, S.53.

¹⁶⁸ ebenda, S.54.

Für ihre Veröffentlichung benötigten Filme in der Folge das Siegel der PCA, die dazu autorisiert war, Drehbücher zu überprüfen und Änderungen vorzunehmen. Studios, die sich darüber hinwegsetzten, mussten mit einer Strafe von 25.000 Dollar und einem Boykott durch die Anhänger der Catholic Legion rechnen.¹⁶⁹

Lea Jacobs zufolge war es allerdings nicht die Vorgehensweise der PCA fertige Filme zu verbieten oder Gütesiegel zu verweigern. Die Autorin stützt sich unter anderem auf die Aussage des ehemaligen PCA Mitarbeiters Geoffrey Shurlock, demzufolge es der MPPDA hauptsächlich darum gegangen wäre, mit Produzentinnen und Produzenten Kompromisse auszuhandeln, die darauf abzielten, die jeweiligen Drehbücher so umzuschreiben, dass Kritik von außen möglichst ausblieb. Zwar sah sich Hollywood gezwungen, vor allem auf die Catholic Legion einzugehen, das heißt aber nicht, dass deren Forderungen oder die anderer Interessensgruppen einfach unter Zwang umgesetzt worden wären. „Thus censorship as an institutional process did not simply reflect social pressures; it articulated a strategic response to them.“¹⁷⁰ Auch wenn diese Darstellung die Macht der MPPDA bis zu einem gewissen Grad relativiert, und die Selbstzensur als „integrated part of film production under the studio system“¹⁷¹ verstanden wird, so hatte der *Hays Code* dennoch bis zu seiner Abschaffung 1968¹⁷² tiefgreifende Auswirkungen auf die Darstellungsweisen und Inhalte von US-amerikanischen Filmen. Der Verhandlungsprozess zwischen der PCA und den Filmschaffenden führte dazu, dass diese mehr und mehr zu einer indirekten Darstellungsweise von brisantem oder eventuell anzüglichem Material griffen. „Offensive ideas could survive at the price of an instability of meaning“¹⁷³, schreibt Jacobs über die Möglichkeiten, die den Produzentinnen und Produzenten vor allem nach 1934 blieben, die im Gegensatz zur MPPDA weniger an den Langzeitfolgen für die Filmindustrie interessiert waren, als an publikumswirksamen Verkaufsschlagern. Die Autorin beschreibt die Auswirkungen dieser Vorgehensweise der Verschlüsselung am Beispiel des so genannten *fallen woman cycle*. Dabei handelt es sich um eine Reihe von Filmen mit melodramatischen Elementen, die von einer abnormen weiblichen Sexualität erzählen, worunter meist der Ehebruch verstanden wurde. In vielen dieser Filme wird etwa die Darstellung einer Frau

¹⁶⁹ Vgl. Pollard 2009, S.52—55.

¹⁷⁰ Jacobs 2000, S.93—94.

¹⁷¹ ebenda, S.91.

¹⁷² Als Jack Valenti 1966 zum Präsidenten der *Motion Picture Association of America* gewählt wurde, zeichnete sich bereits das Ende des Hays Codes ab. 1968 wurde der *Code* durch das *MPAA's film-rating system* ersetzt. Vgl. Giglio 2000, S.60—62.

¹⁷³ Jacobs 2000, S.94—95.

allein auf der Straße dazu verwendet, ihren Status als Prostituierte anzudeuten. Zwar war es auch unter dem *Hays Code* möglich, Filme über Prostituierte zu drehen, jedoch durfte auf der Ebene des Dialoges und des Visuellen nicht dezidiert darauf hingewiesen werden. Gleiches galt auch für den Sexualakt an sich, der zwar angedeutet, aber nie explizit gemacht werden durfte. Jacobs Untersuchungen zeigen, dass in diesen Filmen unerlaubte Sexualität zwar vorkam, aber die MPPDA-Politik vor allem eine Instabilität auf der Bedeutungsebene zur Folge hatte. Diese Unklarheit der Aussagen in Filmen nahm nach 1934 noch zu. „In its treatment of detail, censorship thus becomes more subtle and pervasive,“¹⁷⁴ schreibt sie. „Pressure was constantly and ‘invisibly’ exerted through the production process. And the power of censorship, especially after 1934, extended to the most delicate filiations of the text.“¹⁷⁵ Joseph Breen verfeinerte die Vorgaben des *Codes* und definierte immer genauer, was vertretbar war und was unter Umständen Probleme mit sich bringen würde. Auf seine Anweisung hin wurde von nun an nicht nur auf die Dialoge, sondern verschärft auch auf die Ausstattung, die Art des Schauspiels und die Kostüme geachtet. Je mehr die Selbstzensur Hollywoods voranschritt, desto schwieriger wurde es einerseits für die Filmemacherinnen und –macher brisantes Material, wenn auch nur indirekt, unterzubringen und andererseits für das Publikum, die Filminhalte in der beabsichtigten Weise zu interpretieren.¹⁷⁶

Durch den *Hays Code* wurde die Freiheit von Filmschaffenden extrem eingeschränkt. Hollywood wählte diesen Schritt der Selbstzensur um alle nicht heterosexuellen Beziehungsformen, nicht bestrafte Verbrechen und rassistische sowie ethnische Stereotypen von der Leinwand zu verbannen. Das Melodram entwickelte sich entlang dieser Codes, die unterschiedliche Effekte bewirkten. Einerseits konnte nur heterosexuelle Liebe in einem stark begrenzten Ausmaß, also jenseits jeder expliziten Darstellung, gezeigt werden, andererseits wurde es schwieriger, die Frau weiterhin als offensichtliches Sexualobjekt darzustellen. Der Code konnte jedoch Hollywoods Filmschaffende nie davon abhalten, sich mit Sexualität auseinanderzusetzen. Er führte lediglich zur Ausbildung einer subtileren, zweideutigen Sprache.

¹⁷⁴ Jacobs 2000, S.98.

¹⁷⁵ ebenda, S.98–99.

¹⁷⁶ Vgl. ebenda, S.90–99.

„In the code era (1930—1950s), it seems that nothing is sexual and everything is sexual at the same time. [...] It is both within and against the strictures of the code that their filmic meanings unfold.“¹⁷⁷

Thomas Elsaesser sieht auch einen Vorteil in dieser politisch und moralisch motivierten Restriktion, denn „diese Einschränkungen definierten nicht nur thematische Parameter, sondern förderten auch einen bewussteren Einsatz des Stils als Bedeutungsträger“, was seiner Ansicht nach „eine Grundbedingung für modernistische Sensibilität in der Populärkultur ist.“¹⁷⁸

Trotz oder gerade wegen der beeinträchtigenden Selbstzensur gelang es einigen Filmschaffenden einen innovativen Weg einzuschlagen, wodurch es zwischen 1934 und 1938 zur Erfindung der *Screwball Comedy* kam. Es handelt sich hierbei um Beziehungskomödien, die mit viel Humor und Doppeldeutigkeiten die Zensur umgingen. Subtil und innerhalb akzeptierter Grenzen forderten sie die traditionellen Idealvorstellungen der Ehe heraus. Stichelein zwischen Eheleuten, unbestrafte Scheidungen, Scheinehen, Wiedervereinigungen, neue Romanzen, das sind die Themen der Screwball-Komödien, in denen die Protagonistinnen ungewöhnlich selbstsicher, intelligent und ihren männlichen Gegenspielern oft überlegen agieren. Die schnellen Wortwechsel und die hohe Redefrequenz sind ein weiteres Merkmal dieser Filme. Weist der verbale Schlagabtausch zwischen den Charakteren generell auf eine intimere, eventuell sexuelle, Beziehung hin, als dies die Filmbilder allein vermuten lassen würden, so wird speziell die schnell sprechende Frau oft mit Lasterhaftigkeit in Verbindung gebracht, so Tom Pollard.¹⁷⁹

Der *Hays Code* bildete den Abschluss einer Reihe von offiziellen *Codes*, wobei er als einer der einflussreichsten angesehen werden kann. Er enthielt Teile früherer Richtlinien und die heutigen Bestimmungen zur Regulierung von Filmen orientieren sich, laut Pollard, zu einem Großteil noch immer an denselben Kernpunkten. Eine der fundamentalen Aufgaben der Selbstzensur war, wie bereits erwähnt, restriktivere Interventionen seitens des Staates abzuwehren und so die Vorherrschaft über wichtige Entscheidungen zur Filmgestaltung nicht abzugeben.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Walsh 1984, S.34; vgl. ebenda, S.32—34.

¹⁷⁸ Elsaesser 1994, S.108.

¹⁷⁹ Vgl. Pollard 2009, S.56—59.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S.3.

5.4.2. Hollywoods Schwarze Listen der späten 1940er und 1950er Jahre

Eine weitere Form der Regulierung neben dem bestehenden *Hays Code* kam in den späten 1940er Jahren mit dem McCarthyism und dem daraus resultierenden *McCarthy Code* auf. Dieser inoffizielle Produktionskodex, den Pollard „[...] a product of postwar conservatism and cold war paranoia [...]“¹⁸¹ nennt, ist, wie an früherer Stelle bereits erwähnt, unmittelbar mit dem Namen des damals amtierenden republikanischen Senators Joseph McCarthy aus Wisconsin verbunden. Seinen Höhepunkt erreichte der McCarthyism zwischen 1947 und 1957, also genau zu jener Zeit, als auch Douglas Sirk den Großteil seiner Hollywoodfilme produzierte. Wie keine anderes politisches Dogma wirkte er sich auf die Form und den Inhalt von US-amerikanischen Filmen aus, unterdrückte radikale und sozialkritische Einflüsse und drängte Hunderte liberale und linke Filmschaffende aus dem Filmgewerbe. Die Auswirkungen sind bis heute zu spüren, was sich darin ausdrückt, dass sich Hollywood noch immer sehr zögerlich zeigt, wenn es darum geht, eindeutig politische Themen zu behandeln.¹⁸²

Im Großen und Ganzen wurde durch den *McCarthy Code* der Raum für politische Aussagen völlig eingeschränkt. Vor allem Kritik an den Vereinigten Staaten und deren Politik wurde zu einem Tabu erklärt. Zudem war die Darstellung sozialer Probleme wie Alkoholismus, Antisemitismus, Kriegsneurosen oder Korruption verboten sowie, analog zum *Hays Code*, jede Form der Kritik am Kapitalismus unzulässig.¹⁸³

Noch bevor jedoch der Senator selbst Schlagzeilen machte, wurde 1938 der Ausschuss des amerikanischen Repräsentantenhaus zur Untersuchung un-amerikanischer Umtriebe (House Committee on Un-American Activities, abgekürzt: HUAC) gegründet, dessen Aufgabe darin bestand, jede Art der subversiven Unterwanderung durch verschiedene feindliche Gruppierungen aufzuspüren und abzuwehren. Ursprünglich sollte das Komitee „[...] die radikalen Elemente in der amerikanischen Gesellschaft aufspüren und Mittel dagegen finden, rechts wie links.“¹⁸⁴ Wurden anfangs auch Nazi-Organisationen, faschistische Untergrundtätigkeiten und rassistische Männerbünde, wie etwa der Ku-Klux-Klan durchleuchtet, so lenkte das HUAC seinen Fokus schon bald ausschließlich auf die politische Linke. Laut Niess hatte die Umorientierung gleichwohl mit der Tatsache zu tun, dass sich mit dem Mitbegründer und Vorsitzenden des Komitees,

¹⁸¹ Pollard 2009, S.89.

¹⁸² Vgl. ebenda, S.89.

¹⁸³ Vgl. ebenda, S.93.

¹⁸⁴ Niess 2005, S.87.

Martin Dies, dem späteren Vorsitzenden John S. Wood und mit John Ranking, einem weiteren HUAC-Mitglied, im Ausschuss zumindest drei Sympathisanten letztgenannter rassistischer Geheimverbindung befanden. Die verbreitete Angst vor dem Kommunismus in Zeiten des Kalten Krieges sollte an dieser einseitigen Ausrichtung nichts ändern. Mit dem Vorsatz, die innere Sicherheit der USA bewahren zu wollen, richtete sich das Augenmerk des Komitees zunächst auf Beschäftigte des öffentlichen Dienstes. Als die Regierung unter Truman 1947 ihr so genanntes *Loyalty Program* startete, wurde der Zugang zu Posten im Staatsdienst stark verschärft und bereits Angestellte mussten umfassende Nachforschungen zu ihrer Person erdulden, wenn sie nicht ihren Arbeitsplatz verlieren wollten. Die Gründe für eine Entlassung oder Nichteinstellung waren dabei vielfältig und „so diffus benannt, dass der Willkür Tür und Tor geöffnet waren“¹⁸⁵, schreibt der Geschichts- und Politikwissenschaftler Frank Niess und berichtet von so absurden Fällen wie jenem, der einen Angestellten von General Electric betraf. Der Mann, George Frederick Moore, wurde vor das Komitee berufen, weil dem FBI zu Ohren gekommen war, dass er in der Bibliothek ein Buch über Sibirien gelesen hatte. Wieder andere traf es, weil sie sich für die Bürger- und Bürgerinnenrechte einsetzten oder etwa weil sie Bekannte mit einem Nahverhältnis zum Kommunismus hatten. Allein bei den Bundesbehörden in Washington wurden laut Niess zwischen 1947 und 1956 rund 2700 Personen wegen ihrer angeblichen Illoyalität gegenüber dem US-Staat entlassen.¹⁸⁶

Nachdem der Untersuchungsbereich weiterführend auch auf die Angehörigen der Streitkräfte und des Verteidigungsministeriums ausgedehnt wurde, begann das HUAC Ende der 40er Jahre sich darauf zu konzentrieren, vermeintliche kommunistische Propaganda aus Hollywood aufzuspüren. Einerseits garantierte die Fokussierung auf die Filmindustrie und deren Stars den Abgeordneten des Komitees eine große Publizität, andererseits hatte Hollywood seit der Ära Roosevelts tatsächlich besonders viele Linksintellektuelle und Liberale angezogen. Die Tatsache, dass die Kommunistische Partei der USA (CPUSA) durch ihre antifaschistische und sozial orientierte Haltung in den 30ern vor allem auch für einige Drehbuchautorinnen und –autoren interessant wurde, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Partei 1930 im Gesamten mit rund 75.000 Mitgliedern ihr absolutes Maximum erreichte. Nach dem Zweiten

¹⁸⁵ Niess 2005, S.82.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda, S.81—88.

Weltkrieg setzte unter anderem auch in Zusammenhang mit dem sich ausbreitenden McCarthyismus ein dramatischer Bedeutungsverlust der CPUSA ein. Die kriegsbedingte Allianz zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion war zerbrochen und der Kommunismus wurde wieder zum Fokus amerikanischer Angst und Feindschaft. 1957 konnten nicht einmal mehr 10.000 Anhängerinnen und Anhänger verzeichnet werden und nach der Bekanntmachung der Verbrechen Stalins 1958 schrumpfte die Partei auf 3000 Mitglieder zusammen. Zu keiner Zeit stand also die Hexenjagd der Regierung in irgendeiner berechtigten Relation zur inneren Sicherheit der USA und auch von einer kommunistischen Unterwanderung Hollywoods konnte nie die Rede sein. hauptsächlich auch weil die alles bestimmenden Studios in den 1930er und 1940er Jahren ihr Geschäft als Unterhaltungs-Industrie ansahen und ohnehin nicht an sozialkritischen oder revolutionären Filmen interessiert waren.

„Das Komitee, das trotz all dieser Tatsachen die Filmindustrie schon an allen Ecken und Enden vom Kommunismus unterwandert sah, tat sich schwer handfeste Belege für diesen Befund zu präsentieren. Es musste künstlich aufgeregt an harmlosen Filmszenen Anstoß nehmen [...]“¹⁸⁷, schreibt Niess.

Auch Politikwissenschaftler Ernest Giglio vertritt die Meinung, dass das HUAC, ungeachtet der permanenten Hinweise auf eine übergreifende Bedrohung durch eine kommunistische Filmpropaganda, nicht an den Filmen per se interessiert war, sondern vielmehr an den außerfilmischen politischen Aktivitäten der Filmschaffenden. Hier sieht er auch die Begründung dafür, dass nicht etwa die Studiobosse, die zu dieser Zeit noch die alleinige Macht über die Form, den Inhalt und die Dialoge eines Films hatten, verantwortlich gemacht wurden, sondern vor allem Personen aus der künstlerischen Leitung oder Schauspielerinnen und Schauspieler.¹⁸⁸

Dessen ungeachtet begann das HUAC ab dem Frühling 1947 Filmschaffende als „Zeuginnen“ und „Zeugen“ zum Verhör zu laden. Von den 41 Geladenen kündigten 19 an, dass sie nicht kooperieren würden, was ihnen den Beinamen „die unfreundlichen Neunzehn“ einbrachte. Zunächst wurden jene „freundlichen Zeuginnen und Zeugen“ befragt, die willig waren Fragen über sich selbst und über andere zu beantworten. Sie

¹⁸⁷ Niess 2005, S.94.

¹⁸⁸ Vgl. ebenda, S.89—99; Giglio 2000, S.84—87.

konnten in der Folge unbehelligt nach Hollywood zurückkehren und ihre Arbeit wiederaufnehmen.¹⁸⁹

Im Oktober wurden 11 der 19 „unfreundlichen“ Personen aufgerufen, vor dem Komitee auszusagen. Unter ihnen war auch der aus Deutschland emigrierte Dramatiker Bertolt Brecht, der letztendlich als einziger bereitwillig über seine Kenntnisse Auskunft gab. Einen Tag nach dem Verhör verließ er die USA. Zurück blieben jene zehn Männer, die als *Hollywood Ten*¹⁹⁰ in die Geschichte eingingen. „Are you a member of the Communist Party or have you been ever a member of the Communist Party?“, hieß jeweils die verhängnisvolle Eröffnungsfrage des HUAC, obwohl eine derartige Mitgliedschaft zu keiner Zeit gesetzwidrig war. Wer sich schließlich auf den ersten Zusatz zur Amerikanischen Verfassung, der Rede- und Meinungsfreiheit garantiert, berief und die Beantwortung der Frage nach der Zugehörigkeit zu einer kommunistischen Partei verweigerte, fand sich schon kurze Zeit später auf einer der schwarzen Listen wieder. Für die *Hollywood Ten* hatte die Verweigerung der Antwort zudem noch eine Haftstrafe von 6 – 12 Monaten und einem Bußgeld von 1000 Dollar wegen Missachtung des Gerichts zur Folge. Die meisten von ihnen sollten noch viele Jahre nach ihrer Entlassung vergeblich auf Angebote aus Hollywood warten.¹⁹¹

Wieder zeigten sich die Studiobosse in Hollywood mit der ideologischen Gegenseite kooperativ. Bei einer Konferenz am 25. November 1947 beschlossen die Führungskräfte der Filmindustrie unter der Schirmherrschaft der politisch und sozial konservativ gesinnten Motion Picture Association of America (MPAA), die *Hollywood Ten* zu entlassen und nicht wieder einzustellen, solange diese nicht beweisen konnten, keine Kommunisten zu sein. Zudem wurde für Hollywood eine Schwarze Liste von politisch Andersdenkenden erstellt. Die Filmindustrie stellte dabei keine Besonderheit dar, inoffizielle Schwarze Listen zirkulierten auch in anderen Berufssparten. Hollywoods *Blacklist*, ein ununterzeichnetes Papier, listete am Ende mehr als 320 Personen auf, die durch irgendwelche Umstände kommunistisch oder subversiv erschienen waren. Wer einmal auf der Schwarzen Liste stand, hatte es nicht mehr leicht, in Hollywood eine Arbeit zu finden.

Einige nicht-staatliche Organisationen begannen zusätzlich eigene Schwarze Listen anzulegen. So brachte etwa die American Business Consultants Inc. mit „Red

¹⁸⁹ Vgl. Niess 2005, S.106—107.

¹⁹⁰ Zu den „Hollywood Ten“ gehörten Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott und Dalton Trumbo. Vgl. Giglio 2000, S.82—83.

¹⁹¹ Vgl. Niess 2005, S.112—115.

Channels“ 1950 ein Spin-off ihrer wöchentlichen Publikation „Counterattack. The Newsletter of Facts to Combat Communism“, heraus. Hinter dem Report standen drei ehemalige FBI-Agenten. Gemeinsam mit dem politisch rechten Fernsehproduzenten Vincent Harnett hatten sie eine Liste mit 151 Namen von Filmschaffenden erstellt, denen sie, basierend auf Zeitungsberichten, FBI-Akten und Untersuchungsergebnissen des HUAC, einen kommunistischen Hintergrund oder eine Sympathie für die Partei nachsagten. Um auf eine der Listen zu gelangen bedurfte es nicht unbedingt einer Parteimitgliedschaft. „In den 50er Jahren nahm die Blacklist-Manie solche Formen an, dass schon derjenige, der sich skeptisch dazu äußerte, seine weitere Filmkarriere in Frage stellte.“¹⁹²

Nachdem das HUAC ab 1947 seine Hearings vorübergehend eingestellt hatte, kam es 1951 zu einer zweiten Runde von Befragungen. Dem Komitee lag eine Liste mit 324 Namen von in Hollywood Beschäftigten vor, die im Verdacht standen, eine subversive, antiamerikanische Richtung eingeschlagen zu haben. Jene 212 Männer und Frauen, die zu diesem Zeitpunkt noch in der Filmbranche tätig waren, wurden umgehend gekündigt. Diejenigen, die befragt wurden, wurden nun noch stärker dazu aufgefordert, Kolleginnen und Kollegen aus der Branche zu denunzieren. Ernest Giglio spricht in Berufung auf Michael Norman von 58 Verhörten, die insgesamt 902 Namen genannt hätten. Doppelte Namen abgezogen ergab dies an die 200 Personen, die infolgedessen auf die Schwarze Liste gesetzt wurden. Von jenen, die eine Aussage verweigerten, verloren in der Folge 80 Prozent ihre Arbeit.¹⁹³

In den berüchtigten Schwarzen Listen der späten 1940er und 1950er Jahre sieht Bernstein das vollständige In-Kraft-Treten der Selbstzensur. Diesmal fand sie nicht mehr in Form der Durchsicht und Bereinigung von Drehbüchern statt, sondern drückte sich durch eine Beschäftigungspolitik aus, die scheinbare und echte Kommunistinnen und Kommunisten, Liberale und Progressive aus der Branche verdrängte.¹⁹⁴

Die Verhöre des HUAC und die daraus resultierende Selbstanpassung der Studios wirkten sich à la longue auf die Qualität der Filme aus. Durch den *Paramount Consent Decree* von 1948 hatten die großen Studios ihre Monopolstellung über die Ausstrahlung ihrer Filme verloren. Sie waren per Regierungsbeschluss gezwungen, ihre Produktionen an unabhängige Kinos zu verleihen und mussten ihre eigenen Kinoketten aufgeben, was große ökonomische Konsequenzen mit sich brachte. Ab den 1950er Jahren wurde das

¹⁹² Niess 2005, S.144—145; vgl. ebenda S.139—147.

¹⁹³ Vgl. ebenda, S.152; vgl. Giglio 2000, S.80—81.

¹⁹⁴ Vgl. Bernstein 2000, S.11.

Kino zusätzlich vom Fernsehen als Massenunterhaltung immer mehr abgelöst. Die Studios hatten mit den *Codes* und einem immer häufiger ausbleibenden Kinopublikum zu kämpfen. Mit technischen Neuerungen, wie CinemaScope und dem kostspieligen Technicolor-Verfahren, exotischen Drehorten und oft spektakulären Handlungsaspekten, versuchte die Filmindustrie den Verlusten an den Kinokassen entgegenzuwirken. Die Filme sollten massentauglich und für ein breites Publikum verständlich sein.¹⁹⁵

Kritische Stoffe wurden vermieden, stattdessen produzierten die Studios zahlreiche einfältige antikommunistische Filme. Hatten 1947 noch 28 Prozent der Filme sozialkritische Themen zum Inhalt, so kamen ab 1950 vor dem Hintergrund des Koreakrieges fast nur mehr eskapistische Unterhaltungsfilm oder antikommunistische Kriegsfilm wie *THE RED MENACE* (1949), *I MARRIED A COMMUNIST* (1951), *I WAS A COMMUNIST FOR THE F.B.I.* (1951) oder *MY SON JOHN* (1952) in die Kinos. Im zunehmend bedrohlichen Klima der Nachkriegszeit übten nur wenige Filme direkte Kritik an der antikommunistischen Hetze. Stattdessen versuchten einige Regisseurinnen und Regisseure den Zeitgeist mit Hilfe zweier anderer populärer Genres der 50er umzusetzen, dem Western und dem Sciencefiction-Film. Vor allem dem Sciencefiction-Film gelang es „[...] eine Anzahl objektiver Entsprechungen zur kulturellen Paranoia des Jahrzehnts“¹⁹⁶ zu entwickeln, meint James Monaco. So kann etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, das außerirdische Wesen aus dem Film *THE THING FROM ANOTHER WORLD* (1951), das Wissenschaftler einer amerikanischen Forschungsstation in der Antarktis tyrannisiert, als Metapher für den McCarthyismus interpretiert werden. Der Western auf der anderen Seite setzte mitunter intolerante und egoistische Filmfiguren in Führungspositionen ein, die vom Publikum leicht als Personifikationen der unterdrückenden Machenschaften des McCarthyismus entschlüsselt werden konnten.¹⁹⁷

5.4.3. Rollenbilder im Hollywoodfilm der 1940er und 1950er Jahre

Um noch kurz beim subversiven Potential des Westerns zu bleiben, soll an dieser Stelle ein interessanter Ansatz von Rebecca Bell-Metereau erwähnt werden, der aufzeigt, mit welchen Strategien die Zensur umgangen werden konnte. Die Autorin weist darauf hin,

¹⁹⁵ Vgl. Pomerance 2005, S.7—10.

¹⁹⁶ Monaco 2005, S.318.

¹⁹⁷ Vgl. Niess 2005, S.158—131; vgl. Giglio 2000, S.90—91; vgl. Pollard 2009, S.105—109.

dass gerade der Western einen subtilen Weg gefunden hat mit Begierde und sexueller Spannung umzugehen. Der Faustkampf, ein zentrales Element des Westerns, resultiert häufig darin, dass eine fürsorgliche Frau die Wunden des Helden versorgt. „Receiving a wound provides an excuse for heroes to be touched in a caring, nurturing way, a relatively rare and privileged occasion in the western.“¹⁹⁸ Die rituelle Reinigung wird einerseits dazu verwendet Intimität zu schaffen und andererseits um mit der angespannten Situation zwischen den Geschlechtern umzugehen.¹⁹⁹

Unter dem *Hays Code*, dem McCarthyismus und zu einer Zeit, in der die Frau in traditionelle, häusliche Muster zurückgedrängt wurde, erfuhren vor allem die weiblichen Rollenbilder eine entscheidende Wandlung. Wie Pollard berichtet, kam den Protagonistinnen der vielen antikommunistischen Filme Anfang der 1950er Jahre vor allem eine pflegende und unterstützende Funktion zu. Die Rolle der Verführerin verlor in den 1950er Jahren jede positive Lesart. Stattdessen tauchte diese nun vorzugsweise in Zusammenhang mit antikommunistischen Charakteren und in Verbindung mit einer negativ konnotierten, nymphomanischen Sexualität auf. Geriet in einem Film dieser Zeit ein ehrenwerter Mann in die Fänge einer derartigen Frau, verwandelte er sich in einen skrupellosen Egoisten, der seine Ideale für die neue kommunistische Ideologie begrub. Der sexuellen Freizügigkeit einer kommunistischen Beziehung wurde Ehe oder Familie gegenübergestellt. Typische antikommunistische Filme endeten oft mit der Verlobung oder Heirat eines Paares. Das ideale Frauenbild, welches hier vermittelt wurde, erinnert somit an jenes, das auch die nationalsozialistische Filmpropaganda lancierte, ein loyaler und vor allem mütterlicher Typus, der dem patriotischen Mann auf seinem Kreuzzug gegen den Feind beiseite steht. Selbstbewusste und unabhängige Frauen kamen nur noch im Film Noir vor, den der McCarthyismus nur langsam verdrängen konnte.²⁰⁰

Dass die Geschlechterrollen in den 1950ern retrospektiv oft als einzementiert wahrgenommen werden, sieht Kirsten Hatch in den weit verbreiteten häuslichen Komödien dieser Ära begründet, in denen ein traditionelles Familienbild mit einem arbeitenden Vater und einer Mutter, die sich um den Haushalt kümmert, geschildert wurde. „In these Hollywood narratives, fathers ruled with firm, if bemused, authority,

¹⁹⁸ Bell-Metereau 2005, S.94.

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S.93—94.

²⁰⁰ Vgl. Pollard 2009, S.113—114.

while their immaculately dressed wives fretted over the cooking or home décor [...]”²⁰¹, schreibt sie. In Wirklichkeit waren die traditionellen Geschlechterrollen aber stark im Wandel begriffen, worauf in Kapitel 5.2. „Geschlechterrollen in den USA der Nachkriegszeit“ bereits eingegangen wurde. Je mehr aber die patriarchale Strukturen zu zerbrechen drohten, desto mehr wurden in einem Großteil der Filme die althergebrachten Werte hochgehalten.²⁰²

Demgegenüber stand eine geringe Anzahl von Produktionen, in denen die männlichen und weiblichen Filmfiguren sich dem in den 1950ern vorherrschenden Idealbild verweigerten. Auch diese Filme reagierten auf veränderte Rollenverhältnisse, eine neues Selbstbewusstsein der Frau und eine teils damit verbundene Unsicherheit des Mannes. Anstatt jedoch dem Publikum die Fantasie einer weißen, mittelständischen Musterfamilie vorzuspielen, präsentierten diese Filme ein anderes, oft auch düsteres und zweifelhaftes Bild menschlicher Existenz, in dem auch individuelle Abgründe ihren Platz fanden.

Gemeinsam mit der Rede von einer übergreifenden Jugendkriminalität wurde in den 1950er Jahren auch die Jugendkultur geboren und mit ihr ihre hauptsächlich männlichen und nonkonformistischen Ikonen. Auf der Leinwand kämpften, rebellierten, verzweifelten und litten allen voran James Dean, aber auch der nicht mehr ganz so junge Marlon Brando in einer für Männer noch nie da gewesenen Gefühlsbetontheit. Zur Kategorie des männlichen Rebellen kann auch Montgomery Clift gezählt werden. Sie alle vereinten in ihren Filmen auf die eine oder andere Art männlich konnotierte Aggressivität und weibliche Emotionalität und bereicherten damit die Palette männlicher Darstellungskonventionen dieser Zeit um neue Facetten.²⁰³

Mit unreflektierter Heterosexualität und Maskulinität wird gebrochen, so Hatch, wenn etwa Marlon Brando in *A STREETCAR NAMED DESIRE* (1951) zum Objekt weiblicher Begierde wird. Vor allem auch, weil eine ausgleichende weibliche Erotisierung des Körpers fehlt. Damit kehrt der Film um, was Laura Mulvey als symptomatisch für die Struktur des klassischen Hollywoodfilms herausgearbeitet hat. Die Frau als passives, betrachtetes Objekt und der Mann als Träger des aktiven

²⁰¹ Hatch 2005, S.46.

²⁰² Vgl. ebenda, S.46.

²⁰³ Vgl. Lewis 2005, S.144—145.

Blickes.²⁰⁴ Nackte Muskulatur und nasse, enganliegende T-Shirts lenken den weiblichen Blick sowohl der Protagonistin Blanche, als auch der Betrachterin vor der Leinwand auf Stanleys alias Brandos Körper, wobei zumindest der innerdiegetische weibliche Blick eine Bestrafung auf der Handlungsebene nach sich zieht.²⁰⁵

Die Ablehnung traditioneller Gendernormen wurde oft als infantil interpretiert und mit einer Unfähigkeit zu einer erwachsenen, männlichen Sexualität der rebellischen Kinohelden auch außerhalb ihrer Filmrollen in Zusammenhang gebracht. Auf der anderen Seite wurde wiederum besonders Marlon Brandos und auch Montgomery Clifts Verzicht auf die Ehe als Rebellion gegen eine in der Gesellschaft zunehmend verbreitete Entmännlichung verstanden. Für beide war jedoch diese unkonventionelle Haltung On- und Off-Screen ein Grundfaktor ihrer Anziehungskraft.²⁰⁶

Ein spezifischer Umgang mit der Konstruktion von Gender, vor allem was die weiblichen Rollenbilder anbelangt, findet sich zudem im Film Noir, worauf infolgedessen innerhalb eines kurzen Exkurses eingegangen werden soll.

Exkurs: alternative Rollenbilder im Film Noir der 1940er und 1950er Jahre

Der Begriff Film Noir wurde im Jahr 1946 von französischen Filmkritikern eingeführt, welche eine Parallele zwischen einigen US-amerikanischen Filmproduktionen und der so genannten *série noire* sahen. Dabei handelt es sich um französische Adaptionen amerikanischer Kriminalgeschichten, die unter ihrer englischen Bezeichnung *hard boiled novels* besser bekannt sind.²⁰⁷

Innerhalb der Forschung gibt es weder eine allgemein anerkannte Definition für den Film Noir, noch einen Konsens über dessen Klassifizierung. So lehnte etwa der Kritiker Raymond Durgnat in einem 1970 erschienen Aufsatz zum Film Noir ab, diesen als eigenständiges Genre zu bezeichnen. “The film noir is not a genre, as the western and gangster film, and takes us into the realm of classification by motif and tone.”²⁰⁸

Raymond Borde und Etienne Chaumeton veröffentlichten 1955 die erste große Studie zum Film Noir und beschrieben das Phänomen als eine Gruppe von Filmen, die sich durch ihre US-amerikanische Herkunft und einen gemeinsamen Charakter auszeichnen

²⁰⁴ Vgl. Mulvey 2003, S. 47—48.

²⁰⁵ Vgl. Hatch 2005, S.57—58.

²⁰⁶ Vgl. ebenda, S.49—52.

²⁰⁷ Vgl. Root 1999, S.184; vgl. Kaufmann 1997, S. 8—14.

²⁰⁸ Zit. n. Conard 2007, S.11.

würden, wobei der Film THE MALTESE FALCON (1941) für sie den Beginn der klassischen Ära und KISS ME DEADLY (1955) das Ende darstellt.²⁰⁹

Es gibt zwar visuelle und narrative Elemente, die charakteristisch für den Film Noir zu sein scheinen, diese sind jedoch nicht eindeutig definiert, da sich derartige Merkmale in fast allen populären Genres der späten 1940er und 1950er Jahre und in divergenter Ausprägung auch in den Jahrzehnten davor und danach finden lassen. Als stilistische Vorläufer werden in der Literatur die Filme des deutschen Expressionismus, des französischen Poetischen Realismus und Hollywoods Gangsterfilm der 30er Jahre genannt.

Auch wenn sich der Film Noir einer eindeutigen Festlegung verwehrt, gibt es doch Gemeinsamkeiten, die Kai Kaufmann darin sieht, dass „ihr Zusammenwirken immer die übergeordnete Strukturfunktion der tiefgreifenden sexuellen Verunsicherung des männlichen Protagonisten und darüber hinaus einer scheinbaren oder wirklichen Auflösung fest gefügter moralischer Ordnungen erfüllt.“²¹⁰

In den 1950er Jahren zog der Film Noir durch seine spezielle Aufmachung und seine Inhalte vor allem ein anspruchsvolles und wählerisches Publikum in die Kinos, das eher männlich dominiert war und Gefallen an Kriminalfilmen für Erwachsene fand.²¹¹ Im Großen und Ganzen waren diese Filme oft keine wirklichen Verkaufsschlager, was mit ihren nicht immer massentauglichen Inhalten zu tun haben mag. Auch wenn der eine oder andere Film Noir trotzdem zum Publikumserfolg avancierte, die populären Filme der Nachkriegszeit waren Musicals, biblische Epen und Melodramen.²¹²

Die Muster der genderspezifischen Darstellungen im Film Noir unterscheiden sich deutlich von jenen des klassischen Hollywoodkinos. Statt des traditionellen Helden finden sich im Film Noir oftmals schwache und passive Männerrollen, Opfer einer gefährlichen Femme fatale, die für die männlichen Protagonisten zu einer Versuchung und Bedrohung zugleich wird. Die Urversion dieser Antihelden wurde vom US-amerikanischen Kriminalromanautoren James M. Cain ins Leben gerufen. Wie Andrew Spicer bemerkt, haben die Männerrollen nach Cain den Zwang, ihre Lebensgeschichte zu erzählen oder geradezu ihre Handlungen zu entschuldigen. Darüber hinaus sieht er ein „powerful element of masochism, of self-loathing in their make-up along with their

²⁰⁹ Vgl. Silver/Ward 1992, S.372.

²¹⁰ Kaufmann 1997, S.11.

²¹¹ Vgl. Spicer 2002, S.40—43.

²¹² Vgl. ebenda, S.40—43.

passivity.“²¹³ Oft erwecken die männlichen Charaktere im Film Noir den Eindruck, als würden sie auf der Stelle treten, als wären sie vollkommen unfähig, allein ihre Existenz zu meistern. Ab dem Zeitpunkt, an dem sich diese Männer dann auf eine gefährliche Femme fatale einlassen, geraten sie oft in eine völlige finanzielle, emotionale und/oder sexuelle Abhängigkeit, die für sie zur existentiellen Bedrohung wird. Selbstaufgabe, Integritätsverlust und Passivität sind typische Stationen im Leben eines Film-Noir-Protagonisten.

Der Grund für eine derartige Darstellung weiblicher Dominanz und männlicher Unterwürfigkeit sowie deren Folgen werden in der Forschung, neben einer psychoanalytischen Interpretation, ebenfalls mit der politischen und ideologischen Situation Amerikas in der Nachkriegszeit in Zusammenhang gebracht. Ein aus dem Krieg hervorgegangenes verändertes Rollenverhältnis, die Panikmache der McCarthy Regierung gegenüber dem kommunistischen Feind und einer atomaren Bedrohung sowie die popularisierte Freudsche Psychoanalyse, welche ein starkes öffentliches Interesse für eine von der Norm abweichende Sexualität geweckt hatte, prägten das durch Angst gekennzeichnete soziale Klima dieser Zeit. Zusätzlich führten sie zu einer generellen Verunsicherung bei den Menschen, die sich auch im Film Noir abbildet.

Die beiden letztgenannten Strömungen verband „das strukturelle Merkmal der Investigation, deren Ziel das Auffinden, Untersuchen und Beheben von Normabweichungen“²¹⁴ war, während sich die Verunsicherung unter den Geschlechtern mitunter auch „in offener Frauenfeindlichkeit“²¹⁵ ausdrückte. Das daraus entstandene negative Bild der Frau wirkte sich, in Bezugnahme auf den Film Noir, besonders auf die Konstruktion von Weiblichkeit im Film aus.²¹⁶

Als die Frauen im Zweiten Weltkrieg als Arbeitskräfte rekrutiert wurden, übernahmen sie, wie bereits besprochen, auch traditionelle männliche Rollen und brachten damit die herkömmliche Geschlechterordnung durcheinander. Dazu kam, dass die kriegsbedingte Trennung der Frauen und Männer, wie Jörg Kaufmann meint, „nicht nur in gegenseitiger Sehnsucht, sondern auch in Entfremdung und Mißtrauen“²¹⁷ resultierte.

²¹³ Spicer 2002, S.85.

²¹⁴ Kaufmann 1997, S.34.

²¹⁵ ebenda, S.24.

²¹⁶ Vgl. ebenda, S.15—24, 31—35.

²¹⁷ ebenda, S.16.

Während für Kaufmann die angespannte Situation der Geschlechter unter anderem aus der Angst um die Treue der daheimgebliebenen Frau resultiert, geht John Belton in seinen Überlegungen einen Schritt weiter und stellt eine Beziehung zum Film Noir her:

„In leaving the private sphere of home and family to enter the public sphere of work, women [...] have abandoned—or at least neglected—the domestic needs of sweethearts, husbands, and/or children. Film noir dramatizes the consequences of this neglect, transforming women into willful creatures intent on destroying both their mates and the sacred institution of the family.“²¹⁸

Auch das sexuell bestimmte Geschlechterverhältnis im Film Noir weicht also von der Norm ab. An die Stelle von Liebe tritt Lust, die negativ konnotiert ist und mit der weiblichen Sexualität gleichgesetzt wird.

In den 1940er Jahren versuchte die amerikanische Regierung schließlich unter großen propagandistischen Bemühungen die traditionelle patriarchale Ordnung wiederherzustellen, als deren Basis sie die „Kernfamilie“ ansah. Die Frauen im Film Noir widersetzten sich einer derartigen Positionierung was für sie jedoch, wie auch jede andere Normüberschreitung, dramatische Folgen mit sich brachte. Jans B. Wager schreibt dazu: „[...] the femme fatale refuses to play the role history and society seem to require. For that, as we shall see, she will pay.“²¹⁹ Obwohl der Film Noir durch die Bestrafung des Fehlverhaltens der Protagonistinnen und Protagonisten eine moralische Haltung einzunehmen scheint und die Folgen der Ablehnung traditioneller Werte und Ordnungen unterstreicht, kann eine feministische Leseweise durchaus auch ein subversives Potential erkennen. Die Abwesenheit der Familie kann auch positiv verstanden werden und laut Sylvia Harvey zum Beispiel zur Bildung neuer Institutionen abseits einer patriarchalen Gesellschaftsordnung anregen.

„The absence or disfigurement of the family both calls attention to its own lack and to its own deformity, and may be seen to encourage the consideration of alternative institutions for the reproduction of social life.“²²⁰

²¹⁸ Belton 1994, S.198.

²¹⁹ Wager 1999, S.80.

²²⁰ Harvey 1996, S.181.

Harvey sieht die traditionelle Familie als

„hierarchical structure, with the father as the head, the mother as subservient, and the children as totally dependent, [...] a legitimating model or metaphor for a hierarchical and authoritarian society.“²²¹

Indem die Femme fatale im Film Noir die Familie ablehnt, lehnt sie letzten Endes auch eine Institution ab, die unter Umständen Praktiken zur Unterdrückung der Frau legitimiert. Zudem kann die Femme fatale selbst auf verschiedene Arten gelesen werden. Während manche Kritikerinnen und Kritiker in ihr lediglich die passive Repräsentation männlicher Ängste gegenüber Frauen sehen und sie nur in Zusammenhang mit einem männlichen Opfer wahrnehmen, spricht ihr etwa Carl Richardson eine zwar bedrohliche, aber dennoch sehr aktive und eigenverantwortliche Rolle zu:

„[...] film noir depicts spidery women answerable to a host of misdeeds and misadventures. Women connive, steal, and murder. They are not ‚fallen women‘, victimized by patriarchal exploitation. They are fully responsible for their actions. [...]“²²²

Die traditionellen Rollenbilder von Männern und Frauen, wie sie uns im klassischen Hollywoodkino begegnen, werden im Film Noir zumindest zeitweise aufgegeben. Während die Frauen in den Hollywoodfilmen althergebrachte Bilder repräsentieren und eine eher untergeordnete Rolle spielen, wird ihnen nun vor allem mit der Figur der Femme fatale ein neuer Stellenwert fernab der Familie verliehen.

„The film noir world is one in which women are central to the intrigue of the films [...] Defined by their sexuality, which is presented as desirable but dangerous to men, the women function as the obstacle to the male quest. The hero's success or not depends on the degree to which he can extricate himself from the woman's manipulations.“²²³

²²¹ Harvey 1996, S.173.

²²² Zit. n. Wager 1999, S.81.

²²³ Kaplan 1998, S.16.

6. Filmanalyse der US-amerikanischen Melodramen

6.1. Einführung zum Melodram

Thomas Elsaesser schrieb 1972 mit „Tales of Sound and Fury“²²⁴ für die britische Filmzeitschrift MONOGRAM den ersten grundlegenden Aufsatz zum Melodram als Genre. Als unmittelbarsten Vorläufer des cineastischen Hollywood-Familienmelodrams der 40er und 50er Jahre nennt er das Drama der Romantik, das nach der Französischen Revolution seine Blütezeit feierte. Jedoch sei es auch ohne den gefühlsbetonten Roman des 18. Jahrhunderts (er erwähnt Samuel Richardson sowie Jean-Jacques Rousseau) und die durch ihn vermittelten puritanischen Moralcodes nicht denkbar gewesen. Was Elsaesser in seinem Artikel als „melodramatische Imagination“ bezeichnet, findet sich vor allem auch im bürgerlichen Trauerspiel Lessings (1729—81) und des frühen Schillers. Beide Dichter schildern in Zeiten heftiger Krisen den Kampf eines emanzipierten Bürgertums gegen die Überreste des Feudalismus. Zwar beschränkt sich das Melodramatische hier nur auf die rudimentäre Bedeutungsstruktur, aber

„[...] die Verinnerlichung und Personalisierung von primär ideologischen Konflikten ist, zusammen mit der metaphorischen Interpretation des Klassenkonflikts als sexuelle Ausbeutung und Vergewaltigung, ein wesentliches Element auch aller folgenden Formen des Melodrams, einschließlich jener des Kinos.“²²⁵

Im 19. Jahrhundert nutzten Schriftschaffende wie Dickens, Balzac, Eugène Sue und Victor Hugo den Konflikt zwischen Eskapismus und Kritik als Grundlage um sozialen Ungerechtigkeiten innerhalb einer populären Form eine Sprache zu geben. Die plötzlichen Schicksalswendungen, die typisch für das Filmmelodram sind, verwiesen ursprünglich auf die Willkür der feudalen Machtausübung. Als sich das Bürgertum schließlich durchsetzte, verloren diese Dramen ihr subversives Potential. Die Melodramen der Restaurationszeit endeten in der Regel mit dem Sieg des guten Bürgertums über den schlechten Adel, die Geistlichkeit und das moralisch verwerfliche Proletariat. Nicht die Handlungsstruktur soll hier jedoch von Interesse sein, sondern die Frage, inwieweit es die damaligen Konventionen erlaubten, eine kritische Position einzunehmen und soziale Missstände zu thematisieren. Tatsächlich haben bereits

²²⁴ Thomas Elsaesser, Tales of Sound and Fury. The Family Melodrama, Monogram 4, 1972, 2—15..

²²⁵ Elsaesser 1994, S.96.

während der Revolution einige Stücke eine klare politische Stellung bezogen, weswegen Elsaesser die revoltierende Doppeldeutigkeit des Melodrams und besonders des Filmmelodrams betont. Letzten Endes fand die Kritik nicht auf einer privaten, sondern auf einer gesellschaftlichen und existentiellen Ebene statt.²²⁶

„Deshalb scheint das Melodram in seiner vollendeten Form besser als alle anderen Genres imstande zu sein, die Muster von Herrschaft und Ausbeutung, wie sie in einer gegebenen Gesellschaft existieren, wiederzugeben, besonders die Beziehung zwischen Psychologie, Moral und Klassenbewusstsein; und zwar indem es sehr deutlich eine emotionale Dynamik betont, deren soziales Korrelativ ein Netzwerk äußerer repressiv nach innen gewandter Mächte ist, zu deren Handlangern die Figuren unwesentlich selbst werden.“²²⁷

Das Hollywood-Familienmelodram des 20. Jahrhunderts fand seinen Höhepunkt und seine größte Ausgeglichenheit zu einem Zeitpunkt, als Sirk und andere Filmschaffende vor dem Hintergrund von sozio-historischen Umbrüchen begannen, jene oberflächlichen und klischeehaften Themen zu untergraben, die zuvor das Genre charakterisiert hatten.

Auch im Film Noir wird das durch den Krieg veränderte Rollenbild der Frau auf dramatische Weise vorgeführt. Seine Heldinnen sind entschlossen der bürgerlichen Kleinstadtmoral und ihren einengenden Ehemännern zu entfliehen. Hier wird jedoch der Wunsch nach Selbstbestimmung in einem Thrillergenre vorgeführt unter dem Deckmantel der dunklen Traumlogik dieser Filme. Während die Film noir Heldinnen über Leichen gehen, stellt die gewaltsame Eliminierung von entgegengewirkenden Kräften für das dem Realismus verhaftete Melodram keine Lösung dar. Das Melodram der 50er Jahre wandte sich davon ab, durch die Darstellung von Spannungen und Zwängen innerhalb der Familie verstärkt auf äußere Krisen hinzudeuten und konzentrierte sich auf die Familie selbst, als soziale Institution und damit Konfliktzentrum.²²⁸

Chuck Kleinhans begreift die Familie aus einer soziologischen Perspektive heraus als politische Institution. Weil das Familienmelodram zeitgleich mit dem Aufstieg des Kapitalismus entstand, war es für ihn zweckmäßig, die Auswirkungen der

²²⁶ Vgl. Elsaesser 1994, S.95—102, 123.

²²⁷ ebenda, S.123.

²²⁸ Vgl. Schatz 1991, S.152—154.

kapitalistischen Gesellschaftsordnung auf die Familie zu untersuchen und sich so dem Melodram anzunähern. Während innerhalb der feudalen Gesellschaft alle Familienmitglieder in die Produktion miteinbezogen waren, kam es mit der Trennung von privatem und produktivem Bereich im 20. Jahrhundert zu einer Ausgrenzung der Frauen und Kinder aus der Arbeitswelt. Die Familie wurde zum alleinigen Ort der Erfüllung persönlicher Bedürfnisse, innerhalb derer die Hausfrau und Mutter eine historisch spezifische Stellung einnahm, die auch den Fokus des Familienmelodrams bildet.

Die Situationen im Melodram decken sich bis zu einem gewissen Grad mit den Erfahrungen, die Frauen innerhalb der kapitalistischen Familien machten. Die Frau war verantwortlich für das Wohlergehen der Familie, womit die eigene Aufopferung verbunden war. Die Widersprüche, die der Kapitalismus mit sich brachte, die Distanzierung und Ernüchterung, soll innerhalb der Familie kompensiert werden. Diese Aufgabe erscheint schwierig: „[...] the family cannot meet the demands of being all that the rest of society is not. This basic contradiction forms the raw material of melodrama.“²²⁹

Zu ihrer Entstehungszeit hinterfragten und forderten diese Filme die Haltung des Publikums wie keine anderen. Während Filmmelodramen in den 1950ern als *Female Weepies* oder Frauenfilme zwar beliebt waren, aber keine kritische Betrachtung erfuhren, wurden sie in den 70er Jahren auf Grund ihrer neu bekundeten selbstreflexiven und anti-amerikanischen Haltung zum Gegenstand von marxistisch und feministisch orientierten Filmwissenschaften. Thomas Elsaesser bestätigt, dass die besten Melodramen

„[j]e nachdem, ob die Betonung auf der Odyssee des Leidens oder auf dem Happy-End lag und wann der Bruch erfolgte [...] entweder eine subversive oder eskapistische Funktion übernehmen – Kategorien, die immer vom gegebenen historischen Kontext abhängen.“²³⁰

Auf der einen Seite schöpften diese Filme aus den narrativen und sozialen Konventionen, welche innerhalb und außerhalb der aktuellen Medien entworfen

²²⁹ Kleinhans 1991, S.200.

²³⁰ Elsaesser 1994, S.98.

wurden, auf der andern Seite kritisierten sie genau diese Ideologie auf das Schärfste. Je nachdem von welcher historischen Perspektive, von welchen Vorurteilen und Erwartungen ausgegangen wird, kann das Melodram eine transparente, romantische Fantasterei für ein passives und naives Publikum oder eine subtile, selbstreflexive Kritik an den amerikanischen Werten und Normvorstellungen bedeuten.²³¹

So beschworen die meisten Hollywood-Melodramen Thomas Schatz zufolge letztendlich nur den kulturellen gegenwärtigen Zustand ihrer Zeit, während jedoch einige wenige Filme der 50er Jahre durch ihren künstlerischen Ausdruck und ihre thematische Vollkommenheit eine höhere Ebene erreichten. Besonders die Filme von Sirk konnten dadurch zu wichtigen zeitgeschichtlichen Dokumenten und Belegen über das Hollywoodstudiosystem selbst werden.

„The repressive ideological climate, the false sense of sociopolitical security, and Hollywood’s advanced stage of narrative and cinematic expression all coalesce in the family melodrama to produce a stylized and disturbing portrait of ’50s America that, with each passing year, comes more clearly into focus.“²³²

Im Melodram kommt es häufig zu dem, was Sigmund Freud die „Wiederkehr des Verdrängten“ nennt. Eine histrionische Persönlichkeitsstörung kann sich im Film innerhalb des Filmtextes selbst manifestieren, etwa wenn es zum Zusammenbruch von realistischen Grundsätzen innerhalb der Repräsentation kommt²³³ oder sich direkt als Konversionsstörung, also der Überführung psychischer Leiden in körperliche Symptome, ausdrücken.²³⁴ Letzteres ist zum Beispiel der Fall, wenn sich in ALL THAT HEAVEN ALLOWS die Protagonistin nach ihrer Trennung von ihrem Liebhaber bei ihrem Arzt über anhaltende Kopfschmerzen beklagt und dieser keinen physischen Grund dafür finden kann.

Eine Ähnlichkeit hierzu besteht auch in jenen psychologischen Vorgängen, die Freud in Zusammenhang mit seiner Traumdeutung als Symbolisierung und Codierung beschreibt und denen laut Thomas Elsaesser bestimmte stilistische und strukturelle Strategien des Melodrams folgen. Dabei handelt es sich um Mechanismen, die verhindern, dass bestimmte psychische Inhalte ins Bewusstsein vordringen. Die ins Unterbewusste

²³¹ Vgl. Schatz 1991, S.151—152.

²³² Schatz 1991, S.166; vgl. ebenda.

²³³ Vgl. Nowell-Smith 1991, S.272.

²³⁴ Vgl. Kleinhans 1991, S.201—202.

verdrängten und verschobenen Inhalte, können jedoch als Symptom- oder Fehlhandlungen wiederkehren. Dies als Ausdruck des Verdrängten darzustellen, ist laut Elsaesser jedoch kein Spezifikum des Melodrams, sondern würde sich in allen Genres des amerikanischen Kinos finden lassen. Im Melodram wird dieses Prinzip jedoch perfektioniert und auf die Bildkomposition übertragen. So können Gläser, Porzellan oder ein Tablett mit Geschirr die Zerbrechlichkeit einer Situation anzeigen und auf einen emotional kritischen Zustand einer Figur hinweisen. So wie im Traum eher die Abfolge von Ereignissen und weniger die wörtliche Darstellung relevant ist, so funktioniert auch das Melodram laut Elsaesser „durch verschobene Bedeutungen, durch Ersatzhandlungen, durch Parallelsituationen und metaphorische Verbindungen.“²³⁵ Die Familie fungiert dabei häufig als Ort der Sublimierung, wo der Kampf zwischen dem Individuum und der Gesellschaft abgehandelt wird.²³⁶

Chuck Kleinhans weist in Anlehnung an Charles Eckert außerdem darauf hin, dass sich im Melodram oft das zentrale Problem der Klassenzugehörigkeit hinter unterschiedlichen Oppositionspaaren ausprägt. In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* sind diese Dichotomien vielfältig: Frau/Mann, Kleinstadt/Natur, innerhalb der Gesellschaft/außerhalb der Gesellschaft, Selbstaufopferung/Selbsterfüllung. Der Film erlaubt daher unterschiedliche Zugänge, der Autor hebt jedoch einen wichtigen Punkt hervor: „[...] the effect of this multiplicity is not richness and complexity, a presentation of overdetermination, but rather a poverty and ambiguity.“²³⁷

Auch Geoffrey Nowell-Smith sieht eine Parallelität zwischen dem Familienmelodram und einer Konversionsstörung. Daher seien sowohl die Inhalte der Filme, als auch deren Form einer sozialen, psychologischen und psychoanalytischen Analyse zu unterziehen. Für ihn steht das Familienmelodram ebenfalls in Zusammenhang mit dem Aufkommen des Bürgertums und den damit verbundenen sozialen und psychischen Festlegungen. Im Gegensatz zu Kleinhans sieht er jedoch nicht die Leere, die letzten Endes übrig bleibt, sondern den Exzess. Das Melodram scheitert an der „realistischen“ Darstellung und Lösung von Konflikten. Je mehr die Handlung voranschreitet und auf eine narrative Auflösung insistiert, desto schwieriger wird es, das Unbewältigte in die Handlung zu integrieren. Es bleibt ein Überschuss an verdrängten Gefühlen, der sich als ein Zuviel an Musik, Farbe und *Mise-en-scène* äußert. Dieses Zuviel verstärkt nicht nur die Aufgeladenheit einer Handlung, sondern dient bis zu einem gewissen Grad als Ersatz.

²³⁵ Elsaesser 1994, S.116.

²³⁶ ebenda, S.113—116.

²³⁷ Kleinhans 1991, S.202.

Das radikale Potential liegt also nicht nur in einer einfachen Sozialkritik, sondern darin, dass die Symptome, die aus einem psychischen und sexuellen Leiden hervorgehen, das Gefüge einer klassischen Erzählweise aufbrechen und Probleme in ihrer Widersprüchlichkeit offen legen.²³⁸

In einem dramatischen Genre wie dem Familienmelodram, das beim Publikum Identifikation erreichen will, muss die *Mise-en-scène* transindividuelle Erfahrungen in die Handlung überführen können und diese wiederum in Körpersprache und dynamischen Raum, so Elsaesser. Während jedoch offene Räume, wie sie etwa im Western präsentiert werden, auf ein größtenteils städtisches Publikum reizvoll wirken, werden diese im Melodram problematisch. Die melodramatische Welt ist eine in sich geschlossene. Die Protagonistinnen und Protagonisten können auf ihre Umgebung nicht aktiv einwirken, es wird im Gegensatz auf sie eingewirkt. Im Film Noir drängt die *Femme fatale* den männlichen Helden in eine Situation, die ihm keinen Handlungsraum mehr erlaubt. Seine Rebellion artikuliert der Held und am Ende wünscht er sich den Tod als Metapher der ultimativen Freiheit. Am Ende des Melodrams steht nicht die Erlösung, sondern die Resignation. Der soziale und psychische Druck, der auf den Figuren lastet, verhindert jede befreiende Handlung und übrig bleiben hilflose Gesten und hysterische Symptome. Wie der Tod im Film Noir metaphorisch für die Befreiung steht, so stehen die Spiegel in Sirks Melodramen für den Freiheitsentzug. Die Außenwelt wird durch Hindernisse verstellt, welche von den Figuren nicht einfach durch psychische oder physische Anstrengung überwunden werden können. Das Gesetz von Ursache und Wirkung wird zeitweise außer Kraft gesetzt und die dramatische Bedeutung nicht in die Narration verlagert, sondern „über eine verstärkte Symbolisierung von Alltagshandlungen, eine Überhöhung der gewöhnlichen Geste und einen Einsatz von Schauplatz und Dekor, der die fetischistische Fixierung der Figuren betont“²³⁹, verschoben. „Alles, selbst das Leben, entfernt sich unweigerlich von einem. Man kann das Wirkliche weder erreichen noch berühren. Man nimmt nur Reflexe wahr. Versucht man, nach dem Glück zu greifen, rühren die Finger an nichts als Glas. Es ist hoffnungslos“²⁴⁰, sagt Sirk.²⁴¹

²³⁸ Vgl. Nowell-Smith 1991, S. 268—269, 272—273.

²³⁹ Elsaesser 1994, S.111.

²⁴⁰ Halliday 1997, S.182.

²⁴¹ Vgl. Elsaesser 1994, S.109—113.

6.2. ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955)

Der Film entstand 1955 unter der Regie von Douglas Sirk und der Assistenz von Joseph Kenny und George Lollier. Für die Kameraarbeit zeigte sich diesmal Russel Metty verantwortlich. Der Film ist eine Studioproduktion der Universal Pictures und wurde am Studiogelände gedreht. Anders als bei den deutschen Filmen handelt es sich um einen Farbfilm im Technicolor-Verfahren.

6.2.1. Inhaltsangabe

Die verwitwete Cary Scott lebt gemeinsam mit ihrer Tochter Kay und ihrem Sohn Ned im luxuriösen Anwesen ihres verstorbenen Mannes. Als sie sich zunehmend in ihre eigenen vier Wände zurückzieht, macht sich vor allem ihre beste Freundin Sara Sorgen um sie. Sie überredet Cary, sie zum Country-Club zu begleiten, in der Hoffnung dort einen Mann für ihre Freundin zu finden. Cary hat jedoch kein Interesse an den Männern, die sich dort um sie bemühen. Viel sympathischer findet sie ihren Gärtner Ron Kirby. Die beiden verlieben sich und Ron beginnt damit, eine alte Mühle, die sich neben seinem Haus befindet, für sie beide umzubauen. Es vergehen nur einige Monate, da bittet er sie, seine Frau zu werden. Carys Liebesglück scheint perfekt, doch schon bald bekommt sie die massive Ablehnung zu spüren, auf die ihre Pläne stoßen. Der naturverbundene Ron ist ungefähr 15 Jahre jünger als sie und als Gärtner nicht aus ihrer sozialen Schicht, was in ihrem Umfeld ohne Verzug falsche Vorurteile und Gehässigkeiten provoziert. Nicht genug, dass sich ihre Bekannten gegen die Beziehung aussprechen, bringen auch noch Carys Kinder ihren Unmut zum Ausdruck. Als sie ihre Mutter schließlich vor ein Ultimatum stellen und ihr drohen, sie zu verlassen, bricht diese ihre Beziehung zu Ron ab, um die Familie zu retten. Als ihre Kinder ihr am Weihnachtsabend schließlich eröffnen, dass sie dennoch ausziehen werden und ihr vorschlagen, das Familiendomizil zu verkaufen, erkennt Cary die Sinnlosigkeit ihrer Bemühungen und fährt zur alten Mühle, um Ron aufzusuchen. Als sie dort ankommt ist dieser gerade mit einem Freund bei der Jagd. In dem Moment als er zurückkommt, will Cary gerade wieder ins Auto einsteigen. Er rennt hastig zu ihr und stürzt in einem unvorsichtigen Augenblick einen Abhang hinunter. Der Film endet damit, dass Cary neben dem Bett von Ron wacht, bis dieser wieder zu sich kommt und sie sich gegenseitig ihre Liebe versprechen.

6.2.2. Formale Besonderheiten

Die Handlung umfasst einen Zeitraum von einigen Monaten. Der Film beginnt an einem sonnigen Tag im Herbst und endet im tiefsten Winter. Dabei wird ohne Ausnahmen eine zeitliche Linearität eingehalten, was die Handlung sehr zügig voranschreiten lässt. Vor allem innerhalb jener Szenen, die in geschlossenen Räumen spielen, dominieren halbnaher Einstellungen und Großaufnahmen, wodurch der Fokus auf den Dialog und den emotionalen Ausdruck der Gesichter gelegt wird. Bei totalen Einstellungen und Panoramaeinstellungen, treten die Personen in den Hintergrund und das Umfeld, die Natur kommt ins Bildfeld. Im Film finden sich derartige Einstellungen vor allem in Verbindung mit der Figur des Ron Kirby, wodurch dessen Nähe zur Natur und sein freier Lebensstil auf einer formalen Ebene ihre Entsprechung und Betonung finden. Im Gegensatz dazu wird die weibliche Protagonistin des Films, Cary Scott, häufig in Innenräumen gezeigt, was wiederum auf ihren inneren Gefühlszustand der Unfreiheit hinweisen soll. Besonders auffällig wird Carys problematische Situation, wenn sie die Kamera zudem von außen durch das Fenster filmt, wodurch der Eindruck verstärkt wird, dass ihr Heim und im übertragenen Sinne ihre Familie und ihr Umfeld für sie zu einer Fessel geworden sind.

Anders als bei seinen deutschen Produktionen konnte Sirk bei den amerikanischen Melodramen auf ein neu entwickeltes Technicolor-Verfahren zurückgreifen. Analog zur Auswahl und Anordnung von Objekten erzeugt Sirk nun auch durch den spezifischen und bewussten Einsatz von Farbe eine weitere Bedeutungsebene, welche die Informationen auf der Handlungsebene teilweise bekräftigt, mitunter aber auch abschwächt oder vollkommen umkehrt. Was dies im Konkreten für die Aussage des Films bedeutet, wird in der Folge anhand ausgewählter Beispiele noch darzulegen sein. Durch die Lichtführung werden in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* die beiden Grundemotionen ausgedrückt, um die es im Film maßgeblich geht. Hartes blaues und gelbes Licht ist dort, wo Einsamkeit und Unterdrückung vorherrschen, warmes Rot oder Orange färbt jene Szenen ein, die von Hoffnung, emotionaler und sexueller Befreiung erzählen. Licht und Farbe werden bewusst benutzt und wechseln teilweise von einer Einstellung zur nächsten.²⁴²

²⁴² Vgl. Mulvey 1996, S.42.

Sirk arbeitet zudem mit metaphorischer Verdichtung, setzt also konzentrierte visuelle Metaphern ein, beschleunigt somit die Handlung und verstärkt den psychologischen Druck auf die Figuren. Dekor und Schauplatz können so eine klaustrophobische Atmosphäre erzeugen, welche wiederum in eine unterdrückte Energie übersetzt wird, die zeitweise aus dem Verhalten der Charaktere hervorbricht.

„Das Gefühl, dass es immer mehr zu erzählen gibt, als gesagt werden kann, führt zu bewußt elliptischen Erzählformen, bei denen häufig die Motivation der Figuren in Bildfolgen visuell verdichtet wird, die die Handlung nicht voranzutreiben scheinen.“²⁴³

Sirks amerikanischen Melodramen der 1950er Jahre kommen ohne den Gesang aus, der für die Ufa-Produktionen der 1930er Jahre noch so charakteristisch erschien. Die Musik in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* ist vor allem ein Beispiel für die so genannte „Stimmungstechnik“, die nach Faulstich „[...] eine Szene oder Handlungssituation illustriert“ oder genauer gesagt „[...] der emotionalen Beschreibung von Räumlichkeiten und Situationen sowie der Verdeutlichung von Zeit und Entwicklung [dient].“²⁴⁴

6.2.3. Analyse

Der Film beginnt mit einem für das Hollywood-Kino typischen *Establishing Shot*, der das Filmgeschehen in einer wohl situierten bürgerlichen Kleinstadt verortet. Aus der Vogelperspektive blickt die Kamera auf eine belebte Grünanlage inmitten einer Wohnsiedlung. Visuell wird die erste Einstellung von einem Kirchturm beherrscht, um den sich die Stadt organisiert. [Abb.21] Es ist Mittagszeit und die rötlichen Bäume und strahlenden Farben deuten auf einen schönen Herbsttag hin. Alles, die ruhige Pianomusik, die Menschen, die ohne jede Eile die Gehwege entlang spazieren, die weißen Tauben auf dem Gesims des Kirchturms, das warme Licht, vermittelt einen idyllischen Eindruck. Vor diesem Hintergrund erscheint der Titel des Filmes *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*, womit bereits hier jene unterschwellige Ironie zum Tragen kommt, für welche der Regisseur bekannt ist. Sirk selbst bemerkte in einem Gespräch mit Jon Halliday 1970: „Den Studioleuten gefiel der Titel, sie glaubten, er solle

²⁴³ Elsaesser 1994, S.107.

²⁴⁴ Faulstich 2008, S.142.

bedeuten, man könne alles bekommen, was man sich wünscht. Ich meinte ihn genau umgekehrt. Was mich betrifft, ist der Himmel nämlich knäuserig.“²⁴⁵ In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass Sirk nicht den Versuch unternimmt, ein bekanntes Studiogebäude von Universal oder die Hügellandschaft Kaliforniens im Hintergrund zu verbergen. Alles ist Illusion.

Während die Credits eingeblendet werden, schwenkt die Kamera langsam nach links unten und folgt dann dem Verlauf einer Straße. Die Kamera verweilt, bis schließlich ein hellblauer Ford von rechts ins Bild kommt. Das Auto hält vor einem Einfamilienhaus. Sara (Agnes Moorehead), wie später bekannt werden wird, steigt aus und macht sich schnellen Schrittes auf den Weg zu ihrer Freundin Cary Scott (Jane Wyman), der Protagonistin des Filmes. Die Eröffnungseinstellung von Cary zeigt diese, wie sie gerade ein Service mit Geschirr auf die Terrasse bringt. Eine nicht unwesentliche erste Handlung, wenn davon ausgegangen wird, dass Sirk nichts dem Zufall überlässt. Dann bekommen das Licht, die Farbe, die Gestik, die Bildkomposition und das Dekor, wie eben auch das leicht zerbrechliche Porzellan, dass er seiner Protagonistin bei ihrer ersten Einstellung in die Arme legt, eine semantische und syntaktische Bedeutung, während die Sprache in den Hintergrund tritt. Sie konstruieren den Sinn und sublimieren den dramatischen Konflikt.²⁴⁶

Im Kontrast zu Sara, die mit ihren rötlichen Haaren, dem blauen Kostüm und dem grünen Halstuch eine recht auffällige Erscheinung darstellt, ist Cary in zurückhaltendem Grau gekleidet. [Abb.22] In einem Dialog zwischen den beiden wird dem Filmpublikum die Situation vermittelt in der sich Cary befindet. Sie ist seit einiger Zeit Witwe und fast immer allein, da ihre erwachsenen Kinder sie nur an den Wochenenden besuchen und sie wenig ausgeht.

Es kann auch kein Zufall sein, dass es gerade ihr junger und attraktiver Gärtner Ron Kirby (Rock Hudson) ist, der Cary einen Karton mit weiterem Geschirr abnimmt, den diese kurz vorher von ihrer Freundin in die Arme gedrückt bekommen hat. „Can I help you, Mrs. Scott?“, das sind Rons erste Worte im Film und sie sind wahrlich nicht ohne Bedeutung. Ron pflegt seit Jahren Carys Bäume, zu einem Gespräch zwischen den beiden ist es bisher aber noch nie gekommen. Als sich das ändert, prallen zwei Welten

²⁴⁵ Halliday 1997, S.172.

²⁴⁶ Vgl. Elsaesser 1994, S.194.

aufeinander. Ron hält nichts von oberflächlichem Gerede. In einen Dialog kommen die beiden erst, als sie mehr über seine Leidenschaft, die Gärtnerei, erfahren will. Ron reicht Cary den Zweig eines ostasiatischen Seifenbaumes, über welchen die Legende besagt, er würde nur in der Nähe eines Hauses wachsen, das von Liebe erfüllt ist.

[Abb.23]

Schon bei ihrer ersten Begegnung wird klar, dass sich zwischen Cary und Ron eine Liebesgeschichte anbahnt, doch Cary hat nicht mit dem massiven Widerstand aus ihrem eigenen Umfeld gerechnet. Womit sie es tun bekommen wird, deutet sich bereits im Namen der vermeintlich idyllischen Kleinstadt an – Stoningham. Sara und Carys erwachsene Kinder Ned (William Reynolds) und Kay (Gloria Talbott) haben schon einen neuen Mann für sie ins Auge gefasst. Harvey (Conrad Nagel) ist alt, hypochondrisch, impotent. [Abb.24] Carys Tochter Kay hält ihn für den perfekten Mann für ihre Mutter. Sie beschreibt ihn mit den Worten:

„He’s pleasant, amusing...and he acts his age. If there’s anything I can’t stand, it’s an old goat. As Freud says, when we reach a certain age, sex becomes incongruous. I think Harvey understands that.“

Was Kay über Harvey sagt, kann dieser selbst nur bestätigen. Nachdem er und Cary von einem Abend im Country Club zurückkommen, bittet er sie wie folgt um ihre Hand:

„I don’t know whether you’re ready to think about marrying again... Of course I realise I’m not very romantic or impetuous, but than you’d hardly want that sort of thing. I’m sure you feel as I do, that companionship and affection are the important things.“

Mutterschaft und Sexualität passen wohl in einer bornierten, kleinbürgerlichen Vorstellungswelt nicht zusammen. Trotzdem, was Cary will, ist keine Kameradschaft. Ihr rotes Kleid ist Zeuge, sie ist bereit für eine neue Liebe. Sie hat sich entschieden, sie will Ron. Der lädt sie zu sich ein. Ron lebt in einem ausgebauten Glashaus in den Wäldern, abseits jeden kleinstädtischen Treibens. Cary ist erstaunt und fasziniert. Spätestens als Ron ihr auch noch stolz seine jungen Bäume zeigt, wird klar, welche Vorteile er gegenüber dem impotenten Harvey noch birgt. [Abb.25] Das Problem mit dem konservativen Production Code, der jede offenkundige Darstellung von Sexualität

untersagt, wird hier mit subtilem Humor gelöst. Wo das Geschirr für die zerbrechliche Seele der Protagonistin steht und das rote Kleid für ihr neues weibliches Selbstbewusstsein, da wird die junge Silbertanne zum Phallussymbol.

Ron liebt die Natur und lebt Thoreau²⁴⁷. Sein *Walden* ist eine alte Mühle gleich in der Nähe seiner Wohnstätte. Sein Konzept gegen die Kälte der kapitalistischen Gesellschaft ist eine Gegengemeinschaft aus Freunden, die wie er ein Leben abseits der kleinbürgerlichen Engstirnigkeit suchen. Wo in anderen Filmen dieser Zeit den weiblichen Protagonistinnen nur Steine in den Weg gelegt werden, wenn sie sich gegen die konventionelle Mutterrolle entscheiden, findet Cary in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* auch Beistand. Aufmunterung und Zuspruch erfährt sie zum Beispiel aus Rons Umfeld, dass sie liebevoll und vorurteilsfrei aufnimmt, während ihr eigener Bekanntenkreis eine ablehnende Haltung einnimmt. Ron ist viel jünger als Cary und als Gärtner zudem aus einer anderen Schicht. Das genügt der konservativen Kleinstadtgesellschaft, um ihrer Intoleranz und Feindseligkeit freien Lauf zu lassen. Besonders offenkundig wird die Gegenüberstellung dieser beiden Welten und der dazugehörigen Wertvorstellungen im Vergleich der beiden Partyszenen. Das erste Fest findet bei Rons Freunden Mick und Alida statt. Cary ist neu, doch sie wird von Anfang an als Rons Freundin und als sie selbst akzeptiert. Bevor die anderen Gäste kommen, sitzen die vier beisammen und unterhalten sich blendend. Als Cary Thoreaus Roman findet und darin liebt, erzählt ihr Alida, wie sehr dieses Werk und Ron ihre Einstellung und die ihres Mannes verändert haben. In ihrem neuen Leben haben Oberflächlichkeiten keinen Platz mehr. Als Cary wissen will, ob auch Ron Thoreau gelesen hat, erwidert diese: „I don't think Ron's ever read it. He just lives it!“ Cary ist beeindruckt. Zur Party am Abend versammeln sich die unterschiedlichsten Menschen wie Rons Großvater, seines Zeichens Bienenzüchter und Künstler, Miss Pidway, Leiterin der US-amerikanischen Non-Profit-Umweltorganisation *National Audubon Society* oder Rons hispanische Bekannte. Gemeinsam wird gesungen, getanzt und gelacht. Zur guten Stimmung trägt auch das Haus selbst bei, in dem Holz, Ziegel, warme Farben und eine gemütliche Einrichtung dominieren. [Abb.26] Ganz anders sieht es auf Saras

²⁴⁷ Henry D. Thoreau (1817—1862) war ein US-amerikanischer Schriftsteller und Philosoph, der von seinen Anhängern vor allem als Wegbereiter des Umweltschutzes gefeiert wird. Thoreau kritisierte massiv autoritäre Institutionen und leistete Widerstand gegen verschiedene Formen der Unterdrückung. Bekannt wurde vor allem auch sein Aufenthalt am Walden-See als Experiment zur Schaffung einer Gegenökonomie. Zu diesem Zweck bezog Thoreau am 4. Juli 1845 eine selbstgebaute Hütte am See, wo er zwei Jahre lang ein selbstständiges, jedoch nicht vollkommen abgeschiedenes, Leben im Einklang mit der Natur führte. Seine Erfahrungen und Erkenntnisse hierzu hielt er in seinem Werk *Walden. Or Life in the Woods* (1854) fest. Vgl. Klumpjan 1986, S.76—99.

Cocktailparty aus, zu der Cary eingeladen ist und Ron mitbringen soll. Noch bevor das Paar dort eintrifft, wird schon über sie gelästert und bei ihrer Ankunft werden sie vom Fenster aus beobachtet. Laut Laura Mulvey wird in Szenen wie diesen, in denen die Protagonistin innerhalb der Diegese einem voyeuristischen Blick ausgesetzt ist, die übliche Konstruktion der Frau als erotisches Objekt einer Schaulust seitens des Publikums zurückgewiesen.

„The protagonist, with whom our sympathy and understanding lie, is subjected to the curious and purient gaze of intrusive community, neighbours, friends and family so that the spectator’s own look becomes self-conscious and awkward. A conventional expectation of voyeuristic pleasure is transformed into embarrassment.“²⁴⁸

Ganz anders als bei Mick und Alida dominieren in Saras Haus klare Linien, weiße Tapeten und kalte, polierte Oberflächen. An der Wand hängt ein Bild auf dem ägyptische Pyramiden abgebildet sind. [Abb.27] Wohl eine Anspielung auf eine frühere Szene in der Kay ihrer Mutter erzählt, dass sie nichts von dem alten ägyptischen Brauch halten würde, die Witwe wie ein Besitzstück des Ehemannes anzusehen und sie daher gemeinsam mit ihrem verstorbenen Gatten lebendig in einem Grab einzumauern. „Of course, that doesn’t happen any more“, versichert Kay, woraufhin Cary nur trocken entgegnet: „Doesn’t it? Well, perhaps not in Egypt.“

Die Partygemeinschaft wirkt oberflächlich, überheblich und spart nicht mit gemeinen und doppelzüngigen Bemerkungen. „Oh, my dear, he’s fascinating! And that tan – I suppose from working outdoors. Of course, I’m sure he’s handy indoors, too“, ertönt es da aus Monas Mund, die sich als besonders boshafte Zeitgenossin entpuppt. Der gemeinsame Abend endet schließlich genauso furchtbar, wie er begonnen hat. Als Cary von einem Verehrer belästigt wird und Ron sie verteidigen muss, wird dieser auch noch als rüpelhafter Macho hingestellt, woraufhin sie frühzeitig das Fest verlassen.

Das Thema des ägyptischen Brauchs wird in der Narration nie wieder erwähnt, aber auf einer visuellen Ebene mauert und sperrt Sirk Cary immer wieder ein, wie auch in einer Szene in der sie von Ned erneut aufgefordert wird, ihre junge Liebe aufzugeben. Sie kommt gerade von einem Abend mit Ron zurück, als ihr Sohn sie bereits erwartet. Cary

²⁴⁸ Mulvey 1996 b, S.75.

bleibt im Vorhaus vor einem Paravent stehen, der sie wie ein Käfig umfängt und Ned optisch von ihr trennt. Während er von einem kühlen Blau umgeben wird, bleibt Carys Gestalt zwar verschattet, aber dennoch in einen warmen Branton gehüllt. [Abb.28, 29] Ned befürchtet, dass seine Mutter das Haus aufgeben könnte und macht ihr schwere Vorwürfe. Er benutzt das Elternhaus und die angeblich damit verbundene Familientradition als Druckmittel gegen sie und unterstellt ihr, nur aus rein sexuellem Antrieb heraus, das Andenken des verstorbenen Vaters zu beschmutzen und die Familie zu zerstören. „I think all you see is a good-looking set of muscles“, wirft er ihr vor. Damit wird anhand seiner Figur eine Haltung widergespiegelt, die sich in unzähligen Filmen der 50er Jahre auf die eine oder andere Weise ebenso findet. Die Sexualität der Frau, besonders der Mutter, wird dämonisiert und bekommt einen zerstörerischen Charakter. Wohin diese Einstellung jedoch führt, demonstriert Sirk auf der visuellen Ebene, wenn Cary und Ned am Ende der Szene ihren Standort wechseln und die Kamera nun Ned durch die Vergitterung des Raumteilers filmt. Plötzlich ist er derjenige, der gefangen zu sein scheint. [Abb.30]

In zwei früheren Szenen im Film macht Ned Cocktails. Einmal für Harvey, einmal für Ron. Für den alten Harvey gibt es einen Scott Special. Es herrscht eine freundliche, kollegiale Atmosphäre. Harvey nimmt den Pokal von Neds verstorbenem Vater in die Hände und beide erinnern sich an die guten alten Zeiten. Als Ron zu Besuch kommt, serviert Ned nur einen Martini. Die Einstellungen gleichen sich, aber die Stimmung ist nun kühl und angespannt. Ned beginnt einen Streit, weil Cary die Trophäe seines Vaters in den Keller geräumt hat. Beide Kinder verabschieden sich frühzeitig. Erst als sie aus dem Raum sind, setzt die Musik leise ein und die negative Situation löst sich wieder auf.

Kay und Ned entsprechen jenem Bild, das Historiker Sebastian Kurme vom Großteil der Jugendlichen in den USA der 50er Jahre geschildert hat. Sie sind angepasst und konservativ. Beide studieren auf dem College, sind ordentlich angezogen und kennen die Etikette. In allen Zügen entsprechen sie dem Musterjugendlichen der damaligen Zeit:

„The right kind of teen was liberal, clean-cut, concerned about reputation, rarely kissed on the first date, never went too far sexually, avoided delinquency, studied and planned for the future, and hung around the malt shop.“²⁴⁹

Nichts an ihnen erinnert an jene rebellischen jungen Menschen, die als *juvenile delinquents* bezeichnet wurden, und in den 50er Jahren für so viel Besorgnis innerhalb der amerikanischen Gesellschaft sorgten. Trotzdem geht gerade von ihnen die größte Bedrohung aus. Kay studiert Psychologie und zitiert ständig Freud, besonders einfühlsam scheint sie jedoch nicht zu sein, wenn sie in Gegenwart ihrer Mutter immer wieder etwas abfällig über die Sexualität und über Beziehungen älterer Männer und Frauen spricht. Auch an der nötigen Selbstreflexivität scheint es Carys Tochter zu mangeln, immerhin wartet auf sie am Ende bei all der Auseinandersetzung mit Unabhängigkeit, Emanzipation und wahrer Liebe kein autonomes Leben, sondern die Verlobung mit einem Mann, der im Film nicht gerade als sehr feinfühlig dargestellt wird. Während jedoch Kay zumindest gegen Ende des Films, zu spät, aber doch, einsehen wird, wie sehr sie ihre Mutter verletzt hat, versucht ihr Bruder erst gar nicht Verständnis für andere Lebensweisen aufzubringen. Ned ist egoistisch, kalt und engstirnig. Er beharrt auf falschen Wertvorstellungen und pocht auf alte Traditionen.

Entgegen anderer Filme, in denen Kinder und Jugendliche oft einen Neuanfang oder zumindest Hoffnung symbolisieren, repräsentieren diese in ALL THAT HEAVEN ALLOWS das Gegenteil. „Ich glaube, es sind die Tragödien, die von neuem beginnen, immer und immer wieder“²⁵⁰, antwortet Sirk in einem Interview auf die Frage, wo das einschüchternde Auftreten der Kindercharaktere in vielen seiner Filme herkommt. „Die Gesellschaft und die Menschen, die ich in den Filmen dieser 50er Jahre photographiert habe, sind – selbst in ihren besten Exemplaren – nicht reif für eine Revolution.“²⁵¹ Für den Regisseur scheinen die Jugendproteste, die in der amerikanischen Bevölkerung, vermittelt durch die damaligen Medien, eine große Furcht vor jugendlicher Aggressivität und Autoritätsmissachtung auslösten, keine Gefahr dargestellt zu haben, sondern vielmehr eine Chance. In diesem Sinne verwehrt sich der Film auch dem Lob einer konformistischen, homogenen und sozial angepassten Mittelstandsgesellschaft und stellt sich gegen eine Schwarzweißmalerei, welche jugendliche Protesthaltung einseitig problematisiert. Die wahre Bedrohung scheint nicht zuletzt vom

²⁴⁹ Miller/Nowak 1977, S.277.

²⁵⁰ Halliday 1997, S.152.

²⁵¹ Rasner/Wulf 1997, S.208.

Konformismus und Konservatismus der amerikanischen Jugend auszugehen, die im Film durch Ned und Kay prototypisch repräsentiert werden. Laut Filmkritiker Georg Seeßlen hätten keine Regisseurin und kein Regisseur der 1950er Jahre

„[...] die Bedingungen der sexuellen Repression, die aus ihr resultierende Zerstörung des einzelnen, die unterdrückende Gewalt des informellen Kollektivs so präzise wiedergeben können wie Sirk. Keinem wäre es dabei auch eingefallen, die Partei der Erwachsenen, der Frauen vor allem, gegen eine konformistische Jugend zu ergreifen [...].“²⁵²

Dem enormen Druck aus ihrem Umfeld hält Cary tapfer stand, all dem Tratsch und den Vorurteilen, doch dem Widerstand ihrer eigenen Kinder ist sie nicht gewachsen. Die Manipulation, die vor allem von ihrem Sohn Ned ausgeht, trägt Früchte. Um ihre Familie zu retten, beschließt Cary sich von Ron zu trennen. In einer gemeinsamen Szene in der alten Mühle will sie ihm ihre Entscheidung mitteilen. Die beiden stehen vor einem großen Panoramafenster. Wie schon in früheren Einstellungen werden sie auch jetzt durch eine starke vertikale Linie, die diesmal von einer der Fenstersprossen gebildet wird, optisch voneinander getrennt. [Abb.31] Aussagekräftig ist diese Szene auch im Vergleich mit einer früheren, in der Ron Cary zum ersten Mal die umgebaute Mühle zeigt, in der er mit ihr zukünftig leben möchte. Ron bittet sie um ihre Hand und wie schon in der zuvor besprochenen Einstellung kommen die beiden vor dem Panoramafenster zu stehen. „Can’t you see it’s impossible?“, fragt Cary während beide noch durch die Fenstersprosse voneinander getrennt werden. „No!“, erwidert Ron entschieden und mit den Worten „This is the only thing that matters“ beugt er sich zu ihr und küsst sie, wodurch beide von den Sprossen nicht mehr getrennt, sondern vielmehr umrahmt werden. [Abb.32, 33]

Im Verlauf der Handlung wird Carys Heim, das unauflösbar mit dem abwesenden Ehegatten verbunden zu sein scheint, für sie immer mehr zum Mausoleum, aus dem sie nicht zu entkommen vermag. Die Räume bekommen eine soziale Funktion, das einstmalig gemeinsame Domizil wird zum Gefängnis für die Witwe, wobei das Haus anstelle des Mannes die Überwachung der Frau und der Familie übernimmt. Doch nicht nur das Haus, sondern auch die Gegenstände in ihm scheinen Carys Existenz zu

²⁵² Seeßlen 1980, S.128.

bedrohen. Der Geist ihres toten Mannes verfolgt sie, nicht zuletzt auch in Gestalt ihrer Kinder. Die kalten, glatten Oberflächen und Spiegel erlauben keine tieferen Einsichten und Ausblicke, sperren sie ein. Das Spiegelmotiv ist bei Sirk generell ein wiederkehrendes Gestaltungselement, welches in vielen seiner Filme vorkommt. Auffällig wird die Verwendung von Spiegeln besonders dort, wo sie scheinbar unmotiviert im Raum auftauchen. So steht etwa in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* dort ein Spiegel, wo sich beim Klavier üblicherweise ein Notenpult befinden müsste. [Abb.34] Der Spiegel reflektiert das Fenster nach draußen, aber die Freiheit bleibt für Cary nur eine Reflexion oder besser gesagt eine Illusion. Am wirklichen Leben nimmt sie nicht Teil, es findet draußen statt, zieht an ihr vorüber, während sie selbst hinter verschlossenen Fenstern wartet. Eine bildliche Umsetzung genau dieses Zustands findet sich in einer Szene gegen Ende des Films. Es ist der Abend vor Weihnachten und Cary schmückt allein den Christbaum, weil es Ned und Kay nicht rechtzeitig vom College nach Hause geschafft haben. Aus dem *Off* sind die Stimmen von Kindern zu hören, die ein Weihnachtslied singen. Cary hört den Gesang und unterbricht ihre Arbeit, um nachzusehen. Nach einem Schnitt zeigt die Kamera eine verschneite, in blaues Licht getauchte Welt. Draußen fährt eine Pferdekutsche mit den Kindern vorbei. Der Blick wird wieder nach drinnen gerichtet. Die Kamera wechselt zwischen Cary, die ans Fenster getreten ist und den singenden Kindern hin und her. Dann zoomt sie langsam durch das Fenstergitter auf das mit Tränen benetztes Gesicht der Protagonistin zu, bis dieses in einem Teilrahmen des Fensters in Großaufnahme zu sehen ist. Dort wo sich die Fenstersprossen kreuzen, hat sich Eis angesammelt. Für einige Momente verharrt das Bild in dieser Einstellung und lässt die Verzweiflung und Einsamkeit von Cary spürbar werden. [Abb.35]

Für den deutschen Filmwissenschaftler Jörg Schweinitz ist dieses Bild der „Frau am Fenster“ ein Stereotyp, das bei Sirk eine multiplizierte Sinnbildhaftigkeit, eine symbolische Größe erlangt.

„Obwohl an der Oberfläche scheinbar ein unmittelbares Bild, das sich bruchlos in die sorgfältig arrangierte Realistik der Diegese einfügt, durchbricht es *als Stereotyp* melodramatischer Inszenierung seiner Konventionalität und Formelhaftigkeit wegen die Unmittelbarkeit: ein verwesentliches Bild als Zeichen, das *en bloc* über eine konventionelle Bedeutung verfügt. Mit Cohen-Séat lässt es sich als ‚filmische Wortschöpfung‘ lesen, mit Barthes oder Morin

als kinematographisches *Emblem für die ‚Idee der Einsamkeit‘*.²⁵³
[Hervorhebungen im Original]

Nach Mary Ann Doane kommt dem Fenster im „Woman’s Film“ als Schnittstelle zwischen Innen und Außen zudem eine geschlechtsspezifische Rolle zu.

„The window has special import in terms of the social and symbolic positioning of the woman – the window is the interface between inside and outside, the feminine space of the family and reproduction and the masculine space of production.“²⁵⁴

Als Frau unterliegt Cary also einem hierarchischen System, in dem der produktive, öffentliche Raum dem Mann zugeordnet wird und der private, reproduktive Raum der Frau. Indem diese Festlegung auf den privaten Bereich, auf Familie und Heim, als unerträglicher Zustand für die Protagonistin, die ja auch Identifikationsfigur ist, geschildert wird, übt der Film Kritik an eben dieser Zuordnung aus. Die Kritik erfolgt zudem genau zu jener Zeit, in der durch die Medien und die Regierung intensiv eine Re-Domestizierung der Frau angestrebt wurde. Insofern wird über die Handlung hier auch eine sozialkritische Aussage mittransportiert, die der Production Code in einer offenen Weise nicht erlaubt hätte.

Am Weihnachtsabend kommt es schließlich zu einer finalen Demütigung für die Protagonistin. Die Kinder treffen gut gelaunt zu Hause ein. Plötzlich verkündet Kay aus heiterem Himmel, dass sie sich verlobt hat und mit ihrem zukünftigen Mann zusammenziehen werde. Ned hat ein Stipendium für Paris bekommen und wird seine Mutter ebenfalls verlassen. Hat er zuvor noch von nichts anderem als Tradition, dem Heim und dem Vater gesprochen, so rät er ihr jetzt das Haus zu verkaufen und sich eine kleinere Unterkunft zu suchen. Cary ist fassungslos, all ihre Opfer erscheinen schlagartig umsonst. Die Kränkung der Mutter ist erst komplett, als ihr ihre beiden Kinder auch noch einen Fernsehapparat schenken, damit sie sich nicht so einsam fühlt. Bis jetzt hat sie sich gegen dieses „last refuge for lonely women“, wie Sara es genannt hat, erfolgreich gewehrt. Nun zoomt die Kamera unmissverständlich auf das TV-Gerät zu und bei den Worten „life’s parade at your fingertips“ des eifrigen Vertreters, stoppt

²⁵³ Schweinitz 2006, S.224.

²⁵⁴ Doane 1987, S.288.

sie und zeigt Carys Spiegelbild, eingerahmt im Bildschirm. Mittels der neuen Technologie soll ihr die ganze Welt ins eigene Heim gebracht werden, doch sie sieht nichts anderes, als ihren eigenen Abglanz. [Abb.36] Der Fernseher wird in dieser eindringlichen Szene zu einer Metapher für alles, wogegen sich die Protagonistin aufzulehnen versucht hat. Er steht für die konservative Mittelklassegesellschaft mit ihren heuchlerischen Moralvorstellungen und falschen Werten, für schnellen Konsum und billige Ablenkung, für die Bevormundung der Frau und für die Aufgabe ihrer Sexualität. Zudem erscheint es bemerkenswert, dass Sirk als Filmregisseur eine derartig sarkastische Medienkritik mit dieser Szene mittransportiert. Immerhin sind die 1950er Jahre eine Zeit, in der das Fernsehen das Kino massiv zu verdrängen begann. So feiert sich das Kino im Film selbst, wenn sich die weibliche Heldin in ihrem Widerstand gegen die TV-Kultur letzten Endes doch noch erfolgreich durchsetzen kann und der Fernseher ausgeschaltet bleibt.

Nach der großen Enttäuschung macht sich Cary auf den Weg zu Ron. Bei der alten Mühle angekommen verlässt sie jedoch der Mut und sie will umkehren. Ron, der gerade mit seinem Freund auf der Jagd ist, sieht sie von weitem ins Auto einsteigen und eilt zu ihr. Er rutscht aus und stürzt den Abhang hinunter.

Cary, die inzwischen nichts ahnend wieder bei sich zu Hause angekommen ist, erfährt erst im Nachhinein durch Alida von dem Unfall. Besorgt macht sie sich erneut auf den Weg zu Ron, der unterdessen zurück zur Mühle gebracht worden ist und im Koma liegt. Die Dialoge der letzten Szene sind voller Emotion und Theatralik. Plötzlich erkennt Cary all ihre Fehler, die sie gemacht hat, die sozialen Zwänge, denen sie unterlegen ist und ihre eigene selbstzerstörerische Opferbereitschaft:

„I was so frightened, I listened to other people. I let others make my decisions. [...] I've let so many people come between us. Friends, neighbours, children... and the strangest one of all, myself.“

Das Pathos wird durch die Stimmführung und Gestik der Personen noch verstärkt. Das Licht ist gedämmt, im offenen Kamin lodert das Feuer.

Ron liegt bewusstlos mit einer Gehirnerschütterung auf der Couch und nachdem die Kamera Carys und Rons Gesichter noch einmal in Großaufnahme zeigt, spricht der Arzt aus, was das Kinopublikum schon weiß: „Well, he'll need rest and care. And he'll need

you, Cary.“ Die Szene ist derartig emotional aufgeladen, dass der Grad zur Ironie ein schmalere ist. Erreicht wird er, als die Kamera ihre Position wechselt und den Blick auf das riesige Panoramafenster freigibt, vor dem Cary nun steht, auf eine pastellfarbene Winterlandschaft wie aus einem Märchen blickt und jener zahme Rehbock vor dem Fenster erscheint, den Ron in einer der früheren Filmsequenzen liebevoll mit der Hand gefüttert hat. [Abb.37] In diesem Moment erwacht Ron in Großaufnahme und erkennt Cary: „You’ve come home.“ „Yes, darling, I’ve come home.“ Ein Blick noch auf die idyllische Winterlandschaft mit Reh, so endet der Film. Es ist das Pathos, welches das Happy-End als ein ironisches entlarvt. Scheinbar zu perfekt ist es, zu künstlich, um als echt angenommen werden zu können. Der Konflikt wird nicht gelöst und damit auch nicht ausgeglichen. Und genau in diesem ideologischen Scheitern sieht etwa Geoffrey Nowell-Smith die Bedeutsamkeit des Familienmelodrams.²⁵⁵

ALL THAT HEAVEN ALLOWS handelt von einer Frau auf der Suche nach einem selbstbestimmten Leben. Ihr Alter, ihre soziale Stellung, die Tatsache, dass sie Witwe und Mutter von zwei erwachsenen Kindern ist, hat ihren Status innerhalb ihres gesellschaftlichen Umfeldes determiniert und die Möglichkeit diesem unterdrückenden Zustand zu entkommen minimiert. Die Protagonistin schwankt zwischen der ihr zugewiesenen Rolle als Mutter und ihrer eigenen individuellen und sexuellen Identität. Thomas Schatz bemerkt, dass in der puritanischen Moral vieler Melodramen der 1950er Jahre eine gewisse Freiheit für Frauen immer mit Keuschheit verbunden ist. Geht die Frau ein sexuelles Verhältnis ein, verliert sie an Handlungsraum, Eigenständigkeit und Identität. Ihr Leben wird dann vom Mann und der männlich dominierten patriarchalen Gesellschaft bestimmt. Die Rolle der Mutter und Hausfrau wird der Rolle der Sexualpartnerin entgegengestellt. Verstärkt wird diese Situation durch die Figur der Tochter, die innerhalb einer romantischen Selbsttäuschung die Fehler der Mutter zu wiederholen droht, die unweigerlich in die Zwänge der Ehe führen. Wenn sich die Mutter schließlich allen Hindernissen zum Trotz für eine neue Liebe entscheidet, dann für gewöhnlich nur, damit der neue Mann ihr Schicksal bestimmt. Auch ALL THAT HEAVEN ALLOWS erzählt diese Geschichte. Sirk unterstreicht den Konflikt zwischen wahrer Liebe und sozialen Vorgaben auch noch, indem er die Lebensstile von Ron, dem neuen Liebhaber, der eine Synthese aus Thoreau und Marx darstellt und dem spießbürgerlichen verstorbenen Ehegatten zueinander in Kontrast setzt. Die

²⁵⁵ Vgl. Nowell-Smith 1991, S.273.

Protagonistin wird im Verlauf der Handlung vor die Wahl gestellt, sich zwischen sozioökonomischer Sicherheit in Form eines Mannes, der dem verstorbenen Gatten gleicht (Harvey) oder emotionaler und sexueller Erfüllung, repräsentiert durch den von ihr begehrten Liebhaber (Ron), zu entscheiden. Es ist jedoch am Ende nicht Carys Handlungsweise, sondern der Zufall, der beide zusammenführt. Auch nach ihrer Wiedervereinigung liegt ein dunkler Schatten über ihrem Glück. Wie in einem Traum hat Cary die harte amerikanische Realität gegen eine ideale Welt, wie sie von Henry David Thoreau geschildert und von Ron gelebt wird, eingetauscht. Umso härter bricht die Realität in Form von Rons Unfall über sie herein. In diesem Zusammenhang fragt sie Laura Mulvey:

„How can natural man and woman re-establish the values of primitive economy and the division of labour when the man is bedridden and incapable? How can a mother of grown children overcome the taboo against her continued sexual activity in `civilised society`, when the object of her desire is reduced to child-like dependence on her ministrations?“²⁵⁶

Als am Morgen nach dem Unfall die Abdeckvorrichtungen des Fensters geöffnet werden und den Blick auf die idyllische Landschaft freigeben, weicht das harte Licht der Unterdrückung dem warmen Licht der Hoffnung. Der Schein trügt, das soziale und sexuelle Dilemma ist nicht gelöst. Cary mag dem Druck ihres einengenden Umfeldes standgehalten haben, am Ende aber holen sie die unbewussten Gesetze des Patriarchats dennoch ein.²⁵⁷

Thomas Schatz bezeichnet die Figur des neuen Liebhabers als Erlöser. In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* besitzt Ron als Erlöser einen nicht eindeutigen Status. Damit, dass Cary sich gegen alle widrigen Umstände für Ron entscheidet, trifft sie letzten Endes die richtige Wahl, weil es von einer gewissen Selbstbestimmung und Kraft zeugt. Problematisch bleibt jedoch die Tatsache, dass Ron zwar ein dem kleinbürgerlichen Umfeld von Cary konträres Wertesystem anbietet, dies jedoch seinen Status als Patriarch innerhalb seiner eigenen kleinen Gemeinschaft nicht schmälert. Immerhin scheint er in dieser genauso sozialisiert zu sein, wie Carys verstorbener Mann es in

²⁵⁶ Mulvey 1996, S.43.

²⁵⁷ Vgl. ebenda, S.42—43; vgl. Schatz 1991, S.158—160.

dessen Kreisen gewesen ist. Außerdem geht Ron keinerlei Kompromisse ein. Zwar überlässt er ihr die Entscheidungsfreiheit über ihr gemeinsames Glück, die enorme emotionale Belastung, der Cary ausgesetzt ist, kann er aber nicht gänzlich nachvollziehen. Er sieht nicht, dass Cary im Begriff ist, ihr Ansehen, ihre Freundinnen und Freunde und ihre Kinder zu verlieren. Wenn Sirk also auf subtile Art das Happy End des Filmes durch ein Übermaß an Ironie und Pathos überlagert, kritisiert er damit auch den Vorgang ein repressives Patriarchat durch ein anderes zu ersetzen. Jede Form einer „realistischen“ und logischen narrativen Strategie, wie sie in anderen Filmen eingesetzt wird, wäre in diesem Fall kontraproduktiv gewesen.²⁵⁸

In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* findet sich die Heldin in einer geschlossenen Welt. Ihr eigenes Mittelklasse-Heim ist, darauf wurde bereits hingewiesen, voll mit symbolisierten Gegenständen, die sie bedrängen und in eine hierarchische Ordnung zwingen. Der komplexe Umgang mit Innenräumen und Objekten erzeugt beim Filmpublikum eine Atmosphäre der Klaustrophobie.

„Das Heim [...] verdeutlicht auch die für den bürgerlichen Haushalt typische Anstrengung, die Zeit stillstehen zu lassen, das Leben einzufrieren und die häuslichen Eigentumsverhältnisse zu verewigen – als Gesellschaftsmodell und Bollwerk gegen die beunruhigenden Seiten der menschlichen Natur.“²⁵⁹

Cary räumt die Pokale ihres verstorbenen Mannes weg, um einen Neuanfang wagen zu können. Doch die verdrängte Vergangenheit holt sie immer wieder ein. Die Protagonistinnen und Protagonisten dieser Filme können kein selbstbestimmtes Leben führen,

„[...] weil es verbaut wird mit Hindernissen und Objekten, die in ihre Persönlichkeit eindringen, sich ihrer bemächtigen, sie ersetzen, die wirklicher werden als die menschlichen Beziehungen, die sie nur symbolisieren sollen.“²⁶⁰

Wie so viele Figuren im Melodram ist auch Cary gefangen in ihrer Gefühlswelt und erkennt im Gegensatz zum Filmpublikum erst spät, dass diese von der Gesellschaft und

²⁵⁸ Vgl. Schatz 1991, S.158—160.

²⁵⁹ Elsaesser 1994, S.118.

²⁶⁰ ebenda, S.119.

ihrem näheren Umfeld bestimmt ist. Elsaesser zu Folge schaffen Ironie und Pathos Distanz zwischen dem Publikum und der Welt im Film und ermöglichen so erst das Erkennen und Bewerten von jenen Mechanismen, die den Figuren verborgen bleiben. Während die Ironie dazu dient, eine privilegierte Situation zu konstruieren, um eben die Voraussetzung für dieses Erkennen der Wissensunterschiede zu schaffen, findet sich das Pathos vor allem dort, wo die Kommunikation versagt. Die Absichten der Filmfiguren und die daraus resultierenden Ergebnisse gehen diametral auseinander und erzeugen oft eine tiefe Enttäuschung. So verlassen Carys Kinder ihre Mutter, obwohl diese Ron nur für sie aufgegeben hat.²⁶¹

„Das wahre Pathos liegt gerade in der Durchschnittlichkeit dieser Menschen, die so hohe Ansprüche an sich stellen, die versuchen, nach einem erhabenen Menschenbild zu leben, stattdessen aber jene unauflösbaren Widersprüche ausblenden, die den amerikanischen Traum in einen sprichwörtlichen Alptraum verwandelt haben. Das macht die besten amerikanischen Melodramen der fünfziger Jahre nicht nur zu kritischen sozialen Dokumenten, sondern auch zu echten Tragödien [...].“²⁶²

In seiner narrativen Fokussierung auf die weibliche Protagonistin folgt ALL THAT HEAVEN ALLOWS zudem jener Tradition des Hollywood-Familienmelodrams, welche auch als *Women's Film* bekannt ist. So steht im Mittelpunkt der Handlung die Gefühlswelt der weiblichen Protagonistin, eine Welt, die zunächst von Aufopferung und Verzicht bestimmt wird.

Die feministische Filmwissenschaft betonte, in Bezugnahme auf die psychoanalytischen Theorien Jacques Lacans, dass im klassischen amerikanischen Erzählkino die Frau entweder als bedrohliche Instanz der Kastration oder als Ziel des Begehrens vorgeführt und dementsprechend entweder voyeuristischer Bestrafung beziehungsweise fetischistischer Idealisierung unterworfen wird. In beiden Fällen, so die Kritik, würden weibliche Protagonistinnen also nicht Frauen repräsentieren, sondern lediglich die Bedürfnisse einer patriarchalen Gesellschaft. Für die feministische Forschung stellte sich nun die Frage, inwieweit der *Woman's Film* als Korrektiv dieser ideologischen Vorstellungen geeignet ist. In diesem Zusammenhang hat Laura Mulvey 1974 im

²⁶¹ Vgl. Elsaesser 1994, S.125—127.

²⁶² ebenda, S.126—127.

Magazin SPARE RIB unter anderem Douglas Sirks Film ALL THAT HEAVEN ALLOWS untersucht und die Komplexität der kritischen Auseinandersetzung mit der weiblichen Hauptfigur und ihrer sexuellen wie ökonomischen Befindlichkeit betont. Drei Jahre später hat sich ihr Interesse am Melodram vertieft und Mulvey befasst sich mit der zentralen Rolle der Frau innerhalb der Familie und des Patriarchats. Im Gegensatz zu anderen Theorien sieht sie in den produzierten Widersprüchlichkeiten den Antrieb und das Spezifikum des Melodrams und keine unterbewusste Botschaft, die erst durch eine kritische Auseinandersetzung hervortritt. Verbergen sich im Western oder Gangsterfilm soziale und geschlechterbezogene Probleme hinter einem symbolischen Funktionieren der Männlichkeit (Aktion, Mut, Erfolg), so sind diese im *Women's Film* Bestandteil der weiblichen Alltagswelt. Während das Patriarchat beständig den familiären Konflikt als Sicherheitsventil für gesellschaftliche Probleme benutzt, führt das Melodram der 50er die Krise vor, welche auf dem patriarchalen Bedürfnis nach Koexistenz mit der Frau und nach Reproduktion mit ihr basiert. Durch die Dominanz des weiblichen Point of View ist eine einfache Lösung des Konfliktes ausgeschlossen, wodurch diese Filme mehr Widersprüche als Versöhnung produzieren. Während Mulvey die Rolle der Heldin in ALL THAT HEAVEN ALLOWS subversiv beurteilt, nicht zuletzt weil Sirk durch die Darstellung der Ereignisse aus der Sicht der Protagonistin zur Identifikation mit dieser auffordert, betont Griselda Pollock die neuerliche Festschreibung der Frau in ihrer Rolle als Mutter zum Ende des Filmes hin und kritisiert diese. Eine ähnliche Haltung wie Pollock nimmt Barbara Creed ein, bezieht sich jedoch auf frühere Filme. Die Protagonistinnen würden nicht selbst sprechen und die zentrale Frage des *Women's Film* nach der weiblichen Sexualität bleibe ein Tabu. Die Untersuchung dieser Problematik ist freilich nicht abgeschlossen und immer wieder Ausgangspunkt theoretischer Beschäftigungen.²⁶³

Während Elsaesser die privilegierte Position der Zuseherinnen und Zuseher gegenüber den unwissenden Filmfiguren betont, erkennt Mulvey in den Filmen von Sirk eine Interaktion zwischen der Interpretation der Mise-en-scène seitens des Filmpublikums und ihrer Präsenz innerhalb der Diegese. Die Charaktere auf der Leinwand würden zeitweise ihre eigene dramatische Situation mit ähnlichen Codes lesen können wie das Filmpublikum.

²⁶³ Vgl. Cagnelli 1994, S.16—20.

Lichtführung und Kamerabewegung können freilich nur für das Publikum zum Bedeutungsträger werden, ästhetische und narrative Symbole aber, wie etwa der Zweig, den Ron Cary bei ihrer ersten Begegnung schenkt, werden sowohl für die Protagonistin, als auch für die Filmbetrachterinnen und –betrachter zu Signalen. Ein weiteres Beispiel wäre das rote Kleid, das Cary für ihren Abend im Country Club ausgewählt hat und das von ihrem neu erwachtem Interesse am Leben und der Liebe zeugt. Von ihren Kindern wird es genau als das interpretiert und argwöhnisch betrachtet. Während sie jedoch den impotenten und hypochondrischen Harvey als Auslöser missverstehen, bewahrt die Kameraarbeit das Filmpublikum davor, demselben Trugschluss zu unterliegen. Wurden Ron und Cary in der Szene zuvor noch in einer intimen Einstellung von Angesicht zu Angesicht gezeigt, lässt die Kamera nun im Kontrast dazu keinen Zweifel aufkommen, wie es mit den Gefühlen von Cary für Harvey steht. In der späteren Szene des Weihnachtsabends, als Cary Ron bereits verlassen hat, trägt sie ein schwarzes Kleid. Ihre Tochter Kay jedoch ein rotes. [Abb.38] Kay, die ständig Freud zitiert und die Umsetzung seiner Theorien in die Praxis verlangt, ist nun bereit, sich auf einen Mann einzulassen und diesen zu heiraten, womit sie den Fehler ihrer Mutter zu wiederholen droht. Ein narratives Symbol ist auch der zerbrochene Krug, den Cary in der alten Mühle findet. Als sie Monate später wieder in die Mühle kommt, hat Ron diese für sie beide zu einer Wohnung umgestaltet und den kaputten Krug für Cary in mühevoller Arbeit zusammengeklebt. Bei einem weiteren Besuch verkündet Cary Ron, dass sie ihn verlassen werde. Beim Hinausgehen wirft sie versehentlich das Gefäß vom Tisch und es geht erneut zu Bruch. Für die Handlung an sich ist der Krug zwar unwichtig, er nimmt aber ihren Verlauf vorweg, weil er zur Metapher für die Liebe zwischen Ron und Cary wird. Dass er trotz Happy End zerbrochen bleibt, ist daher für die Interpretation des Schlusses nicht unwesentlich. Ähnlich ist es mit dem Fernseher den Cary zu Weihnachten von ihren Kindern geschenkt bekommt und der zu einem aussagekräftigen Stück amerikanischer, kapitalistischer Ikonografie wird, die im Kontrast zur melancholischen Energie der Vereinsamung steht.²⁶⁴

Die finale Aussage des Filmes erscheint alles andere als klar, das Happy Ending bleibt fraglich. Es scheint tatsächlich an wirklich revolutionären Figuren zu fehlen. Selbst der Freigeist Ron verwandelt am Ende sein *Walden* in ein bürgerliches Heim und ist bereit seine Unabhängigkeit bis zu einem gewissen Grade aufzugeben.

²⁶⁴ Vgl. Mulvey 1989, S.41—42.

Und dennoch, abgesehen davon, ob Cary mit Ron ein autonomes Leben führen kann, zu dem Zeitpunkt, als der Film endet, hat sie sich gegen ihr unterdrückendes Umfeld behauptet. Sie hat sich für die Freiheit entschieden, die im Film nicht zuletzt durch die Natur symbolisiert wird, was durch das Thoreau-Sujet noch einmal betont wird. Letzteres bringt zusätzlich eine subtile Sozialkritik in den Film. Als Sirk *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* drehte, war Thoreaus Essay über den zivilen Ungehorsam vom HUAC bereits als unamerikanisch abgestempelt und verboten worden. Dies mag wohl an dessen harscher Kritik am Staat und allgemein an Institutionen als gesellschaftliche Einrichtungen gelegen haben und an Thoreaus Aufforderung der staatlichen Gesetzgebung nicht immer bedingungslos Folge zu leisten und sich stattdessen ein gesundes Misstrauen gegenüber allen Autoritäten zu bewahren. Henry David Thoreaus (1817-1862) teils subversives Engagement richtete sich gegen alle Arten der Unterdrückung, gegen Rassismus, Sklaverei, Industriekapitalismus, die Machtpolitik des Klerus und eine generelle Ausbeutung und Zerstörung der Umwelt.

Zu Thoreaus Schaffenszeit, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, herrschte eine ähnlich ambivalente Stimmung wie im Amerika der 1950er Jahre. Unter der Bevölkerung hatte sich ein zügelloser Optimismus, der vor allem auf der einsetzenden Industrialisierung und dem damit verbundenen Fortschrittsgedanken basierte, breit gemacht. Auch wenn immer wieder schwere ökonomische Krisen über das Land hereinbrachen, so teilte doch der Großteil der Amerikanerinnen und Amerikaner diesen Enthusiasmus. Thoreau gehörte damals zu einer kleinen Minderheit, die bei all der Aufbruchsstimmung weitsichtig vor gefährlichen Folgen warnte, womit er vor allem die Entwicklung hin zu einem totalitären Staat und besonders auch eine massive Umweltzerstörungen meinte.²⁶⁵

Interessant im Vergleich mit Sirk, der gesellschaftliche und mitunter politische Konflikte auf die Gefühlswelt seiner Figuren oder mittels Symbolisierung auf die Objektwelt überträgt, ist Thoreaus transzendente Sicht der Natur.

„Dem zentralen Ansatz der transzendentalistischen Philosophie folgend, wonach die Außenwelt nur das Spiegelbild des Inneren ist, lenkte Thoreau den Blick auf die psychischen Defekte des Menschen, die einen zerstörerischen Umgang mit der Natur erst möglich gemacht hatten.“²⁶⁶

²⁶⁵ Vgl. Klumpjan 1986, S.57—58, 75.

²⁶⁶ Klumpjan 1986, S.43.

Auch bei Sirk ist es die kapitalistische, konformistische und intolerante Haltung einer moralisch rückgratlosen amerikanischen Mittelstandsgesellschaft, die ein freies und unabhängiges Leben (symbolisiert durch die intakte Natur) verhindert. Was Thoreau über die oftmalige Blindheit der Menschen schreibt, erinnert stark an jene Probleme mit denen auch die Protagonistin im Film zu kämpfen hat.

„Ich bemerke, daß wir Einwohner Neuenglands ein so schäbiges Leben führen, weil unser Blick nicht die Oberfläche der Dinge durchdringt. Wir meinen, daß ist, was zu sein scheint. [...] Laßt uns haltmachen und uns sodann durch den Schlamm und Schmutz von Meinungen, Vorurteilen, Traditionen, von Täuschungen und Illusionen [...] hindurchgraben, bis wir auf harten Boden und Fels vordringen, zu einem Ort, den wir WIRKLICHKEIT nennen [...]“²⁶⁷, schreibt Thoreau.

Und genau das ist auch Carys Aufgabe in ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Viel zu lange übersieht sie, dass ihre Abhängigkeit auch eine selbst kreierte ist. Als ihre Kinder ihr eröffnen, dass sie von ihr wegziehen werden, holt sie die Erkenntnis ein und Cary ist bereit zu handeln. Bis zu diesem Zeitpunkt fällt es ihr und auch den üblichen Charakteren jedoch schwer, über die eigenen Bedürfnisse zu sprechen. Vor allem in den Innenräumen ist kein Platz für ehrliche Gefühle. Aussprachen finden stets im Freien statt. Im Garten lernen sich Cary und Ron kennen. Der Herbstzweig den er ihr schenkt, wird für sie anschließend, als Stück Natur, zum Hoffnungsträger für einen Neuanfang. Ihre Empfindungen können sich beide erst auf dem Weg zum Gewächshaus und zur alten Mühle eingestehen und mit seinem Kumpel Mick spricht Ron erst über seine Zuneigung zu Cary, als beide zu einem gemeinsamen Jagdausflug aufbrechen. Liebe und Romantik kann nur im Freien aufkommen, fern von Hindernissen und Beschränkungen durch das eigene Umfeld und die Familie. Hier existiert Hoffnung, besteht zumindest die Möglichkeit für wirkliche, bedeutsame Liebe.

Auch wenn die typisch melodramatischen Schicksalsschläge nach und nach über die Protagonistin hereinbrechen und ihr den Weg zu ihrem persönlichen Glück versperren, erfährt sie doch auch Zuspruch und Hilfe. Unterstützung findet sie, wie bereits erwähnt, bei den Freunden von Ron, die den ersten Schritt in ein freies Leben abseits von Konsumzwang, Konformismus und Konservatismus bereits gewagt haben und somit

²⁶⁷ Zit. n. Klumpjan 1986, S.90.

Hoffnung geben können. Auch Sara besitzt eine unterstützende Funktion, selbst wenn ihre gut gemeinten Ratschläge nicht immer die besten und ihre Bemühungen nicht immer zielführend sind. Nachdem sie all ihre Bedenken bezüglich Ron geäußert hat und merkt, dass sich Cary nicht umstimmen lässt, sagt sie: „I must say, Cary, you’ve got stubbornness.“ Und fügt nicht ohne Anerkennung hinzu: „And courage.“ Daraufhin entschuldigt sie sich bei ihr und es wird deutlich, dass sie am Ende immer auf der Seite ihrer Freundin stehen wird. Und dann ist da noch Carys Arzt, der sie immer wieder ermutigt, auf ihre eigenen Bedürfnisse zu hören. „Marry him!“, ist seine entschiedene Antwort auf Carys anhaltende Kopfschmerzen. Als sie mit ihren Kindern gegen eine Hochzeit argumentiert, erwidert er: „You’re as lonely as you were before. Lonelier, in fact, with Kay married and Ned abroad. So what good was your noble sacrifice? Cary, marry him!“ Noch deutlicher als er spricht es keiner aus und nun muss auch Cary eine Entscheidung treffen.

Auf der visuellen Ebene erfährt dies immanente Tragweite, wenn die Kamera nicht mehr wie so oft in früheren Szenen von außen auf die Protagonistin blickt, die aus den symbolträchtigen vier Wänden ihres Hauses nicht auszubrechen vermag, sondern den Platz hinter ihr einnimmt und gemeinsam mit ihr den Blick nach draußen richtet.

Das große Panoramafenster vor dem Cary am Schluss steht, bietet aber nicht nur einen Blick hinaus, sondern lässt zudem die klare Trennung zwischen Innen und Außen, Privatsphäre und Öffentlichkeit und damit letztendlich auch zwischen männlich und weiblich konnotierten Raumzuschreibungen verschwimmen.

6.3. WRITTEN ON THE WIND (1955/56)

WRITTEN ON THE WIND ist das zweite US-amerikanische Melodram unter der Regie von Douglas Sirk, das in dieser Arbeit besprochen wird. Als Regieassistenten standen William Holland und Wilson Shyer zur Verfügung. Das Drehbuch stammt von George Zuckerman. Der Film wurde zwischen 1955 und 1956 gedreht und basiert auf dem 1946 erschienen gleichnamigen Roman von Robert Wilder. Es war die erste Zusammenarbeit mit dem Produzenten Albert Zugsmith, der Sirk große Freiheiten ermöglichte.²⁶⁸ Russel Metty übernahm, wie schon bei ALL THAT HEAVEN ALLOWS, die Kameraarbeit. Gedreht wurde erneut in Technicolor. WRITTEN ON THE WIND war der erste Film von Douglas Sirk, der einen Oscar gewann. Dorothy

²⁶⁸ Vgl. Miles 2002, S.482—483.

Malone wurde als beste Nebendarstellerin ausgezeichnet, der Titelsong von Victor Young und Sammy Chan erhielt eine Nominierung.²⁶⁹

6.3.1. Inhaltsangabe

Mitch Wayne arbeitet für den Ölkonzern der Hadleys als Geologe. Obwohl sein eigener Vater noch lebt, ist er so etwas wie der Ziehsohn und Vertrauensmann des millionenschweren Ölmagnaten Jasper Hadley. Im New Yorker Büro der Familie trifft er auf die Sekretärin Lucy Moore. Was aussieht wie der Beginn einer Liebesgeschichte läuft jedoch ins Leere, denn Mitch ist zu wenig offensiv und überlässt den Vortritt Kyle, dem wirklichen Sprössling der Hadleys. Anders als der recht bodenständige Mitch, sind Kyle und seine Schwester Marylee verwöhnte Millionärskinder ohne Mutter. Beide führen ein wildes Leben. Sie unterhält viele amouröse Affären, er hat ein Alkoholproblem. Als Lucy jedoch in Kyles Leben tritt, beginnt sich dieser positiv zu verändern. Die beiden verlieben sich und heiraten. Der einstige Lebemann hört mit dem Trinken auf und bekommt seine Ängste in den Griff. Alles scheint perfekt, bis der Arzt Kyle eines Tages vermittelt, dass es Probleme mit seiner Potenz gibt. Als seine Frau trotzdem schwanger wird, liegt der Betrug für ihn auf der Hand. Mitch muss der Vater des ungeborenen Kindes sein, da ist sich Kyle sicher. In seiner Meinung wird er zusätzlich von seiner Schwester bestätigt. Marylee ist, seit sie denken kann, in Mitch verliebt, doch für ihn ist sie wie eine Schwester. Als sie merkt, wie gut sich Mitch mit Lucy versteht, wird sie eifersüchtig und versucht ihre Freundschaft zu sabotieren, indem sie ihren Bruder gegen die beiden aufhetzt. Angestachelt von seiner Schwester tobt Kyle vor Wut und schlägt eines Abends auf seine schwangere Frau ein. „Get out before I kill you!“ droht ihm Mitch, der Lucy zu Hilfe gekommen ist. Kurze Zeit später stellt der Arzt eine Fehlgeburt fest. Kyle hat sich noch immer nicht beruhigt. Er fährt zu seiner Stammkneipe, wo er vergebens versucht dem Wirten einen Revolver abzukaufen. Wieder zu Hause findet er seine eigene Waffe, die Mitch versteckt hat. Als er sie auf Mitch richtet, will Marylee sie ihm entreißen, dabei löst sich ein Schuss, der den Bruder tödlich trifft. Es war ein Unfall, doch das wissen nur Marylee und Mitch. Mitchs Drohung hingegen haben alle gehört. Marylee will Mitchs Liebe erzwingen und erpresst ihn. Wenn er nicht verspricht sie zu heiraten, werde sie vor dem Richter gegen ihn aussagen. Im Gerichtssaal hängt alles von Marylee ab. Am Ende zeigt diese jedoch Größe, überwindet ihre Eifersucht und sagt die Wahrheit.

²⁶⁹ Vgl. Läufer 1987, S.145.

6.3.2. Formale Besonderheiten

WRITTEN ON THE WIND ist der einzige der hier analysierten Filme, der mit einem chronologischen Handlungsablauf bricht. Der Film beginnt mit der Schlussituation, womit das Publikum von Anfang an weiß, was es inhaltlich zu erwarten hat. Douglas Sirk nennt diesen Kunstgriff „Anti-Suspense“ und bemerkt: „Das Publikum wird gezwungen, die Aufmerksamkeit auf das Wie statt das Was zu richten – auf die Struktur statt auf die Handlung, auf die Abwandlungen, auf die Variationen statt auf das Thema selbst.“²⁷⁰

Der Rückblick in die Vergangenheit wird eingeführt, indem die Kamera einen Kalender zeigt, der vom Wind um ein gutes Jahr zurückgeblättert wird. Danach folgt eine Überblendung auf denselben Kalender, der Ort und Zeit haben sich geändert. Die Rückblende wird also nicht, wie oft üblich, als Erinnerung einer Person ausgewiesen. Die Darstellung erscheint insofern auch nicht durch das Wesen einer bestimmten Figur gefärbt. Innerhalb der langen Rückblende werden die Ereignisse in chronologischer Abfolge geschildert. Der visuelle Stil ist dabei neutral gehalten und entspricht den anderen Sequenzen.

Im Film dominiert über weite Strecken eine gewisse Unruhe, die zumindest auf einer formalen Ebene darauf zurückgeführt werden kann, dass die Schnitte vorwiegend in der Bewegung erfolgen.²⁷¹ Zudem sind die Kameraeinstellungen insofern besonders und tragen zur aufgewühlten Atmosphäre im Film bei, als dass die Personen häufig aus Blickwinkeln aufgenommen werden, die von der Normalsicht abweichen. Es gibt viele schräge Aufnahmen, Unter- und Obersichten. Die Figuren werden oft angeschnitten, Gespräche vielfach im Schuss-Gegenschuss Verfahren gefilmt.

Elsaesser betont außerdem „[...] einen besonders scharfen Blick für die emotionalen Kontraste von Texturen und Materialien.“²⁷² So sieht er zum Beispiel in dem gelben Sportwagen, mit dem der Protagonist in der ersten Filmsequenz den Weg zu seinem prunkvollen Familiendomizil entlang rast,

„[...] nicht nur ein kraftvolles Stück amerikanischer Ikonografie [...], die konträren Assoziationen imperiale Pracht/vulgäre Materialien (Gips und

²⁷⁰ Halliday 1997, S.167.

²⁷¹ Vgl. Elsaesser 1994, S.107.

²⁷² ebenda.

poliertes Chrom) schaffen darüber hinaus eine Spannung von Entsprechungen und Kontrasten im selben Bild, in der der dekadente Überfluß und die melancholische Energie sehr schön kristallisieren, aus denen der Film seine unheimliche Faszination bezieht.²⁷³

Im Gegensatz zu den drei anderen hier analysierten Filmen gibt es in WRITTEN ON THE WIND nicht mehr eine einzelne dominante weibliche Hauptfigur, auf die sich der Fokus richtet, sondern vier gleichwertige Protagonistinnen und Protagonisten. Sie alle erfahren sowohl auf der inhaltlichen Ebene, als auch in Bezug auf ihre visuelle Darstellung eine äquivalente Behandlung. So besitzt keiner der Charaktere etwa bedeutend mehr Großaufnahmen, eine größere Kontinuität der Präsenz oder eine bevorzugte thematische Gewichtung. Insofern wird auch kein individueller Standpunkt einer Figur als dominante Perspektive für den gesamten Film angeboten.²⁷⁴

Während jedoch Lucy und besonders Mitch einen eher eindimensionalen und stabilen Charakter ohne große Brüche aufweisen, sind Marylee und ihr Bruder Kyle zwiespältige Figuren mit mehr Tiefe. Sie besitzen jene Merkmale, die laut Werner Faulstich „runde“ oder mehrdeutige Figuren ausmachen: einerseits eine gewisse „Komplexität“ was ihre Eigenschaften betrifft, andererseits eine „persönlichkeitsmäßige Veränderung“.

Die Rolle der Mutter, die in den übrigen Filmen zentral erscheint, fehlt vollkommen. Der Vater nimmt zwar durch die geringe Häufigkeit seines Auftretens auf der visuellen Ebene den Status einer Nebenfigur ein, seine Dominanz konstruiert sich jedoch innerhalb eines ideologischen Kontextes, worauf im Zuge der Filmanalyse noch genauer eingegangen wird.

WRITTEN ON THE WIND ist inhaltlich ungemein dichter als etwa ALL THAT HEAVEN ALLOWS, das eine recht simple Plotstruktur aufweist. Dies ist auch der Grund, warum sich die Analyse des Filmes sehr inhaltsorientiert darstellt. Auf der formalen Ebene arbeitet Sirk mit den bewährten Mitteln: Die Figuren werden angeschnitten oder durch verschiedene Objekte gerahmt, um ihre Bedrängnis auch bildlich darzustellen. Harte und polierte Oberflächen drücken Ausweglosigkeit und die Unmöglichkeit zur Reflexion aus. Wieder werden zudem Spiegel, Säulen, Treppen und

²⁷³ Elsaesser 1994, S.107.

²⁷⁴ Vgl. ebenda, S.119—121.

Fenstergitter zu visuellen und symbolischen Hindernissen für die Protagonistinnen und Protagonisten auf ihrer Suche nach Autonomie und Freiheit. Hinzu kommt eine, in dieser Intension neue, durchdachte Farbsymbolik, auf die an späterer Stelle eingegangen wird.

6.3.3. Analyse

Noch bevor die Credits eingeblendet werden, rast Kyle Hadley (Robert Stack) in einem gelben Cabriolet durch die Abenddämmerung. Ein starker Herbstwind weht. Die Blätter wirbeln durch die Luft. Die Landschaft ist geprägt durch weite Ölfelder und pumpende Öltürme. Der Ort trägt den Namen seiner Familie, ihr Einfluss und Reichtum ist hier allzeit präsent. Der Familienname ist Handelszeichen und thront auf unzähligen Schildern und in leuchtenden Lettern über dem Ort. [Abb.39] Die Musik wirkt so bedrohlich wie die Stimmung. Kyle öffnet mit den Zähnen eine Flasche und leert sich einen großzügigen Schluck Alkohol die Kehle hinunter. Als er mit quietschenden Reifen in eine Hauseinfahrt einbiegt, beginnt der Titelsong und die Eröffnungscredits werden eingeblendet. Nacheinander werden die drei weiteren Hauptpersonen mit den dazugehörigen Namen der Schauspielerinnen und Schauspieler vorgestellt. Mitch Wayne (Rock Hudson), Marylee Hadley (Dorothy Malone) und Lucy (Lauren Bacall), die zu diesem Zeitpunkt bereits Kyles Familiennamen trägt. [Abb.40, 41, 42] Sie alle sind durch das Bremsgeräusch und eine zerbrechende Flasche aufgeschreckt und treten ans Fenster, um nach Kyle zu sehen. „Die Blickhindernisse wie Fenster und Türen [...] stimulieren im Zuseher die voyeuristischen Impulse gerade durch das regulierende Spiel von Zeigen und Verbot“²⁷⁵, schreibt der Filmwissenschaftler Karl Sierek über diese ersten knappen Filmminuten.

Kyle torkelt betrunken durch die riesige Eingangshalle der klassizistischen Villa, die durch eine große, mittig aufschließende Treppe dominiert wird. Der Wind weht Blätter durch die offene Tür. Kyle verschwindet in ein Nebenzimmer. Marylee folgt ihrem Bruder. Die Kamera bleibt draußen. Dann fällt ein Schuss. Kyle wankt aus dem Haus, lässt eine Waffe fallen und bricht zusammen. Die Kamera zoomt auf den Kalender in Lucys Zimmer zu, der die Rückblende motiviert. Es folgt eine Überblendung auf denselben Kalender, der sich dieses Mal am Schreibtisch von Lucys Büro in New York befindet. Es ist der 24. Oktober 1955. Mitch betritt den Raum. Die Kamera übernimmt seinen Blick und zeigt Lucys Beine hinter einem Plakatständer. Über einen so

²⁷⁵ Sierek 1994, S.136.

genannten Point-of-View-Shot wird das Publikum gezwungen, die Sicht des männlichen Protagonisten zu übernehmen. Er ist der aktive Träger des Blickes und erhält zumindest in dieser Einstellung einen absoluten Subjektstatus. Der weibliche Körper wird fragmentiert und zum Blickobjekt. „Er ist Mann und Mittelständler“, schreibt Sierek, „– und als solcher erschließt er sich die Welt durch einen Blick, der sich das andere zum Objekt macht, es also unterwirft.“²⁷⁶ Sein erster Auftritt macht diesen Umstand unmissverständlich klar. In späteren Einstellungen wird diese Funktion von Mitch als Leitfigur des Blickes wieder abgezogen.

Mitch und Lucy kommen ins Gespräch. Lucy ist Chefsekretärin der Hadleys und zuständig für die Werbeplakate. Mitch und sie sind sich gleich sympathisch. Für Kyle Hadley, den Sprössling der reichen Unternehmerfamilie, hat sie nicht so viel über, wie im Gespräch deutlich wird. Trotzdem lässt sie sich von Mitch zu einem gemeinsamen Treffen zu dritt überreden. Die beiden steigen ins Taxi. Das Lokal hat Kyle ausgewählt. 1380 Meilen ist diesem das beste Steaksandwich schon wert. Mitch findet es übertrieben, scheint sich jedoch mit Kyles Kapriolen abgefunden zu haben.

Kyle, der bereits auf die beiden im Lokal wartet, hat gleich ein Auge auf die hübsche Sekretärin geworfen. Er mimt den charmanten Macho, schmeichelt ihr und gibt ihr deutlich zu verstehen, dass er über die nötigen finanziellen Mittel verfügt. So schnell lässt sich Lucy nicht beeindrucken. Sie ist eine Frau mit Eigenverantwortung und kommt auch ohne männliche Hilfe zurecht. Nach ihren Zukunftsvorstellungen befragt, antwortet sie: „I’ll probably walk down an aisle and wind up in a suburb with a husband, mortgage and children.“ Kyle erwidert: „You got too much beauty and brains for a trap like that.“ Ihr Blick und ihre Intonation deuten darauf hin, dass Lucys Aussage ohnehin ironisch gemeint war. Worauf sie wirklich wert legt, ist ihre Karriere. Jedenfalls ist sie nicht auf seine Unterstützung angewiesen und etabliert sich auf der thematischen Ebene des Films als unabhängige, selbstsichere, intelligente und attraktive Frau. Als Kyle versucht sie zu beeindrucken, indem er ihr anbietet die Agentur zu kaufen, in der sie ausgebildet worden ist, lehnt sie sein Angebot entschieden ab und wendet sich Mitch zu, dessen zurückhaltende Art ihr zu diesem Zeitpunkt viel angenehmer zu sein scheint. Immer wieder kommen die beiden ins Gespräch, unterhalten sich vertraulich und ungezwungen. So leicht gibt Kyle nicht auf. Er hat bemerkt, dass sein Playboygehabe bei Lucy nicht gut ankommt und will eine zweite

²⁷⁶ Sierek 1994, S.137.

Chance. „Lucy, once we get up in the blue, I’m a different fellow, a lot different from this character,“ verspricht er ihr und bittet sie mit ihm ins Flugzeug zu steigen. Dann verrät er ihr von seinem Alkoholproblem, ein Laster, das er zuvor noch niemandem anvertraut hat. Lucy scheint zu merken, dass hinter der Fassade ein anderer, ein sensibler und verletzlicher Mensch steckt. Kyle kann sich zum ersten Mal in seinem Leben jemandem öffnen. Im Flugzeug erzählt er von seinem übermächtigen Vater, dem er nie das Wasser reichen können und von Mitch, der alles richtig gemacht hat. Er erzählt von der Angst vor dem Versagen und von der Spielsucht. Lucy hört ihm zu und entwickelt eine Zuneigung zu ihm. „Are you looking for laughs? Or are you soul searching?“, fragt Mitch, der nicht ganz versteht, was Lucy von Kyle will. „The latter, I guess“, antwortet sie. Zu dritt reisen sie nach Miami Beach, weil Kyle danach ist. Die luxuriöse Hotelsuite, die er für Lucy gebucht hat, ist überladen mit Blumensträußen. Die Schubladen sind gefüllt mit Accessoires, die Schränke voll mit teuren Kleidern, die er für sie ausgesucht hat. Lucy wirkt verstört, angesichts der unerwünschten Geschenke. Sie mag Kyle, aber die beiden leben in verschiedenen Welten. Auch hier setzt Sirk dieses Gefühl bildlich und mit Hilfe des Dekors um. In einer Einstellung kommt sie links, er rechts neben einem Schminktisch zu stehen. Getrennt werden beide durch einen dominanten Spiegel, der Mitchs Abbild reflektiert. [Abb.43] Mitch ist Lucy näher, als sie glaubt. „Maybe we’re two of a kind“, hat er zu ihr bei ihrem ersten Treffen gesagt.

Kyle ist festgelegt auf seine Rolle als verzogener Millionärssohn und prassender Playboy. Zu lange hat er diese Rolle gespielt. Wie bei Cary und Ned in ALL THAT HEAVEN ALLOWS wird auch seine Unfreiheit visuell zum Ausdruck gebracht, indem er hinter dem Gitter eines Wandteilers präsentiert wird, als er Lucys Suite betritt. [Abb.44] Die Hoffnung ist der Leere gewichen, ein kühles Blau umgibt jetzt den Raum. [Abb.45] Lucy hat sich bereits auf den Heimweg gemacht, Kyles Aufbietung war ihr zu viel. Das merkt jetzt auch Kyle, der ins Taxi steigt, um alles wieder gut zu machen. Er kann sie noch rechtzeitig vor ihrem Abflug einholen. Wieder bittet er um eine erneute Chance und wieder hört sie ihm zu. So gespielt sein Gehabe ist, so echt ist seine Zuneigung. Er hält um ihre Hand an. Kurze Zeit später hat die Meldung von der Hochzeit schon die Presse erreicht.

Der bewusste Einsatz von Licht und Farbe, wie er in ALL THAT HEAVEN ALLOWS subtil zum Einsatz kommt, erreicht in WRITTEN ON THE WIND einen Höhepunkt.

Vor allem die Farben werden als Charakterisierungsstrategie eingesetzt und verweisen so auf das Innenleben der Protagonistinnen und Protagonisten. Werner Faulstich nennt diese Art der Charakterisierung, bei der sich das Wesen der Figuren über die Bauformen des Erzählens darstellt, „Erzählercharakterisierung“.²⁷⁷

Kyle trägt vorwiegend graue Anzüge, nach außen hin zeigt er keine Gefühle. Er ist ein Mensch, der sich hinter einem Image versteckt. Offen reden kann er nur 6000 Meilen über dem Boden, hat er Lucy in seinem Privatflieger gestanden. Sein Äußeres verrät nicht viel über ihn, aber der Raum um ihn ist oft in kaltes blaues, manchmal auch gelbes oder feurig oranges Licht getaucht und drückt sein Gefühlsleben, seine Ängste und Hoffnungen aus. Wenn die Maske fällt und die wahren Emotionen zum Vorschein kommen, dann wird dies über die Farbe Gelb vermittelt. Sein Sportwagen, in dem er in der Eröffnungsszene alkoholisiert und krank vor Eifersucht und Wut über die Landstraße rast, ist gelb. Zweimal steigt er in ein gelbes Taxi. Das erste Mal, als er Lucy überreden will, dass er ein anderer Mensch sein kann, das zweite Mal, als er versucht, sie vom Abflug aufzuhalten. Die gelbe Farbe kommt auch dann zum Einsatz, wenn Kyle nicht unmittelbar physisch präsent, aber im Gedanken seiner Mitmenschen ist.

Als Mitch das Büro von Kyles Vater betritt, steckt ein gelber Bleistift hinter seinem Ohr. Mitch hat Kyle und Lucy im Kopf. Als Jasper Hadley Mitch in derselben Szene eröffnet, dass er ihn gern an der Seite seiner Tochter Marylee sehen würde, ist der Bleistift plötzlich rot. Mitch fühlt sich sichtlich unwohl. Er nimmt den Bleistift vom Ohr. Rot ist die Farbe mit der sich Marylee immer wieder umgibt. Im Film wird sie als lasziv, temperamentvoll und emotional dargestellt. „She has got enough devil in her to put uncle Joe and me in the shade“, sagt ihr Bruder in einer früheren Szene über sie.²⁷⁸

Es vergeht knapp eine halbe Stunde Film bis zum ersten wirklichen Auftritt von Marylee. Es ist Nachmittag und sie sitzt mit einem Verehrer in einer Kneipe. Beide haben offensichtlich schon einiges getrunken. Marylee trägt ein eng anliegendes pinkfarbenedes Kleid, einen rosa Schal, gleichfarbige Handschuhe und reichlich goldenen Schmuck. Aus lauter Langeweile zerkratzt sie mit dem Flaschenöffner den Tisch. Marylee kann es nicht schnell genug gehen, sie hat keine Lust auf Unterhaltungen. „The afternoon’s wasting away,“ lautet der Wink mit dem Zaunpfahl, woraufhin ihr Begleiter den Gastwirt um ein privates Zimmer bittet. Der Wirt hat Mitch schon informiert. Als

²⁷⁷ Vgl. Faulstich 2008, S.100.

²⁷⁸ Vgl. Läufer 1987, S.149—150.

dieser gemeinsam mit Kyle die Bar betritt, kommt es zu einer heftigen Schlägerei zwischen den Männern. Mitch und Kyle handeln ganz im Sinne des abwesenden Familienoberhauptes Jasper Hadley, dem die Affären seiner Tochter ein Dorn im Auge zu sein scheinen. Der Vater wacht indirekt über seine Tochter. Nach jedem Vorfall wird ihm stets Bericht erstattet, was den Eindruck bestärkt, dass Kyle, Mitch oder auch die örtliche Polizei, die sich ebenfalls immer wieder einmischt, nur stellvertretend für ihn die Kontrolle über Marylee übernehmen.

Mitch, dessen natürlicher und bodenständiger Charakter sich auch über seine meist erdfarbene Kleidung ausdrückt, trägt bei der Konfrontation mit Marylees Begleiter rote Socken. „[E]r steckt mit beiden Füßen in Marylees Problemen drin“²⁷⁹, schreibt Elisabeth Läufer. In der nächsten Szene steigt Mitch zu Marylee in ihr rotes Cabrio. Bei jeder Gelegenheit versucht sie ihn für sich zu gewinnen. Sie kann nicht akzeptieren, dass Mitch ihre Gefühle nicht auf dieselbe Art entgegnet. Als sie sich erneut aus lauter Frustration an einen Mann heranmacht und ihn mit in ein Motel nimmt, wird sie von der Polizei nach Hause gebracht. Als ob nichts gewesen wäre, geht sie erhobenen Hauptes in ihr Zimmer und legt eine Jazzplatte auf. Mit Mitchs Foto in der Hand tanzt sie zu „Temptation“. Sie zieht sich bis auf ihre schwarze Unterwäsche aus und wirft sich ein korallenfarbenes Chiffon-Negligé über. Im Zimmer unter ihr, hört ihr Vater die wilde Musik. Eine Parallelmontage zeigt ihn, wie er mühevoll die Treppen zum Zimmer seiner Tochter emporsteigt. Die Schnitte werden schneller, die Musik rasanter. Marylee tanzt sich in Ekstase. In ihrem Kamin lodert das Feuer, das Zimmer ist voller roter Flamingoblumen. Draußen kämpft der Vater mit seinen Kräften. Mit beiden Händen versucht er sich am Geländer festzuhalten. Er verliert den Halt und stürzt die Treppen hinunter. Während Mitch und Lucy dem alten Mann zu Hilfe eilen, lässt sich Marylee – von den Ereignissen vor ihrer Türe nichts ahnend - lachend in ihr Sofa fallen. [Abb.46, 47] Der Vater ist einem Herzanfall erlegen. In der nächsten Szene zeigt die Kamera einen Trauerkranz. Der Wind weht seine schwarze Schleife davon.

Im Grunde sind beide Hadley-Nachkommen tragische Figuren. Sie halten so sehr an der Vergangenheit fest, dass es krankhafte Ausmaße annimmt. Marylee erinnert sich an ihre Kindheitstage, als ihre unschuldige Liebe zu Mitch noch erwidert worden ist. Ihre Unfähigkeit oder ihren Unwillen mit einem anderen Mann eine partnerschaftliche Bindung einzugehen, kompensiert sie mit sexuellen Kurzbeziehungen. Alles was sie

²⁷⁹ Läufer 1987, S.150.

sagt und tut vermittelt ein sexuelles Verlangen. Während für Marylee Sexualität eine Ersatzhandlung darstellt, gleicht ihr Bruder seine vermeintliche Minderwertigkeit immer wieder durch übermäßigen Alkoholkonsum aus. Im Rausch fantasiert er von alten Zeiten, von seinem Vater, aber auch von seinem besten Freund Mitch, der ihm, stets gegenwärtig, aus allen misslichen Lagen geholfen hat. Er trinkt wieder, seit ihm der Arzt mitgeteilt hat, dass es eventuell Schwierigkeiten mit seiner Potenz gibt. Für den Tod des Vaters fühlt er sich ebenfalls verantwortlich. „Me and my darling sister, we pushed dad down the stairs“, sagt er zu seiner Frau.

Auch Mitch hat es schwer. Er kann es nicht mehr länger ertragen, Lucy und Kyle zusammen zu sehen. Seine Gefühle für Lucy sind so groß, dass er beschließt ins Ausland zu gehen. Zuvor fasst er sich noch einmal ein Herz und gesteht ihr seine Liebe. Die Zuneigung zwischen den beiden ist offensichtlich, aber als er sie küssen will, weist sie ihn zurück. Lucy ist schwanger von Kyle. Als dieser am Abend vollkommen betrunken nach Hause kommt, will sie ihm die glückliche Botschaft mitteilen. Es ist eine jener Szenen, in der sich eine freudsche „Fehlhandlung“ nicht auf ein äußeres Verhalten überträgt, sondern zu einem Teil der Bildkomposition wird. Kyle steht am Fenster, das er zuvor geöffnet hat, um sich in der extrem angespannten Situation Luft und Raum zu verschaffen. Als er erfährt, dass seine Frau trotz seiner vermeintlichen Impotenz schwanger ist, findet sein Elend dadurch visuellen Ausdruck, dass er sich durch den Rahmen des geöffneten Fensters zwängt.²⁸⁰ [Abb.48]

Es kommt zu der in der Inhaltsangabe bereits beschriebenen Auseinandersetzung, bei der Kyle seine Frau schlägt. Der Film knüpft beim Vorspann an, als sich Kyle nach dem misslungenen Versuch, sich eine Waffe zu besorgen, vollkommen betrunken auf den Heimweg macht. Diesmal folgt ihm die Kamera ins innere des Hauses. Auf der Suche nach seinem Revolver zertrümmert er das halbe Büro. Dann findet er die Waffe und richtet sie auf Mitch. „You crept in here, sponged off us Hadleys, stole everything I ever wanted, everything I ever had“, wirft er seinem Freund vor. „You made me small in my father’s eyes. You made my sister spit at me. Then you stole my wife.“ Es sind falsche Vorwürfe, die Kyle äußert. Mitch ist all die Jahre immer auf seiner Seite gestanden, hat seine Schuld auf sich genommen, für seine Fehler bezahlt. Womit Kyle schon sein ganzes Leben lang wirklich zu kämpfen hat, sind ein übermächtiger Vater und damit verbundene Versagensängste und Minderwertigkeitskomplexe. Verstärkt wird der Druck, der auf ihm lastet, durch die gesellschaftliche Stellung der Familie, welche auch

²⁸⁰ Vgl. Elsaesser 1994, S.115—116.

das sozioökonomische Umfeld prägt. Der Ort trägt nicht zufällig den Namen Hadley, die Gemeinschaft scheint wie eine Erweiterung des Familienbesitzes. Dadurch bekommen Kyles Einstellungen und Handlungen eine höhere Gewichtung. Der alternde Vater sieht in seinem leiblichen Sohn keinen würdigen Nachfolger. „Thus these films stress the patriarch’s search for an heir and everything implied by the handing down of power from one generation to the next,²⁸¹“ schreibt Schatz. Dem individuellen Versagen des Protagonisten kommt hier eine übergeordnete, gesellschaftliche Relevanz zu.

Wie schon in ALL THAT HEAVEN ALLOWS so gibt es auch in WRITTEN ON THE WIND einen „Erlöser“, in diesem Fall in der Figur von Mitch. Dieser wird dem unfähigen leiblichen Sohn gegenübergestellt. Indem er dem alten Patriarchen in seiner Stärke, seinem Intellekt und seinen Moralvorstellungen gleicht, führt der Erlöser ihm jene Haltung vor, mit der dieser zu seinem Reichtum und seiner privilegierten Position gekommen ist. Der Sohn hingegen steht für den Verlust dieser Werte.²⁸²

Im Film wird der Vater-Sohn Konflikt in einem Stellvertreterkampf ausgehandelt. Als Kyle Mitch all die Vorwürfe an den Kopf wirft, thront das Bild des Vaters unübersehbar zwischen den beiden im Hintergrund. [Abb.49] Es zeigt Jasper Hadley, der die Miniatur eines Ölturms in seinen Fingern hält. Jenes phallische Symbol, das im Film so präsent und zusätzlich mit Macht und Gewalt verbunden ist. Mitch ist in dieser Einstellung nur angeschnitten und von schräg hinten zu sehen. Er ist, wie bereits erwähnt, nicht das unmittelbare Problem in Kyles Leben. Das Porträt des Vaters, welches visuell auffällig dominant erscheint, übernimmt an dieser Stelle die Funktion eines Substituts. Es ersetzt dessen reale Präsenz zu einem Zeitpunkt, als dieser bereits verstorben ist.

Als der Vater noch am Leben ist, unterscheidet sich seine Figur von den anderen Protagonistinnen und Protagonisten bereits vor allem durch ihre verhältnismäßig seltene, körperliche Präsenz. Als zu Beginn des Filmes nacheinander die Hauptfiguren mit Großeinstellungen und dem Schriftzug der Namen der jeweiligen Darsteller und Darstellerinnen, die sie verkörpern, vorgestellt werden, steht für den Vater stellvertretend nur der Name des Schauspielers, der ihn spielt (Robert Keith). Die Vaterfigur wird nicht bildlich präsentiert, für sie steht einzig und allein die Schrift, über die Freud in seinem Aufsatz „Das Unbehagen der Kultur“ (1930) schreibt, sie sei

²⁸¹ Schatz 1991, S.161.

²⁸² Vgl. ebenda, S.161—162.

ursprünglich die „Sprache des Abwesenden“, mit der zudem eine „Idealvorstellung von Allmacht und Allwissenheit“ einhergehen würde.²⁸³

Es zeigt sich, dass die Filmsprache, unabhängig vom Inhalt, genderspezifisch kodiert ist. Kritisch reflektiert wird dieser Umstand von Kaja Silverman, die darauf hinweist, dass die innerfilmische Repräsentation von Autorität nicht mit der visuellen Präsentation übereinstimmt, sondern Machtausübung vor allem mit Unsichtbarkeit zusammenhängt. Im Kontext der männliche *Off*-Stimme, als besondere Form der körperlichen Abwesenheit, schreibt sie:

„The capacity of the male subject to be cinematically represented in this disembodied form aligns him with transcendence, authoritative knowledge, potency, and the law – in short, with the symbolic father.“²⁸⁴

Zwar kommt in *WRITTEN ON THE WIND* kein männliches Voice-Over zum Einsatz, aber durch die augenscheinliche Abwesenheit des Vaters über weite Strecken des Filmes - so ist er zum Beispiel auch der einzige, der beim gemeinsamen Dinner am Abend fehlt - bis hin zu seinem Tod und durch die stellvertretende Funktion seines Porträts, wird auch er zu einem „symbolischen Vater“, ausgestattet mit Kontrolle und Macht über den filmischen Diskurs.²⁸⁵ Filmwissenschaftler Karl Sierek schreibt in diesem Zusammenhang:

„[D]er Vater verkörpert sich in seinen Kindern, indem er ihnen seinen Namen gegeben hat und über sie mit polizeilicher Ordnungsmacht gebietet. Hadley wird, auch wenn – oder gerade weil – er weitgehend abwesend ist, dieses Prinzip bis zum Schluss aufrechterhalten und dieses in einer der letzten Einstellungen noch einmal in extremer Weise sichtbar machen.“²⁸⁶ [Abb.50]

Als Marylee versucht ihrem Bruder die Waffe aus der Hand zu reißen, löst sich ein Schuss. Kyle ist getroffen. Noch einmal versucht er sich an alten Zeiten festzuklammern: „What are we doing here“, fragt er Mitch. „Lets go down to the river

²⁸³ Vgl. Sierek 1994, S.135—136.

²⁸⁴ Silverman 1990, S.312.

²⁸⁵ Vgl. Jutz 1992, S.127—128.

²⁸⁶ Sierek 1994, S.135.

where we belong.“ Er schleppt sich nach draußen. „I’ll be down by the river waiting“, das sind seine letzten Worte, dann bricht er zusammen.

Kein Mensch, außer Marylee und Mitch, weiß, dass der Schuss ein Unfall gewesen ist, aber alle haben Mitchs Drohworte gehört. Marylee sieht ihre Chance. Entweder Mitch macht sie zu seiner Frau oder sie bringt ihn mit ihrer Aussage hinter Gitter. Vor Gericht nennt sie Mitch als Mörder. Als der Richter sie auffordert ihre Aussage noch einmal zu beglaubigen, ringt sie sichtlich mit sich, doch aus wahrer Liebe zu Mitch gelingt es ihr, ihre Rachedgedanken zu überwinden und die Wahrheit zu sagen. Ihr großer schwarzer Hut wirkt dabei wie ein Heiligenschein und erinnert an die Protagonistin aus ZU NEUEN UFERN, die ebenfalls in einer Gerichtsszene ihre eigenen Interessen selbstlos zurückstellt. Während jedoch Marylee durch diese Handlung an Autonomie gewinnt, bedeutet Glorias Opfer nur Entbehrung. In diesem Sinne korrespondiert ihr Schicksal wiederum mit dem von Cary aus ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Weibliche Aufopferung wird in den hier untersuchten Filmen von Sirk also, im Unterschied zu den meisten Filmen des Nationalsozialismus, nicht per se belohnt. Dort, wo die Heldinnen aus einer reinen und noch nicht überwundenen Abhängigkeit altruistisch handeln, wird im Gegenteil die Aufopferung als vergeblich und sogar schädlich präsentiert. Das Zurückstellen eigener Anliegen bis hin zur Selbstaufopferung wird kritisiert. Die individuellen Interessen jedoch um der Gerechtigkeit willen, aus begründeter Überzeugung und/oder eigenem Bedürfnis nach moralischem Handeln freiwillig nachzureihen, wird nicht ausgenutzt, sondern belohnt. Im Fall von Marylee wird dieses Handeln mit Autonomie honoriert. Die moralisch richtige Entscheidung wird zu einem Bestandteil ihres Selbstverwirklichungsprozesses. Letzten Endes kann sich die Protagonistin von ihrer Abhängigkeit von einem Mann emanzipieren.

Am Ende sind die Rollen der Protagonistinnen vertauscht. Während Lucy in einem pinkfarbenen Kleid zu Mitch ins Auto steigt, wird sie von Marylee beobachtet. Zum ersten Mal trägt diese ein graues Kostüm. Wehmütig setzt sie sich an den Schreibtisch ihres verstorbenen Vaters und greift nach dem Miniaturbohrer. Sie hält ihn in beiden Händen und streichelt ihn. Im Hintergrund dominiert das Portrait des einflussreichen Familienoberhaupts.²⁸⁷ [Abb.50]

Der Ölbohrer ist auch ein Symbol für die Macht des Vaters. Für Kyle bleibt er ein unerreichbares, aber begehrtes Objekt. Die patriarchale Erbfolge ist gescheitert. Am

²⁸⁷ Vgl. zur gesamten Analyse bis zu dieser Stelle Läufer 1987, S.145—151.

Ende ist es nicht der Sohn, sondern die Tochter, die das Erbe des Vaters antritt. Es ist eine Belastung, aber auch ein erfülltes Verlangen. Marylee lässt die unerwiderte Liebe hinter sich, löst sich von der krankmachenden Vergangenheit und richtet stattdessen ihren Blick in die Zukunft. Der Filmmacher Rainer Werner Fassbinder, für den Sirk ein großes Vorbild war, bietet an dieser Stelle eine weitere Interpretation an. Er deutet die Schlusszene, in der die Macht über das Ölimperium auf Marylee übergeht, ebenfalls als Ausdruck einer Eratzhandlung. Seine Gedanken bringt Fassbinder recht unverblümt zu Papier und schreibt:

„ Und wenn Dorothy Malone am Schluß als Überbleibsel der Familie diesen Schwanz [gemeint ist der Ölbohrurm, Anm. d.Verf.] in der Hand hat, dann ist das mindestens so gemein wie der Fernsehapparat, den Jane Wyman zu Weihnachten geschenkt bekommt. Das ist genauso ein Ersatz für den Fick, den ihr ihre Kinder nicht gönnen, wie das Ölimperium, dem Dorothy jetzt vorsteht, ihr Ersatz für Rock Hudson ist.“²⁸⁸

Analog zu ALL THAT HEAVEN ALLOWS, dort jedoch unter anderem mit dem Verweis auf Thoreau, findet sich auch in WRITTEN ON THE WIND eine heftige Kritik am unternehmerischen Kapitalismus, der in den 50er Jahren so hoch gelobt wurde. Die Kritik wird nach Elsaesser

„[...] unmissverständlich auf einer gesellschaftlichen und existentiellen Ebene vorgetragen, abseits der willkürlichen und letztlich beschränkten Logik privater Motive und individualisierter Psychologie.“²⁸⁹

Bewerkstelligt wird dies vor allem auch durch die Tatsache, dass im Film alle Figuren glaubhaft als Opfer ihrer Lebensumstände präsentiert werden und somit der Fokussierung auf ein individuelles Schicksal entgegengesteuert wird. Äußere repressive Mächte wie Herrschaft und Ausbeutung werden nach innen verlagert und von den Figuren ausgehandelt.

²⁸⁸ Fassbinder 1992, S.15.

²⁸⁹ Elsaesser 1994, S.123.

„[D]er lineare Aufstieg durch Selbstverwirklichung, den die amerikanische Ideologie so sehr fordert, wird umgebogen zur Abwärtsspirale eines Selbsterstörungsdrangs, der scheinbar von einer ganzen gesellschaftlichen Klasse Besitz ergriffen hat.“²⁹⁰

Im Film wird dieser Masochismus vor allem an der Figur des Kyle Hadley deutlich. Kyle ist ein Trinker. Mit Alkohol kompensiert er auch seine vermeintliche sexuelle Impotenz. Augenscheinlich wird dies in einer Szene, in der er vollkommen betrunken vor seiner Frau zweideutige Bemerkungen zum Besten gibt, nachdem er von seiner eventuellen Zeugungsunfähigkeit erfahren hat. „So you’d like to know my secret“, sagt er mit einer leeren Flasche Gin in der Hand. „The secret is not to pour the vermouth, just to pretend you’re pouring it.“ Kyle bricht in verzweifertes Gelächter aus. Um sein Dilemma noch zu betonen folgt ein Schnitt auf die pumpenden Öltürme vor einem Motel, von dem die Polizei gerade seine Schwester Marylee abholt, die sich über ihre lebhaft und offen dargestellte Sexualität definiert. In einer früheren Szene hat diese noch ein volles Glas Alkohol lasziv an ihre Lippen gepresst, während sie versucht Mitch mit den Worten „I can think of much better things than making small talk“ zu verführen. [Abb.51] Der Alkohol wird nicht getrunken, der sexuelle Akt bleibt diesmal aus. Die Kamera schwenkt auf die beiden ungeleerten Gläser. Die Frage nach der weiblichen Sexualität, ein großes Tabu der 1950er Jahre, wird mit ihrer Figur zumindest wieder aufgenommen. Wenn Marylee Männer verführt, dann sind bestimmte Formen des weiblichen Begehrens am Werk, die das traditionelle Modell einer auf Ehe ausgerichteten Beziehung unterlaufen. Mit ihren Affären kompensiert sie auf einer inhaltlichen Ebene – sie ist sich über ihr Verhalten bewusst und spricht es auch dezidiert an - ihr uneingelöstes Verlangen nach einer Verbindung mit Mitch. In einem übergeordneten Verständnis sind diese flüchtigen, sexuellen Liebschaften aber auch eine Kompensation für fehlende emotionale, wertschätzende Beziehungen mit Mitmenschen in ihrem so männlich dominierten und kapitalistischen, erfolgsorientierten Umfeld.

Ihr Bruder Kyle gleicht indessen nicht nur seinen anscheinenden Potenzmangel, sondern auch infantile Schuldgefühle mit Alkohol aus. So schleudert er in einer Einstellung mit Inbrunst eine Flasche Whisky gegen die Wände des väterlichen Anwesens, als er an seiner Verzweiflung zu zerbrechen droht. Eines der großen Themen im Film ist die

²⁹⁰ Elsaesser 1994, S.123.

Erlangung und der Erhalt von Macht und Autorität. Kyles Impotenz steht als Mangel an sexueller Macht in enger Verbindung mit diesem Thema.²⁹¹

Sein intensiver Wunsch mit Lucy ein Kind zu zeugen und seine Angst in dieser Hinsicht zu versagen, materialisieren sich im Bild eines kleinen Jungen, der auf einem elektromechanischen Schaukelpferd reitet und auf den Kyle unmittelbar nach der Unterredung mit seinem Arzt trifft. Während der Protagonist kurz wie versteinert neben dem Knaben innehält, interagiert dieser heftig im Vordergrund mit dem wippenden Pferd. Die Blicke der beiden treffen sich für einen Moment. [Abb.52] Laura Mulvey fasst die mögliche Intention dieser Szene zusammen: „With this one image various themes are condensed: Kyle’s inability to escape from childhood into fatherhood, the child he might have fathered, his own infantile obsession with phallic objects.“²⁹²

Nachdem sich Kyle von dem Kind abwendet, folgt eine Überblendung. Gezeigt wird Marylee, die sich gerade, gemessen an den damaligen Darstellungskonventionen, recht lasziv, das nackte Bein in die Höhe gestreckt, einen Strumpf überzieht. Wie so oft im Film wird Kyles Impotenz der weiblichen sexuellen Potenz seiner Schwester gegenübergestellt.

Kyle ist ständig in Bewegung, scheint immer kurz davor zu stehen, dass seine unterdrückten Empfindungen in einem heftigen Gefühlsausbruch kulminieren. Schnelle Autos, viel Geld, Alkoholkonsum und emotionale Unbeständigkeit - darin drückt sich die Entfremdung des Protagonisten aus, der sich von anderen Menschen abgegrenzt zu haben scheint. Kyle hat offensichtlich keine wirklichen Freunde außer Mitch, mit dem er aufgewachsen ist. Wiederholt wird Kyle angetrunken und allein in seiner Stammkneipe gezeigt. Auch als Lucy ihm von ihrer Schwangerschaft erzählt, führt ihn sein erster Weg in die Bar. Beide Arme zwischen die Beine geklemmt und in sich zusammengesunken, gleicht er einem verunsicherten Jungen, der sich schämt. Es ist eine Haltung, die Kyle im Film mehrere Male einnimmt. Ein Pärchen setzt sich angewidert von ihm weg, die üble Nachrede lässt nicht lange auf sich warten. Auch der Wirt will nichts mit seinem Stammkunden zu tun haben und packt ihm die Flasche Whisky zum Mitnehmen ein. Reichtum macht einsam, so die Aussage des Films.

²⁹¹ Vgl. Elsaesser 1994, S.122—124.

²⁹² Mulvey 2005, S.232. Laura Mulvey spricht in ihrer Analyse (ebenda) von einem „small boy, riding a drug-store rocking horse and brandishing a gun“. Eine Waffe ist jedoch nicht zu erkennen, der Junge hält lediglich die Zügel mit beiden Händen fest.

Die Unterstützung, die er braucht, bekommt Kyle von Mitch und Lucy, doch das erkennt er nicht. Unsicherheit und Argwohn versperren ihm die Sicht. Die Ablehnung des Vaters und die externen Anforderungen, denen er nicht gerecht werden kann, setzen sich als Komplexe in seiner Persönlichkeit fest und schaffen eine unentrinnbare Situation, die ihn letztlich in den Tod treibt. Wo der Anspruch im Raum steht fremde Erwartungen zu erfüllen, hat Selbstverwirklichung keinen Platz. Auf Kyle trifft zu, was Elsaesser über die soziale und emotionale Entfremdung der Figuren im Melodram schreibt. An seiner Person werden die Widersprüche des Kapitalismus besonders deutlich.

„Im Melodram zeigen Gewalt, Aktion, dynamische Bewegung, überdeutliche Artikulation und heftige Gefühle, die allesamt so typisch für das amerikanische Kino sind, gerade die Entfremdung der Figuren an und formulieren so eine vehemente Kritik an der Ideologie, die dieser Entfremdung zugrunde liegt.“²⁹³

In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* ist die Natur, die symbolisch für die Freiheit und Autonomie der Menschen steht, noch eine Alternative. Aus *WRITTEN ON THE WIND* ist die Natur verschwunden. Die Flucht in die Freiheit ist verstellt. „Wie der Besitz die Natur verändert, so die Familie die Gefühle und das Fühlen“²⁹⁴, schreibt Seeßlen. Die Protagonistinnen und Protagonisten in *WRITTEN ON THE WIND* sind unfähig zu lieben. Lucy liebt Mitch, aber sie heiratet Kyle. Mitch liebt Lucy, aber er hält sich zurück. Marylee liebt Mitch und schläft deswegen mit allen Männern, die ihm irgendwie ähnlich sehen. Kyle kann niemanden lieben und das zerstört ihn am Ende. Und ganz direkt steht die Unfähigkeit zu Sexualität im Raum. „Die Sprache des Geldes und die Sprache der Haut schließen sich aus.“²⁹⁵ Weil dieser Zustand nur ins Unheil führen kann, ist das Unglück in der Ausgangssituation bereits angelegt.

„Wo der Vater der ‚Hauptfeind‘ ist, wird alles zum Schrecken, was seine Macht erhöht. Der Punkt der Ausweglosigkeit ist erreicht, wo die Familie mit dem Besitz kurzgeschlossen ist.“²⁹⁶

²⁹³ Elsaesser 1994, S.119.

²⁹⁴ Seeßlen 1980, S. 45.

²⁹⁵ ebenda.

²⁹⁶ Seeßlen 1980, S. 46.

7. Fazit

Am Beginn dieser Arbeit stand die Hypothese, dass sich sowohl in den frühen Ufa-Produktionen, als auch in den späteren Hollywood-Melodramen des Regisseurs Detlef Sierck beziehungsweise Douglas Sirk, unter dem Deckmantel einer scheinbar trivialen und rührseligen Handlung und einer teilweise überladenen Aufmachung, ein emanzipatorisches und in weiterem Sinne auch subversives Potential verbirgt. Die von den Filmen geleistete Subversionsarbeit richtet sich, wie dies bereits in der Einleitung erwähnt wurde, gegen jene festgeschriebenen Ordnungen, welche die individuelle Freiheit von Menschen unterdrücken. Die Beschränkungen ergeben sich dabei, mit spezifischem Blick auf die behandelten Filme, vor allem auf Grund von geschlechtlichen, gesellschaftlichen und politischen Konventionen, Wertvorstellungen und Erwartungshaltungen.

Die Annahme ging davon aus, dass nonkonformistische und liberale Tendenzen, Ideen und Einflüsse, wie sie sich zum Teil in den US-amerikanischen Filmen der 1930er und 1940er Jahre dargestellt hatten, auch durch verschiedene Zensurmaßnahmen nicht vollständig unterdrückt werden konnten.

Nach der Analyse ist festzuhalten, dass die große Stärke und das emanzipatorische Potential aller vier Filme besonders in ihrem Leistungsvermögen liegt, auf subtile Weise jene Formen der Unfreiheit aufzuzeigen, denen die Menschen innerhalb ihres sozialen Umfeldes und ihrer Zeit ausgesetzt sind. Die unterschiedlichen Zensurapparaturen, seien es jene, die zu Zeiten der politischen Machtentfaltung unter Hitler in den 1930er Jahren wirkten, oder jene einer repressiven Regierung in den Vereinigten Staaten der 1950er Jahre, haben jede offene künstlerische Arbeitsweise und freie Meinungsäußerung unterdrückt.

Über die Arbeits- und Produktionsverhältnisse, denen Douglas Sirk in Hollywood ausgesetzt war und über die Möglichkeiten, die dem Regisseur blieben, schreibt der Kultur- und Kommunikationswissenschaftler Robert Phillip Kolker:

„Sirk was in no position to make Brechtian cinema or indicate in any obtrusive way that he was aware of the absurdities of his material. But he was able to extend these absurdities just to the point of stylization – that is almost the point where [...] they reveal themselves as being absurd.“²⁹⁷

²⁹⁷ Kolker 2009, S.175.

In WRITTEN ON THE WIND tanzt die Protagonistin Marylee ihren ekstatischen Tanz und sehnt sich mit dem Foto ihres Angebeteten in den Händen eine Wunscherfüllung herbei, während ihr übermächtiger Vater in einer Parallelmontage einem Herzanfall erliegt. Wenn sein letzter Kampf von den impulsiven Rhythmen des Jazztitels „Temptation“ überlagert wird, überhöht der Film den befreienden Seinszustand der Protagonistin, einen Zustand höchster Hingabe, nur um darauf mit Restriktion zu reagieren. Diese Begrenzung demonstriert auf subtile, aber eindruckliche Weise die reale Unterdrückung, der eine selbstbestimmte weibliche Sexualität in den 1950er Jahren ausgesetzt war.

„The Malone character is an overstated figure of the explosion of destructive sexuality, of passion breaking through the corporate propriety of a male-dominated society. The more she uses her sexuality as a weapon, the more she is seen as the victim of repression, of the distortion of sexuality by power – as, finally, she stands under a portrait of her father, fondling a very phallic model of an oil well.“²⁹⁸

Auch die starken und verführerischen *Femme-fatale*-Figuren im Film Noir der 1940er Jahre, denen besonders auf Grund ihrer abweichenden Darstellung von traditionellen Konventionen gerade auch von der feministischen Filmtheorie immer wieder subversives Potential zugesprochen wird, setzen die weibliche Sexualität als Waffe ein. Der Unterschied ist jedoch signifikant. Während die *Femme fatale* am Ende für ihre freie und selbstverantwortliche Sexualität, die als Normüberschreitung verstanden wird, büßen muss und am Ende häufig mit dem Leben bezahlt, wird Marylee in WRITTEN ON THE WIND nicht bestraft, sondern ihre Unterdrückung durch den Vater und generell durch ein männlich-dominiertes Umfeld evident gemacht. Bei Sirk muss nicht Marylee sterben, sondern abgesehen von ihrem Vater auch ihr Bruder Kyle. Der Filmkritiker Georg Seeßlen schreibt in diesem Zusammenhang über die ambivalente und angezweifelte Machtposition der männlichen Filmfiguren:

„Die geheime Todessehnsucht der Männer, die ihre Männlichkeit verloren glauben, zeigt Sirk, ohne sie, wie viele amerikanische Filme der vierziger und

²⁹⁸ Kolker 2009, S.175—176.

fünfziger Jahre, in eine schreckliche Frauengestalt zu projizieren. Er zeigt vielmehr die vergeblichen Versuche von Frauen, solche Männer zu retten.²⁹⁹.

In keinem der vier analysierten Filme existiert eine unantastbare Männlichkeitsdarstellung. Auch Don Pedro, der Leinwandheld aus LA HABANERA, der vor allem zu Beginn des Filmes als Inselpatron, Frauenschwarm und unerschrockener Stierkämpfer, die Fahne souveräner Männlichkeit hochzuhalten scheint, gerät im Laufe der Filmhandlung immer mehr in Konflikte, die diesen Status nachhaltig in Frage stellen. Dass sich dieser sukzessive Dominanzverlust nicht nur inhaltlich, sondern auch visuell manifestiert, zeigt der Vergleich der Eröffnungseinstellung von Don Pedro mit verschiedenen späteren Szenen des Films. Wird er bei seinem ersten Auftritt durch die gewählte Kameraperspektive als Held inszeniert, indem er hoch zu Ross aus einer Unteransicht gezeigt wird [Abb.53] wirkt er in so manchen nachfolgenden Darstellungen geradezu hilflos. Ganz augenscheinlich wird dies zum Beispiel in jener bereits in der Analyse besprochenen Szene, in der Don Pedro im Streit mit seiner Frau verzweifelt versucht, alleinigen Anspruch auf das gemeinsame Kind zu erheben. Durch eine kalkulierte Mise-en-scène, die seine Figur im Hintergrund des Bildes positioniert, hat der einst so überlegene Patriarch nun jede Autorität eingebüßt. [Abb.16]

Don Pedro kann alles auf der Insel sein Eigen nennen, nur seine Frau Astrée lässt sich nicht von ihm besitzen. Auch auf der inhaltlichen Ebene kommt seiner Figur lediglich in Zusammenhang mit der Protagonistin Bedeutung zu, während sie, eingebunden in die Thematik von Fremde und Heimat, eine autonome Daseinsberechtigung innezuhaben scheint. „Eigentlich war’s die Habanera. Nicht so sehr du, viel mehr die Habanera“, sagt Astrée in einer früheren Szene über ihre Entscheidung auf der Insel zu bleiben zu ihrem zukünftigen Mann. Als sie sich von Don Pedro loslöst, geht er zu Grunde und unterliegt seinem eigenen Ehrgeiz und Egoismus. Am Ende braucht ihn der Film nicht mehr. Die Handlung schreitet voran, wendet sich von ihm ab und folgt Astrée auf ihrem Weg in ein neues Leben. Ein ähnliches Schicksal erleidet auch der männliche Held von ZU NEUEN UFERN. Glorias unerwartete Zurückweisung versetzt den gestandenen Offizier Sir Albert Finsbury in Ohnmacht. Sobald sie nach einem langen innerlichen Kampf endlich mit ihm abschließt, begeht er Selbstmord. Das Ende der Geschichte gehört allein der Protagonistin.

²⁹⁹ Seeßlen 1980, S.124.

Beide männlichen Hauptfiguren sind zu Beginn mit hohem militärischen und/oder sozialen Rang und einer damit verbundenen aktiven Machtposition ausgestattet. Im Verlauf der Handlung wird diese Position jedoch durch unterschiedliche inhaltliche und visuelle Strategien zunehmend dekonstruiert. Am Ende wird nicht ein Idealbild patriarchaler Identität vorgeführt, sondern vielmehr dessen fundamentale Erschütterung. Interessant ist, dass gerade diejenigen männlichen Nebenfiguren, die mit weniger unterdrückender Autorität ausgestattet sind als die Protagonisten, jeweils zu einer Alternative - nicht zu einer Lösung - für die Filmheldinnen werden.

Im amerikanischen Melodram *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* ist die Dreiecksbeziehung, wie sie in den Ufa-Filmen vorkommt, nicht mehr nötig. Da der junge Gärtner Ron Kirby bereits von Beginn an keine deutliche Herrschaftsposition einnimmt, fällt auch die Konfrontation mit einer weniger dominanten Person als Gegenvorschlag weg. Trotzdem wird auch seine männliche Stellung am Ende hinterfragt. Während zunächst Ron derjenige ist, der Carys Lebensfreude nach dem Tod ihres Ehemannes neu erweckt und sie immer wieder in ihren Gefühlen bestärkt, übernimmt sie diese fürsorgliche Rolle, als er nach einem Unfall hilfsbedürftig auf ihre Pflege und ihren Zuspruch angewiesen ist. „Well, he’ll need rest and care. And he’ll need you, Cary“, bestätigt der Arzt in besagter Schlussequenz.

In allen vier Filmen präsentieren sich sowohl die männlichen, als auch die weiblichen Rollenbilder ambivalent und eröffnen dadurch stets unterschiedliche Dimensionen. Die Rückkehr zu traditionellen Mustern ist in keinem Fall die Lösung. Dies drückt sich am deutlichsten in den „falschen“ Happy Endings aus. Sie besitzen eine subversive Substanz, weil sie in ihrer erkennbaren Künstlichkeit nicht ernst genommen werden können und davor warnen, naiv und unreflektiert ein und denselben Fehler immer wieder zu begehen. Seeßlen sieht in den mehrdeutigen Schlussequenzen der Filme einen „endgültige[n] Verzicht auf Erfüllung in einer Situation oberflächlicher Harmonie.“³⁰⁰

Vollkommen ausweglos erscheinen mir die Filme jedoch nicht. Utopie ist nicht das Ziel, aber der Weg zu einer Lösung ist bisweilen vorhanden. In *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* wird in einem übergeordneten Sinn, der über die Problematik einer

³⁰⁰ Seeßlen 1980, S.130.

Liebesbeziehung hinausgeht, das Konzept einer alternativen Lebenshaltung angeboten. Ein anderes Amerika ist da, wenn Cary Thoreaus Werk „Walden“ im Haus von Rons bestem Freund und dessen Frau findet und eine beinahe scheue Beziehung zu dieser für sie neuen Gedankenwelt aufbaut.

In ALL THAT HEAVEN ALLOWS, werden neben dem unterdrückenden Patriarchat, das über den verstorbenen Ehemann von Cary repräsentiert wird, also auch andere Formen sozialer Zwänge augenscheinlich. Für Robert Phillip Kolker wird das Reh, das am Schluss des Filmes vor dem großen Panoramafenster auftaucht, zum eindrucksvollen Symbol einer Welt, in der das Recht auf persönliches Glück durch gesellschaftliche Konventionen und moralische Verpflichtungen boykottiert wird. Das zahme Tier steht für Güte und Unschuld und in diesem Sinne auch für Ron und Cary, „two passive and quiet people who are the objects of abuse and forced to deny their desire by the proper townsfolk and family who see their union as unseemly.“³⁰¹ Von draußen blickt es durch das Fenster auf das wiedervereinte Paar. „Groan or not, its appearance is *necessary*. Sirk cultivates all the groaning silliness of melodrama, recognizes its silliness, but stops just short of showing it up.“³⁰² Das Reh ist also da und es ist *nötig*. Es steht dort, wo die Natur ist, dort wo im Film die Unterdrückung sinnbildlich ein Ende hat. Noch trennt ein Fenster Cary von der Freiheit, aber dieses Mal ist es transparent und ihr Blick - gemeinsam mit dem der Kamera - nach draußen gerichtet.

Während die Natur für einen autonomen und unkonventionellen Lebensentwurf steht, wird in allen vier untersuchten Filmen räumliche Enge zum Symbol für unterschiedliche Spielarten der sozialen Unterdrückung. Landet Gloria, die Protagonistin von ZU NEUEN UFERN, für ihre Aufopferung und Hingabe für einen Mann noch wortwörtlich hinter Gittern, so wird in LA HABANERA bereits das eigene Haus zum symbolischen Gefängnis. Je mehr der Fieberwahn die puertoricanische Insel und ihre Bevölkerung plagt und je mehr die junge Schwedin Astrée unter dem Autoritätsgehabe ihres Mannes leidet, desto enger werden auch die Räume, desto dichter rückt die Kamera an die Figuren heran. Die Bedrängnis findet auf der visuellen Ebene ihre Entsprechung, wenn die Figuren angeschnitten, verschattet und von Objekten umstellt werden. Der

³⁰¹ Kolker 2009, S.176.

³⁰² ebenda.

Beengtheit wird in LA HABANERA die Weite der schwedischen Landschaft gegenübergestellt. Eine Visualisierung bleibt jedoch aus. Der Film eröffnet dem Publikum keine weiten, offenen skandinavischen Landschaftsbilder. Nicht der reale, physische Ort erscheint relevant, sondern die Imagination, die dieser provoziert. Das kann die reine Vorstellung von Freiheit sein oder auch das ambivalente Gefühl von Heimat, verbunden mit all seinen positiven und negativen Konnotationen.

Während in den deutschen Produktionen, möglicherweise auch aus ideologischen Gründen, die Auslandsthematik noch sehr zentral anmutet, spielt die Liebe zwischen zwei geografisch getrennten Welten in den US-Melodramen keine Rolle mehr. Der Lebensschauplatz der Filmfiguren wird inhaltlich nicht ins Ausland verlagert, die Konflikte finden innerhalb des eingeschränkten Raumes einer kleinstädtischen amerikanischen Gesellschaft statt. Klassenbewusstsein, Vorurteile und reaktionäre Moralvorstellungen kennzeichnen diese laut Thomas Schatz als

„[...] extended but perverted family in which human elements (love, honesty, interpersonal contact, generosity) have either solidified into repressive social conventions or disappeared altogether.“³⁰³

Die Sehnsucht nach der Fremde, die in LA HABANERA und ZU NEUEN UFERN noch mitschwingt und sich vor allem auch in den Liedern ausdrückt, wird besonders in ALL THAT HEAVEN ALLOWS, aber auch in WRITTEN ON THE WIND, höchstens noch zu einer Sehnsucht nach der Natur. Meyer-Sickendiek spricht daher von einer „Verschärfung des Engen als [Motiv]“³⁰⁴, in dessen Zuge sich auch die Thematik des Gefängnisses im Sinne der Unfreiheit und Beschränkung des Individuums entwickelt habe, die sich mit den sierckschen Ufa-Produktionen schon angedeutet hätte.

Die Unfreiheit wird zum Motiv, wenn in ALL THAT HEAVEN ALLOWS Vorurteile und falsche Wertvorstellungen das Lebensglück der Protagonistin verhindern. Damit finden zudem die generellen Beschränkungen, denen ein Individuum in einer kleinstädtischen Gesellschaft ausgesetzt ist, aber auch die Erwartungen, mit denen eine patriarchale Gesellschaft Frauen in ihrer Lebenswelt konfrontiert, einen Platz im Film.

³⁰³ Schatz 1991, S.153.

³⁰⁴ Meyer-Sickendiek 2005, S.219.

Auch in *WRITTEN ON THE WIND* werden die Zwänge mit denen die Figuren kämpfen und die nicht einlösbaren Forderungen, welche ihr Umfeld an sie stellt, zum zentralen Thema. Vom Erben eines Millionenimperiums wird unreflektierte Dominanz, Männlichkeit und Souveränität erwartet. Ausgestattet mit einer vermeintlichen Impotenz, Alkoholabhängigkeit und inneren Zerrissenheit, kann der Protagonist Kyle diesen Erwartungen jedoch nicht gerecht werden und zerbricht letzten Endes an ihnen.

In Sirks Hollywood-Melodramen der 1950er Jahre ist die Familie der Ort der Unterdrückung und ihre Repräsentanten sind die Kinder. Das Haus wird zu einem Gefängnis, das auf soziale und gesellschaftliche Anpassung ausgerichtet ist. Noch mehr als in den Ufa-Filmen, werden in den US-amerikanischen Produktionen äußerliche Prozesse auf die Dingwelt übertragen. Beispiele hierzu finden sich in den Filmen en masse: ein rotes Kleid, das für ein neu aufkeimendes Selbstbewusstsein und eine unabhängige Sexualität steht, ein Herbstzweig, der die Möglichkeit einer erfüllten Beziehung symbolisiert oder etwa das Modell eines Ölbohrturms, das, im Besitz der weiblichen Protagonistin, die Übernahme eines patriarchalen Erbes anzeigt. Meyer-Sieckendick beschreibt Sirks Vorgehensweise in diesem Zusammenhang als *Interiorisation*.

„Im Zuge dieser Interiorisation scheitert die Liebe nun nicht mehr an der Trennung oder der Untreue, sondern an den Zwängen bzw. der Etikette, also den unhintergehbaren Bedingungen der Sozialisation erwachsener Menschen.“³⁰⁵

Am deutlichsten wird die soziale Funktion von Räumen und Objekten in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*. Hier ersetzen die Gegenstände sogar die Gefühle der Filmfiguren. Die kaputte Kanne, die für die Liebe zwischen Ron und Cary steht wird gekittet und dann wieder zerbrochen. Der Pokal des verstorbenen Ehemannes, den Cary in den Keller räumt, wird von ihrem Sohn zurückgefordert.

„[...] niemandem [ist es] gestattet, irgendeinen Gegenstand aus den überladenen Räumen zu entfernen; sofort stellen die Mitmenschen die inquisitorische Frage nach dem Verbleib. Das Haus wird zum Muster einer (tödlichen) Falle: Sie darf es nicht verlassen, sie darf es aber auch nicht verändern. Der Lebensinhalt der

³⁰⁵ Meyer-Sieckendick 2005, S.220; vgl. ebenda S.118—220.

amerikanischen Kleinstadtgesellschaft scheint die Etikette, das gegenseitige Überwachen, das Ritual.³⁰⁶

„Das Melodram kritisiert die Gesellschaft im Namen des individuellen Glücks, das nichts als sich selber will. Es greift Partei für das jeweils kleinere System in der sozialen Struktur“³⁰⁷, schreibt Seeßlen. Stellen sich die Ufa-Filme vor allem auf die Seite von Frauen, die sich gegen dominante Männer durchsetzen müssen, so nehmen sich die Hollywood-Melodramen Individuen an, die sich gegen die Familie, Gemeinde und Gesellschaft behaupten müssen.

Entgegen der Meinung von Seeßlen, für den das Melodram „[...] ausschließlich auf die Verwirklichung des privaten Glücks mit dem einen Partner ausgerichtet ist [...]“³⁰⁸, meine ich in der Parteilichkeit dieser Filme eine politische und soziale Dimension zu erkennen. Ich finde sie in der ambivalenten Sehnsucht nach unterschiedlichen Welten in *LA HABANERA*, die einer nationalsozialistischen Ideologie, welche mit ihrer militanten Überhöhung der „eigenen Rasse“ zur Vernichtung anderer Völker aufruft, diametral gegenübersteht. Auch die Emanzipation der Heldin aus einer sie zerstörenden und unterdrückenden Hingabe zu einem dominanten Mann in *ZU NEUEN UFERN* kann nicht nur als individuelle Befreiung gelesen werden, sondern, besonders in Zusammenhang mit dem zwiespältigen Happy Ending des Filmes, als generelle Infragestellung der Institution Ehe. Zudem kann der Film auf Grund seiner in vielerlei Hinsicht negativen Charakterisierung der Londoner Oberschicht, als Sozialkritik am britischen Imperialismus des 19. Jahrhunderts gelesen werden. Wird von einem weniger spezifischen Standpunkt ausgegangen, zeigt sich darüber hinaus eine allgemeine Kritik an rücksichtslosen wirtschaftlichen und politischen Interessen und an einem eigennützigem und dekadentem Führungsanspruch.

Eine politisch und sozial relevante Aussage findet sich des Weiteren in der Thoreau-Thematik von *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*. In Zeiten einer repressiven US-Regierung und einer auf rücksichtslosen Kapitalismus ausgelegten Gesellschaft rückt der Film eine alternative, umweltbewusste und gemeinnützige Lebensweise ins Blickfeld. Noch weiter geht die Kapitalismuskritik in *WRITTEN ON THE WIND*. Hier scheitert die jeweilige Selbsterfüllung der Protagonistinnen und Protagonisten

³⁰⁶ Seeßlen 1980, S.131—132.

³⁰⁷ ebenda, S.43.

³⁰⁸ ebenda.

sukzessive an einem männlich dominierten, kapitalistischen und machtorientierten System, welches dadurch im Film eine eindeutig negative Bewertung erfährt.

Vor allem was die US-amerikanischen Melodramen der 1950er Jahre betrifft, so mag ihre Popularität und anscheinende Naivität lange Zeit von einer kritischen Auseinandersetzung abgehalten haben, aber gerade bei Sirk stellen diese Filme oft eine ironische und mehrdimensionale Lesart bereit. „Something does seem to be going on below the surface of '50s movies [...]“³⁰⁹, schreibt Thomas Schatz. In den 1950er Jahren konnte die Beklemmung, Beunruhigung und Entfremdung, die unter der Oberfläche brodelte, vielleicht noch nicht gefasst werden. Das Filmpublikum war noch nicht bereit für einen vollkommenen Umbruch der amerikanischen Ideologie, aber die sozio-historischen Ereignisse stellten die fundamentalen Werte der Amerikanerinnen und Amerikaner unweigerlich auf den Prüfstand und einige wenige Filme, unter ihnen jene von Douglas Sirk, nahmen sich dieses Umstands vorausahnend an.³¹⁰

³⁰⁹ Schatz 1991, S.151.

³¹⁰ Vgl. ebenda, S.151—152, 166.

BIBLIOGRAFIE

Bücher und Aufsätze

Albrecht

Gerd Albrecht (Hg.), *Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Köln 1974.

Ambrose 1999

Stephen E. Ambrose, "A Revisionist View of Eisenhower", In: William H. Chafe/Harvard Sitkoff (Hg.), *A History of Our Time. Reading on Postwar America*, New York/Oxford 1999, S.93—107.

Bechdorf 1992

Ute Bechdorf, *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm*, Tübingen 1992.

Bell-Metereau 2005

Rebecca Bell-Metereau, "Movies and Our Secret Lives", In: Murray Pomerance (Hg.), *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, New Brunswick/New Jersey/London 2005, S.89—110.

Belton 1994

John Belton, *American Cinema/American Culture*, New York 1994.

Berger 2009

Doris Bergert, *Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*, Bielefeld 2009.

Bernstein 2000

Matthew Bernstein, "Introduction", In: ders. (Hg.), *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*, London 2000, S.1—15.

Bock 1997

Gisela Bock, „Ganz normale Frauen. Täter, Opfer, Mitläufer und Zuschauer im Nationalsozialismus“, In: Kirsten Heinsohn/ Barbara Vogel/ Ulrike Weckel (Hg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/New York 1997, S.245—277.

Boehm 1996

Gottfried Boehm, „Zuwachs an Sein“, In: Hans-Georg Gadamer (Hg.), *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung*, München 1996, S.95—125.

Borgelt 1993

Hans Borgelt, *Die UFA – ein Traum. Hundert Jahre deutscher Film. Ereignisse und Erlebnisse*, Berlin 1993.

Boyer 1995

Paul Boyer, *Promises to Keep. The United States Since 1945*, Lexington 1995.

Cargnelli 1994

Christian Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick“, In: Christian Cargnelli/Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien 1994, S.11—33.

Chafe/Sitkoff 1999

William H. Chafe/Harvard Sitkoff (Hg.), *A History of Our Time. Reading on Postwar America*, New York/Oxford 1999.

Conard 2007

Mark T. Conard, „Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir“, In: ders. (Hg.), *The philosophy of film noir*, Kentucky 2007, S.7—22.

Czarnowski 1997

Gabriele Czarnowski, „'Der Wert der Ehe für die Volksgemeinschaft' Frauen und Männer in der nationalsozialistischen Ehepolitik“, In: Kirsten Heinsohn/ Barbara Vogel/ Ulrike Weckel (Hg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/New York 1997, S.78—93.

Doane 1987

Mary Ann Doane, „The Woman's Film. Possession and Address“, In: Christine Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London 1987, S.283—298.

Drödelmann 1997

Katrin Drödelmann, „'Aus einer gewissen Empörung hierüber habe ich Anzeige erstattet'. Verhalten und Motive von Denunziantinnen, In: Kirsten Heinsohn/ Barbara Vogel/ Ulrike Weckel (Hg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/New York 1997, S.189—205.

Elsaesser 1994

Thomas Elsaesser, „Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram“, In: Cristian Cargnelli/Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien 1994, S.93—128.

Fassbinder 1992

Rainer Werner Fassbinder, „Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk“ (1971), In: Michael Töteberg (Hg.), *Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen*, Frankfurt am Main 1992, S.11—24.

Faulstich 2008

Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2008.

Flemming 2009

Jens Flemming, „'Die Frau ist Geschlechts- und Arbeitsgenossin des Mannes'. Die Frau im Nationalsozialismus“, In: Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München 2009, S.57—70.

Friedan 1966

Betty Friedan, *Der Weiblichkeitswahn oder Die Mystifizierung der Frau*, Reinbek bei Hamburg 1966.

Frietsch 2009

Elke Frietsch, „Mediale Inszenierung von ‚Volk und Führer‘. Akustik – Bild – Skulptur“, In: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hg.), *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, ‚Rasse‘ und Sexualität im ‚Dritten Reich‘ und nach 1945*, Bielefeld 2009, S.199—221.

Giglio 2000

Ernest Giglio, *Here’s Looking at You. Hollywood, Film, and Politics*, New York/Washington, D.C./ Baltimore [u.a.] 2000.

Hall 2005

Stuart Hall, “Notes on Deconstructing ‘the Popular’”, In: Raiford Guins/ Omayra Zaragoza Cruz (Hg.), *Popular Culture. A Reader*, London/Thousand Oaks/Neu-Delhi 2005, S.64—71.

Halliday 1997

Jon Halliday (Hg.), *Douglas Sirk, Imitation of Life*, Frankfurt am Main 1997.

Harvey 1996

Sylvia Harvey, “Women’s Place. The Absent Family of Film Noir“, In: John Belton (Hg.), *Movies and Mass Culture*, London 1996, S.171—181.

Hatch 2005

Kirsten Hatch, ”Movies and the New Faces of Masculinity“, In: Murray Pomerance (Hg.), *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, New Brunswick/New Jersey/London 2005, S.43—64.

Herriger 2001

Norbert Herriger, *Empowerment in der sozialen Arbeit. Eine Einführung*, Stuttgart 2006.

Hickethier 2001

Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 2001.

Hipfl 1995

Brigitte Hipfl, „Zuschauen, Rezipieren, Partizipieren“, In: Frigga Haug/dies. (Hg.): *Sündiger Genuss? Filmerfahrung von Frauen*. Hamburg 1995, S.148—171.

Jacobs 2000

Lea Jacobs, “Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination”, In: Matthew Bernstein (Hg.), *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*, London 2000, S.87—101.

Kanzog 1991

Klaus Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, München 1991.

Kaplan 1998

E. Ann Kaplan (Hg.), *Women in Film Noir*, London 1998.

Kaufmann 1997

Kai Kaufmann, *Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir*, Coppingrave [u.a.] 1997 (Reihe Aufsätze zu Film und Fernsehen, Bd.45).

Kleinhans 1991

Chuck Kleinhans, „Notes on Melodrama and the Family under Capitalism“, In: Marcia Landy (Hg.), *Imitation of Life: a reader on film & television melodrama*, Detroit 1991, S.197—204.

Koepnick 1997

Lutz P. Koepnick, „En-Gendering Mass Culture: The Case of Zarah Leander“, In: Patricia Herminghouse/Magda Mueller (eds.), *Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation* (= Modern German Studies, 4), Oxford 1997, S.161—175.

Kolker 2009

Robert Phillip Kolker, *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*, Cambridge 2009.

Köppen 2008

Manuel Köppen, „Mit dem ‚Dritten Reich‘ um die Welt. Kodierung der Fremde im fiktionalen Film“, In: Manuel Köppen/Erhard Schütz (Hg.), *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*, Bern 2008, S.247—282.

Korte 2004

Helmut Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin 2004.

Kreimeier 1992

Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München/Wien 1992.

Krume 2006

Sebastian Kurme, *Halbstarke. Jugendprotest in den 1950er Jahren in Deutschland und den USA* (zugl. Diss. FU Berlin), Frankfurt am Main 2006.

Kundrus 1997

Birthe Kundrus, „Die Unmoral deutscher Soldatenfrauen‘. Diskurs, Alltagsverhalten und Ahndungspraxis 1939—1945, In: Kirsten Heinsohn/Barbara Vogel, Ulrike weckel (Hg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/New York 1997, S.96—110.

Läufer 1987

Elisabeth Läufer, *Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme*, Frankfurt am Main 1987.

Lewis 2005

Jon Lewis, "Movies and Growing Up ... Absurd", In: Murray Pomerance (Hg.), *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, New Brunswick/New Jersey/London 2005, S.134—154.

Loiperdinger 2004

Martin Loiperdinger, „Filmzensur und Selbstkontrolle: Nationalsozialismus“, In: Wolfgang Jacobson/ Anton Kaes/ Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films.2.*, Stuttgart 2004, S.534—537.

Luckey 2007

Heiko Luckey, „Nicht ‚Volksgenossin‘, aber Diva. Zarah Leander, Filmstar des dritten Reiches, In: Sybille Steinbacher (Hg.), *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft* (= Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 23), Göttingen 2007, S.154—171.

Luckey 2008

Heiko Luckey, Personifizierte Ideologie. Zur Konstruktion, Funktion und Rezeption von Identifikationsfiguren im Nationalsozialismus und im Stalinismus (= Internationale Beziehungen. Theorien und Geschichte, 5), Göttingen 2008.

Lück 1979

Margret Lück, Die Frau im Männerstaat. Die gesellschaftliche Stellung der Frau im Nationalsozialismus. Eine Analyse aus pädagogischer Sicht, Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas 1979.

Lutter/Reisenleitner 2005

Christina Lutter/Markus Reisenleitner, Cultural Studies. Eine Einführung, Wien 2005.

Meyer-Sieckendiek 2005

Burkhard Meyer-Sieckendiek, Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte Literarischer Emotionen, Würzburg 2005.

Monaco 2005

James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, Hamburg 2005.

Mulvey 1996

Laura Mulvey, "Notes on Sirk and Melodrama" (1977), In: dies. (Hg.), *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*, Bloomington 1996, S.39—44.

Mulvey 1996 b

Laura Mulvey, "Melodrama Inside and Outside the Home" (1986), In: dies. (Hg.), *Visual and Other Pleasures. Theories of Representation and Difference*, Bloomington 1996, S.63—77.

Mulvey 2003

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", In: Amelia Jones (Hg.) *The Feminism and Visual Culture Reader*. London/New York 2003, S.44—52.

Mulvey 2005

Laura Mulvey, "Repetition and Return. Textual Analysis and Douglas Sirk in the Twenty-First Century", In: John Gibbs/Douglas Pye (Hg.), *Style and Meaning. Studies in the Detailed Analysis of Film*, Manchester 2005, S.228—243.

Niess 2005

Frank Niess, *Schatten auf Hollywood. McCarthy, Bush junior und die Folgen*, Köln 2005.

Nowell-Smith 1991

Geoffrey Nowell-Smith, "Minnelli and Melodrama", In: Marcia Landy (Hg.), *Imitation of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit 1991, S.268—274.

Pach/Richardson 1993

Chester J. Pach/Elmo Richardson, *The Presidency of Dwight D. Eisenhower*, Lawrence, Kan. 1993.

Palm 1936

Gabriele Palm, *Kultur und Erziehung der Frau im organischen Lebenszusammenhang*, Leipzig/Berlin 1936.

Panofsky 1993

Erwin Panofsky, „Stil und Medium im Film“, In: Helga Raulff/Ulrich Raulff (Hg.), *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt/New York/Paris 1993, S.17—52.

Parker/Pollock 1996

Roszika Parker/Griselda Pollock, „Dame im Bild“, In: Beate Söntgen (Hg.), *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S.71—93.

Pollard 2009

Tom Pollard, *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*, Boulder/London 2009.

Pomerance 2005

Murray Pomerance, "Introduction. Movies and the 1950s", In: ders. (Hg.), *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, New Brunswick/New Jersey/London 2005, S.1—20.

Quack 1997

Sibylle Quack, „Jüdische Frauen in den 30er Jahren“, In: Kirsten Heinsohn/ Barbara Vogel/ Ulrike Weckel (Hg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/New York 1997, S.111—128.

Rentschler 1996

Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge Mass./London 1996.

Rentschler 1998

Eric Rentschler, „Deutschland: Das ‚Dritte Reich‘ und die Folgen“, In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart 1998, S.338—347.

Romani 1982

Cinzia Romani, *Die Filmdivas des Dritten Reiches*, München 1982.

Root 1999

Jane Root, „Film Noir“, In: Pam Cook/Mieke Bernink (Hg.), *The Cinem Book*, London 1999.

Schade/Wenk 1995

Sigrid Schade/Silke Wenk, „Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“, In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S.340—407.

Schatz 1991

Thomas Schatz, „The Family Melodrama“, In: Marcia Landy (Hg.), *Imitation of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*, Detroit 1991, S.181—197.

Scheidgen 2009

Irina Scheidgen, *Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des ‚Dritten Reiches‘*, In: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hg.), *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, ‚Rasse‘ und Sexualität im ‚Dritten Reich‘ und nach 1945*, Bielefeld 2009, S.259—281.

Schwarz 1997

Gudrun Schwarz, „Frauen in der SS: Sippenverband und Frauenkorps“, In: Kirsten Heinsohn/ Barbara Vogel/ Ulrike Weckel (Hg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/New York 1997, S.223—244.

Schweinitz 2006

Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin 2006.

Seeßlen 1980

Georg Seeßlen, *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*, Reinbeck 1980.

Sierek 1994

Karl Sierek, „Süsse Ohnmacht. Schicksal und Gesellschaft in Douglas Sirks WRITTEN ON THE WIND“, In: Christian Cargnelli/Michael Palm (Hg.), *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, Wien 1994, S.131—145.

Silver/Ward 1992

Alain Silver/Elizabeth Ward (Hg.), *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock/New York 1992.

Silverman 1990

Kaja Silverman, "Dis-Embodying the Female Voice", In: Patricia Erens (Hg.), *Issues in Feminine Film Critics*, Bloomington 1990, S.309—329.

Smith 2003

Geoffrey S. Smith, "Containment, 'Disease', and Cold War Culture", In: Michael A. Hennessy/B.J.C. McKercher (Hg.), *War in the Twentieth Century. Reflections at Century's End*, Westport 2003, S.97—128.

Spicer 2002

Andrew Spicer, *Film Noir*, Harlow [u.a.] 2002.

Staggs 2002

Sam Staggs, *Close-up on Sunset Boulevard. Billy Wilder, Norma Desmond, and the dark Hollywood dream*, New York 2002.

Stern 2007

Frank Stern, „Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung“, In: Frank Stern/Julia B. Köhne/u.a. (Hg.), *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*, Wien 2007, S.10—36.

Strobel 2009

Ricarda Strobel, „Film- und Kinokultur der 30er und 40er Jahre“, In: Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München 2009, S.129—148.

Traudisch 1993

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

Turner 1996

Graeme Turner, *British Cultural Studies. An Introduction*, London/New York, 1996.

Wager 1999

Jans B. Wager, *Dangerous Dames. Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*, Ohio 1999.

Walsh 1984

Andrea S. Walsh, *Women's Film and Female Experience. 1940—1950*, New York 1984.

Wenders 1988

Wim Wenders, "That's Entertainment: Hitler" (1977), In: Eric Rentschler (Hg.), *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, New York/London 1988, S.126—131.

Wildmann 1998

Daniel Wildmann, Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“, Würzburg 1998.

Wöhler 2009

Karlheinz Wöhler, „'Großdeutscher' Kulturraum: Verräumlichung volksdeutschen Denkens, In: Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München 2009, S.27—42.

Zavarsky 2009

Irene Zavarsky, A pirate's life for me. Darstellungen von Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm im gesellschaftlichen Kontext der 30er bis 50er Jahr (Diss. Wien), Wien 2009.

Ziege 1997

Eva-Maria Ziege, „Sophie Rogge-Börner – Wegbereiterin der Nazidiktatur und völkische Sektierer im Abseits“, In: Kirsten Heinsohn/ Barbara Vogel/ Ulrike Weckel (Hg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/New York 1997, S.44—77.

Zimmermann 1999

Bernhard Zimmermann, „Literaturwissenschaftliche Methoden der Medienanalyse“, In: Joachim Felix-Leonhard u.a. (Hg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin/New York 1999 (= 1. Teilband), S.231—243.

Onlinequellen

Onlinequelle 1

„Film im NS-Staat. Hinweis zur Dokumentation der Filme der NS-Zeit bei filmportal.de“, in: *filmportal.de*, URL: <http://www.filmportal.de/df/26/Artikel,,,,,,,,,F3AC85FAEDC6AD14E03053D50B377C9C,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html> [Stand: 17.06.2009].

Onlinequell 2

Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst (Übertragung nach dem Original-Katalog der Münchner Schandausstellung von 1937), URL: http://www.kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/entartet/schandausstellung/katalog_1937.htm [Stand: 05.10.2010].

Handout

Handout Jutz 2009

Gabriele Jutz, Leitfaden für die Filmanalyse (WS 2009), Wien 2009. Auch zu finden unter: dies., Leitfaden für die Filmanalyse (WS 2009), (01.10.2010) URL: jutz.sonance.net/.../Leitfaden%20Filmanalyse%20I%20WS%2009.doc

FILMOGRAFIE

ZU NEUEN UFERN, D 1937, 105 min., 35mm, s/w.

Regie: Detlef Sierck (Assistenz: Fritz Andelfinger).

Buch: Detlef Sierck, Kurt Heuser; nach dem Roman von Lovis Hans Lorenz.

Kamera: Franz Weihmayr.

Bauten: Fritz Maurischat, (Karl Weber, Ernst H. Albrecht).

Kostüme: Arno Richter.

Schnitt: Milo Harbich.

Musik, Liedtexte: Ralph Benatzky.

Musik-Titel: „Yes, Sir!“, „Ich steh' im Regen“, „Tiefe Sehnsucht“.

Produzent: Bruno Duday.

Darstellerinnen und Darsteller: Zarah Leander (Gloria Vane), Willy Birgel (Sir Albert Finsbury), Hilde von Stolz (Fanny Hoyer), Carola Höhn (Gouverneurstochter Mary), Victor Staal (Henry), Erich Ziegel (Dr. Hoyer), u.a.

Verwendete Fassung: DVD ZU NEUEN UFERN, D 1937, 103 min., Erscheinungstermin: 2005, Ufa Klassiker Edition.

LA HABANERA, D 1937, 89 min., 35mm, s/w.

Regie: Detlef Sierck (Assistenz: Fritz Andelfinger).

Buch: Gerhard Menzel.

Kamera: Franz Weihmayr.

Bauten: Anton Weber, Ernst H. Albrecht.

Kostüme: Annemarie Heise.

Schnitt: Axel von Werner.

Musik: Lothar Brühne.

Liedtexte: Detlef Sierck, Bruno Balz, Franz Baumann.

Musik-Titel: „Kinderlied: ABCDEFG – der ganze Garten ist voll Schnee“ (Brühne/Sierck), „Du kannst es nicht wissen“ (Brühne/Sierck), „Die Habanera: Der Wind hat mir ein Lied erzählt“ (Brühne/Balz)

Produzent: Bruno Duday.

Darstellerinnen und Darsteller: Zarah Leander (Astrée Sternhjelm), Karl Martell (Dr. Sven Nagel), Ferdinand Marian (Don Pedro de Avila), Julia Serda (Tante Ana), u.a.

Verwendete Fassung: DVD LA HABANERA, D 1937, 93 min., Erscheinungstermin: 2005, Ufa Klassiker Edition.

ALL THAT HEAVEN ALLOWS, USA 1955, 89min., 35mm, Technicolor.

Regie: Douglas Sirk (Assistenz: Joseph Kenny, Georg Lollier).

Buch: Peg Fenwick; nach einer Story von Edna L. Lee, Harry Lee.

Kamera: Russell Metty.

Farbberatung: William Fritzsche.

Bauten: Alexander Golitzen, Eric Orbom.

Ausstattung: Russel A. Gausman, Julia Heron.

Kostüme: Bill Thomas.

Schnitt: Frank Gross.

Produzent: Ross Hunter.

Darstellerinnen und Darsteller: Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorehead (Sara Warren), Conrad Nagel (Harvey), Virginia Grey (Alida Anderson), Gloria Talbott (Kay Scott), William Reynolds (Ned Scott), Charles Drake (Mick Anderson), u.a.

Verwendete Fassung: DVD ALL THAT HEAVEN ALLOWS, USA 1955, 89 min., Erscheinungstermin: 2001, The Criterion Collection.

WRITTEN ON THE WIND, USA 1955/56, 100 min., 35mm, Technicolor.

Regie: Douglas Sirk (Assistenz: William Holland, Wilson Shyer).

Buch: Georg Zuckerman; nach einem Roman von Robert Wilder.

Kamera: Russell Metty.

Spezial-Effekte: Clifford Stine.

Farbberatung: William Fritzsche.

Bauten: Alexander Golitzen, Robert, Clatworthy.

Ausstattung: Russell A. Gausman, Julia Heron.

Kostüme: Bill Thomas, Jay A. Morley Jr..

Schnitt: Russel F. Schoengarth.

Musik: Frank Skinner.

Musikalische Leitung: Joseph Gershenson.

Lied: Victor Young.

Liedtext: Sammy Cahn.

Musik-Titel: „Written on the Wind“ (Young/Cahn).

Produzent: Albert Zugsmith.

Darstellerinnen und Darsteller: Rock Hudson (Mitch Wayne), Lauren Bacall (Lucy Moore/Hadley), Robert Stack (Kyle Hadley), Dorothy Malone (Marylee Hadley), Robert Keith (Jasper Hadley), u.a.

Verwendete Fassung: DVD WRITTEN ON THE WIND, USA 1955/56, 95 min., Erscheinungstermin: 2005, Cinema Universal Classics.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1—13 Screenshots aus ZU NEUEN UFERN.

Abb. 14—20, 53 Screenshots aus LA HABANERA.

Abb. 21—38 Screenshots aus ALL THAT HEAVEN ALLOWS.

Abb. 39—52 Screenshots aus WRITTEN ON THE WIND.

ANHANG

a) Abbildungen



Abb.1, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.2, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.3, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.4, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.5, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.6, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.7, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.8, Sierck 1937, Zu neuen Ufern.



Abb.9, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.10, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.11, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.12, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.13, Sierck 1937, Zu Neuen Ufern.



Abb.14, Sierck 1937, La Habanera.



Abb.15, Sierck 1937, La Habanera.



Abb.16, Sierck 1937, La Habanera.



Abb.17, Sierck 1937, La Habanera.



Abb. 18, Sierck 1937, La Habanera.



Abb.19, Sierck 1937, La Habanera.



Abb.20, Sierck 1937, La Habanera.



Abb.21, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.22, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.23, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.24, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.25, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.26, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.27, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.28, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.29, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.30, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.31, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.32, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.33, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.34, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.35, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.36, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.37, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.38, Sirk 1955, All That Heaven Allows.



Abb.39, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.40, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.41, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.42, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.43, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.44, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.45, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.46, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.47, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.48, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.49, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.50, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.51, Sirk 1955/56, Written on the Wind.



Abb.52, Sirk 1955/56, *Written on the Wind*.



Abb.53, Sierck 1937, *La Habanera*.

b) Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit analysiert jeweils zwei deutsche Filme aus dem Jahr 1937 und zwei US-amerikanische Melodramen aus den 1950er Jahren des Regisseurs Detlef Sierck beziehungsweise Douglas Sirk. Der Fokus der Untersuchung richtet sich dabei auf das Sichtbarmachen eines möglichen emanzipatorischen und in weiterer Hinsicht subversiven Potentials.

Der Begriff der Emanzipation orientiert sich in diesem Zusammenhang an dem sozial- und kulturwissenschaftlichen Konzept des *Empowerment*, einer lebensweltlichen Strategie, welche die Befreiung des Individuums aus gesellschaftlichen, ökonomischen, seelischen und anderen Abhängigkeiten anstrebt. Für den Film bedeutet dies in erster Linie auf unterschiedliche Art diverse Unfreiheiten evident zu machen. Das angesprochene subversive Leistungsvermögen geht einen Schritt weiter und beabsichtigt in letzter Konsequenz den Umsturz einer bestehenden Ordnung, die eine Einzelperson oder Gruppe in ihrer Freiheit und ihrem Handlungsraum beschränkt. Mit spezifischem Blick auf die behandelten Filme ergeben sich die Unfreiheiten vor allem auf Grund von geschlechtlichen, gesellschaftlichen und politischen Konventionen, Wertvorstellungen und Erwartungshaltungen.

Entscheidend zu berücksichtigen ist, dass zur Produktionszeit aller vier Filme diverse Zensurapparaturen, seien es jene eines diktatorischen nationalsozialistischen Regimes in den 1930er Jahren in Deutschland oder jene einer repressiven US-Regierung in den 1950er Jahren, eine autonome künstlerische Arbeit und freie Meinungsäußerung verhindert haben. Aus diesem Grund und um die Filme im Kontext ihrer Entstehungszeit zu beleuchten, wird sowohl den deutschen, als auch den US-amerikanischen Produktionen ein historischer Abriss vorangestellt, in dem unter anderem auf die jeweilige politische Situation und die damit verbundenen Zensurmaßnahmen eingegangen wird. Weil zumindest drei der ausgewählten Filme die Erfahrungswelt und den Handlungsraum ihrer Protagonistin ins inhaltliche Zentrum stellen und alle Filme Beziehungen zwischen Männern und Frauen beleuchten, werden im geschichtlichen Teil auch diese Themen bezogen auf ihren jeweiligen sozio-historischen Kontext besprochen. Vorgestellt werden in diesem Zusammenhang Weiblichkeits- und Männlichkeitsimaginationen, propagierte und reale Rollenbilder, Vorstellungen von Ehe, Sexualität und Familie. In den späteren Filmanalysen wird

damit ein Vergleich zwischen der „realgeschichtlichen“ und der filmischen Wirklichkeit ermöglicht. Mit Hilfe einer hermeneutisch orientierten Filmanalyse sollen jene Gestaltungs- und Vermittlungsformen bewusst gemacht werden, die für die Bedeutungskonstruktion der Filme verantwortlich sind. In allen Filmen wird bereits zu Beginn eine Auseinandersetzung mit den Erwartungshaltungen und Normvorstellungen einer patriarchalen Gesellschaft augenscheinlich. Daher liegt ein wichtiger Akzent auf der Untersuchung der visuellen Repräsentation der zentralen Filmfiguren und der damit verbundenen Aussage über Geschlecht als Konstruktion. Darüber hinaus erscheint eine Untersuchung der Bauformen der Filme zentral, weil es zu Siercks/Sirks spezifischer filmischer Strategie gehört, mittels Mise-en-scène, Kameraarbeit, Licht und Ton eine zweite Aussage- und Bedeutungsebene zu schaffen.

Die große Stärke und das emanzipatorische Potential aller vier analysierten Filme liegen in ihrer Leistungsfähigkeit, die unterschiedlichen Formen der Unterdrückung aufzuzeigen, denen Individuen und Gruppen in ihrer Lebenswelt ausgesetzt sind. Festgeschriebene soziale, geschlechtliche, politische und ökonomische Konventionen und Erwartungshaltungen werden innerhalb der Filme, auf der Ebene des Textes, aufgezeigt und hinterfragt. Gegenkonzepte werden angeboten, die auf ein Begreifen und im Idealfall auf eine Umsetzung außerhalb der erzählten Welt abzielen.

c) Lebenslauf

Julia Susanna Pilz, lebt und arbeitet in Wien.

Geboren 1984 in Schwarzach, Salzburg.

06/2003	Matura am Oberstufenrealgymnasium Bad Hofgastein mit erg. Unterricht in BU, PH und CH.
10/2003 – 10/2004	Studium der Kunstgeschichte, Universität Salzburg.
seit 10/2004	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien.
10/2004 – 02/2009	Studium der Publizistik, Universität Wien.
seit 10/2005	Studienschwerpunkt Kulturwissenschaften/Cultural Studies, Universität Wien.
10/2009	Teilnahme an der Ausstellung „Schnittpunkte/Standpunkte“, Kulturplattform